

**l'êtré  
lieu**

**#6**  
édition  
mai 2014

**en chantier**  
(oeuvre en cours)

# « Jeter son corps dans la lutte »

Pier Paolo Pasolini

*L'expérience hérétique - 1976*



Miet Warlop, *Mystery Magnet* © Reinhout Hiel

« Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâche diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son enjeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.

L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensembles instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie) ; il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que « ça peut toujours servir ». De tels éléments sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'état mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type.»

Claude Lévi-Straus

*La Pensée sauvage*, Paris, Ed. Plon, 1960, p 27

### Ont participé à cette publication :

Gilles AMALVI  
Catherine ANDRE  
Valérie BECCAERT  
Maxime BENTKOWSKI  
Arnaud BOUANICHE  
Emilien COUVREUR  
Véronique DAMAGNEZ  
Baptiste DUFOSSE  
Grégory FENOGLIO  
François FRIMAT  
Carole FURMANEK  
Latifa LAÂBISSI  
Isabelle LAUNAY  
Mélanie LERAT  
Catherine LEFEBVRE  
Jean-Philippe PARCHLINIAK  
Claude SLOWIK  
Miet WARLOP

La compagnie Alfred avait raison

Les élèves optionnaires d'arts plastiques en hypokhâgne et khâgne

Les élèves optionnaires en arts plastiques lycée (1L2 et Terminale L2)

Les enfants de l'Ecole Maternelle Anzin St Aubin

### Remerciements :

Le personnel de direction, d'administration et ATOSS de la Cité scolaire Gambetta-Carnot Arras

Eric SPECQ  
Marielle HECTOR  
Aurélien POMMIERS  
Olivier LANDAS  
Sylvain QUERTEMPS  
Monelle BINET  
Peggy HOUILLIEZ  
Isabelle DRIOUCH  
Elodie DEGROISSE  
Patrick DEVRESSE  
Stéphane KHAITRINE  
Jean-Christophe BOURGEOIS  
Laurent BIZART  
Caroline MASSART  
Méline VANHEE

Association Latitudes Contemporaines  
www.latitudescontemporaines.com  
Maria-Carmela MINI  
Sophie BRUNET  
Charlotte GUIBERT  
Aymeric FACON

Service vie culturelle et associative de l'université d'Artois  
Laurence BUTHOD  
Émilie ZEHNDER  
Delphine CHALON

Le musée des beaux-arts d'Arras

L'édition "en chantier" a été préparée dans le cadre des Ch'mins de Traverse initiés et soutenus par le Conseil Général du Pas-de-Calais, en partenariat avec La Brasserie d'art de Foncquevillers, le Musée des Beaux-Arts d'Arras et les Latitudes Contemporaines



Responsable de la publication: Grégory Fenoglio  
Maquette: Jaume Barbeta / feelrouge.fr  
Impression: 1000 exemplaires

Association L'être lieu  
21 Boulevard Carnot  
62000 ARRAS  
letreliu@hotmail.fr  
facebook.com/etrelieu  
letreliu.wordpress.com

### MIET WARLOP

Héritière contemporaine du surréalisme, Miet Warlop qui est diplômée de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Gand (section sculpture), fait le lien avec la scène pour échapper à l'immobilité de ses sculptures. Par l'hybridation spectaculaire des corps et des objets, la chorégraphe-plasticienne tisse un réseau de connexions entre des démarches plastiques et des démarches corporelles. Son univers s'anime de personnages, sculptures anthropomorphes, qui semblent aux prises avec un destin, piégés dans un processus de « broyage » identitaire, dont toute tentative d'opposition semble réactiver une tension destinale et par conséquent devenir grotesque. Une suite d'actions (chutes d'objets, effets chimiques et pyrotechniques) s'organise, en un tout organique, qui, par l'effet d'enchaînement, rappelle le film « *Le cours de choses* » (Der Lauf der Dinge) de Peter Fischli et David Weiss (1987).

Ainsi, les chorégraphies plastiques de Miet Warlop se transforment en *environnements* chaotiques et explorent des identités mutantes. Les catastrophes s'accumulent : projections de peintures, explosions et démantèlement des êtres et des objets. La tension entre l'abstraction et la narration burlesque finit par fracasser le spectacle et dégénère, jusqu'à l'autodestruction.

« *Fossoyeur, il est beau de contempler les ruines des cités ; mais il est plus beau de contempler les ruines des humains !* »

L'univers hystérique de Miet Warlop, chorégraphe du chaos dans SPRINGVILLE et MYSTERY MAGNET, projette le spectateur dans une expérience de *l'hybris*. Cette notion héritée de l'Antiquité grecque se traduit par une « démesure » qui exacerbe les passions humaines les plus négatives. Portées par cette dérive, les propositions artistiques de Miet Warlop semblent chercher une jouissance dans cette démesure plastique. Toute la fantasmagorie scénique est au service d'un débordement du théâtre de l'absurde en une réalité matérielle organique, mutante et dégénérante, qui expose

1. Lautréamont, Les Chants de Maldoror, 1869

le *désœuvrement* de ces représentations. Dans ce monde, l'épanouissement humain est rendu impossible, l'existence se fait dystopie, comme livrée au « mauvais lieu » et au « lieu néfaste » comme l'indique l'étymologie du terme.

### UN CHANTIER OUVERT

La thématique CHANTIER explore cette invention d'une *œuvre ouverte*. Le dispositif artistique proposé à notre découverte sera soumis à des mutations, il nous permettra de découvrir ses potentialités par la transformation, dans la transformation. Pendant plusieurs jours ce processus de création sera ouvert au public.

Ce questionnement sur *l'œuvre en cours* a été impulsé par la rencontre avec Miet Warlop et ses expérimentations chorégraphiques qui se construisent sous forme de chantier en perpétuelle évolution : l'œuvre en construction est tout aussi importante que la structuration du résultat obtenu. Ses œuvres se démultiplient dans l'espace, de manière à construire un univers, à la fois drôle et inquiétant, qui laisse davantage de place au déroulement d'une expérience et à l'imprévu. Non seulement les différentes possibilités artistiques d'un objet transformé seront mises à l'épreuve, mais il sera aussi question d'exposer les traces de ces *vestiges plastiques*.

« *En chantier* » s'intéressera donc autant au processus qu'au contenu en considérant l'atelier (le workshop) comme l'expérience d'une contribution collective. Par son caractère mouvant, ce palimpseste polyphonique est en perpétuel à *venir* (work in progress) et le résultat exposé est bien plus que la somme des parties : présentation et représentation, acte et trace de cet acte, processus...

En exposant ces différents composants, échappant temporairement au paradigme de l'œuvre accomplie (désignable et identifiable), Miet Warlop dévoile la nature signifiante de son chantier artistique.

Grégory Fenoglio

## en chantier (œuvre en cours)

#6  
édition  
mai 2014

4 Objets ouverts  
**Arnaud Bouaniche**



5 Retour sur le chantier du siècle  
**Baptiste Dufossé & Maxime Bentkowski**



6 L'éloquente énigme de la vidéo  
**Carole Furmanek**



7 Springville  
**Miet Warlop**



8 Acéphale  
**Jean-Philippe Parchliniak**



9 Les vertus du désœuvrement chorégraphique  
**François Frimat**



10 Chantier(s) pédagogiques(s)  
**Catherine André**



11 AS IF ANYTHING IS EVER FINISHED  
Work In Progress  
**Miet Warlop**



19 Terrain à bâtir  
**Mélanie Lerat**



20 Leonardo  
**Claude Slowik & Jaume Barbeta**



21 Métamorphoses scolaires  
**Emilien Couvreur**



22 Work in Progress  
**Les élèves optionnaires en arts plastiques lycée 1L2**



23 L'art contemporain à la campagne  
**Véronique Damagnez**



24 La part du rite  
**Gilles Amalvi**



26 NO US (où vont tous ces gens qui marchent sans regarder)  
**Les productions Alfred avait raison**



# OBJETS OUVERTS

Que peut bien être un « objet ouvert » ? L'expression a tout d'abord de quoi dérouter. « Objet » signifie en effet littéralement ce qui est « jeté contre » ou « posé contre » - comme on peut l'entendre dans le latin *obicere* ou l'allemand *Gegenstand* -, ce qui donne immédiatement à l'objet une valeur sinon d'hostilité, du moins d'indépendance et d'extériorité par rapport aux hommes, une capacité d'exister par soi qui paraît justement exclure tout sens d'ouverture, c'est-à-dire de communication et de relation.

On trouve pourtant cette expression dans l'œuvre du philosophe français contemporain Gilbert Simondon (1925-1989), qui l'utilise pour désigner la caractéristique essentielle de certains objets techniques. Or, pour comprendre ce qu'est un « objet technique ouvert », le mieux est sans doute de partir de son contraire.

à l'image d'un organisme en voie de croissance ». Du même coup, ce type d'objet est doté d'un pouvoir de permanence plus grand, comme c'est le cas d'une locomotive, conçue pour être périodiquement révisée, et qui, pour cela, est entièrement démontable et réparable pièce par pièce, selon un processus de régénération permanente. Son ouverture signifie ici l'accessibilité et l'hyper-visibilité (opposée à l'opacité corrélative de l'aliénation de l'acheteur) des pièces qui assurent le fonctionnement ; du même coup, l'utilisateur devient celui qui perpétue l'acte d'invention de l'objet, qui est ouvert au sens où il peut être sans cesse réparé, complété, amélioré, remis dans l'état initial, maintenu dans un état de continuelle nouveauté.

Une telle analyse peut tout d'abord nous conduire à distinguer deux sens du nouveau : d'un côté, une nouveauté superficielle, factice et provisoire, celle du marketing et de la mode, de l'autre, une nouveauté profonde, réelle, durable et même, comble du paradoxe, « perpétuelle » ! Mais à partir de là, c'est une autre modalité de la nouveauté qui peut se trouver éclairée, celle de l'œuvre d'art.

Comme dans le cas de l'objet technique ouvert, la nouveauté de l'œuvre d'art est une nouveauté qui ne s'épuise pas dans l'instant, ni dans le sillage de son surgissement.



Damián Ortega *Cosmic Thing*, 2002 (acier inoxydable, fi., Beatele B3 et Plexiglas) Courtesy of the artist and Kunmarcutzo, Mexico City

« L'objet technique fermé » est celui qui est, selon les termes mêmes de Simondon, « tout entier constitué au moment où il est prêt à être vendu ». À cet instant, dans sa boîte et son emballage d'origine, l'objet se trouve à son degré de perfection le plus haut, après quoi il ne peut que s'user, se dégrader, perdre ses qualités, non seulement matérielles (en se détériorant), mais psycho-sociales (en se démodant). Car les fabricants le savent bien, la nouveauté est source de prestige et objet de fascination, elle exerce un grand pouvoir sur l'esprit, et le choc émotif qui lui est associé est ce que le consommateur tente de répéter indéfiniment et frénétiquement à travers l'acte d'achat. Mais ce que montre Simondon, c'est que cette nouveauté factice est corrélative d'une obsolescence elle aussi factice, c'est-à-dire accélérée, ou encore, comme on dit aujourd'hui, « programmée ».

Or, il y a une vitesse d'usure ou d'entrée dans l'obsolescence, qui est fonction du degré de fermeture de l'objet technique : plus l'objet est fermé, plus il se périmé rapidement. Comment se caractérise une telle « fermeture » ? Très concrètement, comme c'est le cas de bon nombre d'appareils électroniques (électroménagers, téléphones portables, imprimantes, etc.), par l'inaccessibilité des pièces assurant le fonctionnement de l'objet, ce qui engendre une coupure entre le constructeur et l'utilisateur, pouvant se traduire par certains interdits, comme celui d'ouvrir l'appareil, de sorte que la garantie cesse quand la transgression est constatée par le concessionnaire d'une marque agréée.

Qu'est-ce alors qu'un objet technique « ouvert » ? Il présente les caractéristiques inverses, et peut être qualifié, selon Simondon, de « néoténique » : « toujours en état de construction,

Mais dans la mesure où elle est soustraite aux processus de circulation, d'utilisation et de consommation, cette nouveauté ne suppose pas, comme dans le domaine technique, une résistance à l'usure.

Surtout, les grandes œuvres d'art, et c'est là leur critère, ne sont pas seulement nouvelles, une fois pour toutes, en restant ce qu'elles étaient, nouvelles éternellement : leur sens ne cesse de s'enrichir dans le temps, leur être *augmente*. Bergson explique ainsi que de telles œuvres sont porteuses d'une « pensée capable de prendre un aspect nouveau pour chaque génération nouvelle », et que c'est d'un « capital indéfiniment productif d'intérêts et non plus d'une somme à dépenser tout de suite » qu'elles auront enrichi l'humanité. Ainsi, à la différence de la nouveauté technique, la nouveauté artistique n'est pas l'effet d'une régénération continue, mais d'une *génération perpétuelle*. L'instant de son apparition est le point de départ d'une naissance continuée.

**Arnaud Bouaniche, professeur de philosophie en CPGE  
Lycée Gambetta-Carnot, Arras**

# RETOUR SUR LE CHANTIER DU SIÈCLE

## Les transformations de Paris sous le Second Empire



Démolition de la Butte des Moulins pour créer l'Avenue de l'Opéra à Paris en 1870

### Les desseins d'un chantier

Napoléon III, inspiré par ses nombreux séjours à Londres dus à l'exil forcé de sa famille suite à la chute du Premier Empire, voulait faire de Paris « la plus belle ville ayant jamais existé ».

C'est dans ce but qu'il confia au baron Haussmann, préfet de la Seine, la mise en place d'un gigantesque programme de travaux qui débutèrent en 1853. Mais ces travaux n'avaient pas qu'une visée esthétique, ils étaient aussi l'accomplissement d'une politique basée en premier lieu sur l'assainissement de la ville.

L'Empereur souhaite, en effet, par ces travaux améliorer la ville sur le plan sanitaire. Le chantier prévoit la création de longues artères permettant une meilleure circulation de l'air, mais surtout, il programme la destruction des vieux quartiers insalubres, hérités du Moyen-âge, où l'entassement de populations pauvres favorisait la diffusion des épidémies. Cet objectif sanitaire s'observe également dans le développement d'un immense réseau d'égouts s'étendant sur plus de 600 kilomètres en 1878 tandis qu'auparavant, les eaux usées étaient évacuées via des rigoles creusées au milieu même des rues.

Ces travaux visaient aussi à installer une meilleure circulation des personnes, conjointement à l'essor des chemins de fer, en installant notamment des grandes avenues rendant l'accès aux gares et aux halles plus aisé. L'installation de nouveaux immeubles et l'aménagement de nombreux squares et parcs cherchaient à attirer une population bourgeoise et ainsi à repousser en périphérie les populations pauvres d'ouvriers et d'artisans. Les travaux d'Haussmann s'inscrivaient également dans une perspective sociale et sécuritaire.

Depuis 1789 et la fin de l'Ancien Régime, Paris se trouve être le berceau de nombreuses révolutions et mouvements insurrectionnels. C'est même par l'une d'entre elles, la révolution de 1848, que fut mise en place la Deuxième République, qui, grâce à l'habileté politique de Louis-Napoléon Bonaparte, déboucha finalement sur le Second Empire. Ces révoltes puisaient leurs plus gros bataillons dans les petits quartiers issus du Paris médiéval et parcourus d'un véritable dédale de ruelles. Leur étroitesse permettait l'installation rapide de barricades et empêchait un rapide déploiement des forces de l'ordre. Pour Haussmann également en charge des questions d'ordre public en sa qualité de préfet, la destruction de ces quartiers jugés insalubres et mal famés devait permettre de diminuer la criminalité et le risque d'un nouvel embrasement révolutionnaire.

**Maxime Bentkowski, étudiant en Hypokhâgne  
Lycée Gambetta-Carnot, Arras**

### Les comptes d'un chantier

Comment un projet aussi pharaonique que celui du baron Haussmann a-t-il été financé ? Quel a été le coût d'un tel chantier ?

Pour ce projet mené sur dix-sept années, Haussmann prévoyait un budget de 1,1 milliards de francs, ce dernier fut plus que doublé au final. Pour le financer, le préfet dut recourir à une série de larges emprunts votés par le Corps législatif. Leur vote fut de plus en plus difficile au fil des années, à mesure que l'opposition au régime impérial gagnait en importance et en puissance.

Cependant, ces emprunts n'ont couvert qu'à peine la moitié des dépenses à cause de nombreux surcoûts. Ces derniers furent entraînés par une forte croissance de la spéculation immobilière elle-même causée par les multiples retards du chantier. Selon Bernard Marchand dans son article paru en 2011 et intitulé *Le financement des travaux d'Haussmann : un exemple pour les pays émergents ?*, le coût final des travaux peut être estimé à une année de budget de la France sous le Second Empire. Toujours selon Bernard Marchand : « Si l'on considère le cours de l'or, le coût total serait aujourd'hui de l'ordre de 25 milliards d'euros ».

Les impératifs nouveaux de financement liés à un programme de travaux d'une telle ampleur favorisèrent l'apparition de nouvelles banques telles le *Crédit Mobilier* des frères Pereire. Face à la frilosité des banques traditionnelles, ces nouveaux acteurs financiers ne tardaient pas à réaliser de gros bénéfices en jouant sur les activités foncières et immobilières. Dans les faits, Haussmann comptait sur le courant d'affaires et les bénéfices engendrés par une tranche du programme de travaux pour financer la suivante...

Cependant, avec le ralentissement des travaux lié à l'opposition politique au Corps législatif, le préfet de la Seine se retrouva finalement confronté aux limites de son système de financement exercé sans aucun véritable contrôle. Au début du 20<sup>ème</sup> siècle, Paris est devenue l'une des capitales les plus endettées du monde. Pour Bernard Marchand : « c'est la ruine amenée par la guerre de 1914-1918 qui a finalement éteint l'énorme dette laissée par Haussmann ».

**Baptiste Dufossé, étudiant en Hypokhâgne  
Lycée Gambetta-Carnot, Arras**



# L'ÉLOQUENTE ÉNIGME DE LA VIDÉO : INDISCRÉTIONS ET HUMOUR SUR LES CHANTIERS DE BELGIQUE

“ Les bergers de Heilpalen “ durée 16 ‘ Film-documentaire de Catherine Lefebvre - 2006

Torses nus, outil à la main, Jos et Dominique arpentent une zone portuaire, fermée au public, dont ils ont la charge. On les voit tapoter affectueusement les poutres métalliques entreposées là. Jos et Dominique ne sont ni ouvriers ni vigiles, non, et ce geste tendre est l'un des gestes de leur quotidien : ce sont des bergers de « heilpalen », un métier rare que nous fait découvrir avec malice Catherine Lefebvre dans ce faux documentaire, à la fois drôle et très sensible.

Lors d'une interview qui tourne à la confession, **Jos et Dominique** nous en apprennent toujours un peu plus sur leur profession - en fait leur passion - et sur les mystérieux « heilpalen » dont ils s'occupent avec attention. Au fil de la discussion, on découvre leurs joies et leurs tristesses et on entrevoit leur intimité.

Catherine Lefebvre fait mine de réaliser un documentaire dans lequel les commentaires s'effacent pour laisser place à la parole directe des protagonistes, comme si elle se plaçait dans la lignée de l'émission « **Strip-tease** », « **l'émission qui vous déshabille** ». Cette émission de télévision, créée en Belgique en 1985 et diffusée sur France 3 à partir de 1992, filme des personnes dans leur quotidien, qui finissent toujours par se dévoiler devant la caméra, ce qui justifie le titre choc de cette série de reportages.

Mais la vidéo joue sur l'alternance entre des images non commentées du quotidien des bergers, en extérieur, et les images d'un entretien, filmées à l'intérieur d'un local qu'on imagine appartenant à leur zone de travail. La vidéo nous fait finalement moins voir/percevoir par ses captations visuelles que par ses captations sonores : ce sont les répliques échangées, en même temps que les regards, les silences, les rires, qui dévoilent, là où l'image conserve le mystère de ce métier et nourrit notre fascination. Les mots finissent par laisser entendre là où les images seules préservent, protègent et finissent par taire. Il n'est pas anecdotique que les captations visuelles en extérieur ne soient pas accompagnées de dialogue : là où « ça » parle, où on « s'entend », où on peut enfin s'immiscer dans la complicité de ces deux hommes, c'est à l'intérieur, sur le mode de la confession. Une femme, qui n'est pas filmée, pose ses questions. Et on en apprend beaucoup dans cet entretien, qui va avec douceur jusqu'aux révélations intimes. L'orage qu'on entend au loin à la fin de la vidéo, lorsque la discussion porte sur des sujets plus personnels, crée un parallèle comique entre les bergers et leur troupeau : comme leurs « heilpalen », Jos et Dominique deviennent nerveux à l'approche de la foudre.

Sous ses airs de documentaire brut et hyperréaliste, où l'on va jusqu'à montrer avec insistance les gestes techniques du métier, la vidéo de Catherine Lefebvre cultive l'humour et nous emmène dans un monde qui défie la logique, où les hommes jeûnent pendant un mois et demi, où on imagine une poutre métallique en liberté (dénommée « Rudy ») semer la panique dans la ville, où on envisage la reproduction secrète et l'accouchement de linteaux métalliques... L'accent et le sérieux de ces belges créent une connivence avec l'univers décalé de l'humour belge, héritier du surréalisme, comme on le rappelle bien souvent, et pratiqué par Liberski et Jannin ou les Snuls jusqu'au non-sens. La pudeur et l'émotion de ces hommes forts, présents sur des chantiers, provoquent un paradoxe plein de sensibilité, ce type de paradoxe qu'affectionne particulièrement le comédien et réalisateur belge Bouli Lanners.

Le talent de Catherine Lefebvre dans cette vidéo est donc d'utiliser un mystère non pas pour nous cacher une vérité mais pour en mettre une autre au jour subtilement. La vidéo se fonde sur notre curiosité et une énigme. Car enfin que sont ces « heilpalen » ? Aucune traduction ne nous est proposée et si Jos et Dominique s'expriment en français, ils conservent ce mot, qui occupe pourtant le cœur de la discussion, dans sa langue originale et la personne qui les interroge le reprend, non sans hésitation au début. Les « heilpalen » ont un prénom (« Serge », « Amélie », ...) qui indique un sexe et ils présentent un caractère personnel bien déterminé (on apprend que « Rudy » était « un suiviste ») ; Jos et Dominique ont d'ailleurs leurs favoris. Les deux hommes sont là pour « activer » les « heilpalen », avec un outil spécifique et un geste bien défini, frappé au sol. On comprend plus tard que leur fonction est bien celle d'un berger, car il ne s'agit pas que les « heilpalen » se dispersent, ce qui poserait des problèmes de sécurité en ville. On trouverait des troupeaux et des bergers en Ecosse, en France, dans le Nord de la Hollande et même en Chine.

De ce monde qui ressemble au nôtre, sans l'être tout à fait, Jos et Dominique sont les figures, touchantes et drôles, et les passeurs : les images et les sons s'impriment en nous sans gâcher le double plaisir du mystère et de la révélation ; leurs visages, leurs gestes, leurs répliques restent en mémoire, comme s'amuse à le souligner Catherine Lefebvre lorsqu'elle conclut la vidéo par deux citations, l'une de Dominique, l'autre de Jos, que nous ne pouvions pas avoir oubliées.

**Carole Furmanek, professeur de lettres modernes  
Lycée Gambetta-Carnot, Arras**

Dans Springville, nous assistons à la métamorphose d'un micro univers dans lequel les personnages, mi-hommes, mi-objets, tentent de cohabiter et de conjuguer leurs efforts. Obéissant à une logique absurde, ces créatures disproportionnées nous émeuvent par leur dysfonctionnement exprimé dans un langage visuel poétique qui respire le chaos, crée le suspense et force l'étonnement. Peu à peu, elles changent de physionomie pour former une série de tableaux vivants, anarchiques mais muets, qui prolifèrent à l'infini.

Springville est une performance dans laquelle l'image prime. La scénographie, les costumes, les attributs et les personnages sont inextricablement liés et se confondent.

# MIET WARLOP SPRINGVILLE

Jeudi 5 juin à 20h 30 à l'être lieu  
SPRINGVILLE (60')

Performance chorégraphique et plastique  
entrée 5€ / réservations 09 54 68 69 04  
billetterie@latitudescontemporaines.com

Concept : Miet Warlop  
Scénographie : Miet Warlop & Sofie Durnez  
Avec : Sofie Durnez, Michiel Soete, Bara Sigfusdottir,  
Barbara Vackier, Kasper Vandenberghe & Miet Warlop  
Outside Eye : Nicolas Provost  
Technique : Piet Depoortere, Akim Hassani & Bart Huybrechts

# ACÉPHALE

## De quoi s'agit-il ?

Il nous faut partir d'un objet plus statique afin de ralentir le mouvement et saisir ainsi la cause de cette agitation. Prenons une peinture en train de se faire : « *Sur la toile, j'ai vu les corps subir de drôles de choses : les visages s'allonger, s'élargir, se rétrécir et grossir à nouveau, plus vieux un jour, plus jeunes la fois prochaine, la table redescendre, remonter, s'élargir, les personnages à nouveau entrer et ressortir du cadre* ».

On retrouve dans cette description de François Rouan<sup>1</sup> la même effervescence que celle qui se donne à voir dans *SPRINGVILLE* de Miet Warlop. Sa condition de peintre ne prépare pas pour autant François Rouan à ce qui se déploie jour après jour sous son regard car « *de tout ce mouvement, pour le professionnel que j'étais, la cause demeurait pour le moins mystérieuse.* » Il lui faut attendre le moment où Balthus l'invitera à retourner à l'atelier avec ces paroles : « *je crois que c'est fini* » à propos de son tableau « Les joueurs de cartes<sup>2</sup> ».

« *Les figures ne s'y étaient pas arrangées, la fille n'avait plus d'âge : ce vieux chameau de quinze ans<sup>2</sup> comme disait Balthus, en avait mille cinq cents. Quant au garçon, s'il s'était amplifié derrière sa veste, c'était comme pour laisser son pied gauche hors-cadre. (...) C'est une histoire de visions et pourtant les compères sont aveugles l'un à l'autre<sup>3</sup>.* »

Nous y sommes et Rouan ne s'y est pas trompé quand il décrit le travail du peintre car c'est du travail de la toile dont il s'agissait. Notre sentiment à cette lecture est bien d'avoir affaire à l'agitation de la toile pour cadrer au mieux son objet : le regard.

Pour les analystes les objets existent, ils ont des noms : le sein, les fèces, le regard, la voix, le rien... Par nature ils sont perdus mais restent cependant en activité. On s'en rend compte avec un dispositif comme celui des joueurs de cartes, qui, à partir du moment où vous vous glissez devant est manifestement un piège à regards qui met en fonction **un plus-de-jour**.

## L'objet regard

Dire que le regard est un objet perdu suppose que le champ de la réalité quand il s'agit de le regarder, au moins depuis le Quattrocento, ne tient sa consistance que de la dissimulation du regard dans la vision. Comme la perspective, le lexique distingue également le regard de la vue. Si par exemple on peut prétendre tout voir, on ne peut tout regarder à la fois. Ce qui établit un ordre, ce qui organise le regard, introduisant du même coup des priorités, fait le lit du désir.

On pourrait dire que les êtres qui peuplent le monde de *SPRINGVILLE* sont augmentés de ces objets, que ceux-ci ne sont pas perdus. Quelque chose se glisse jusqu'aux véritables limites de l'organisme qui vont plus loin que celles du corps. Lacan en trouve une illustration dans l'éthologie qui constate la chute subite du pouvoir d'intimidation d'un animal dès que celui-ci se trouve à la limite de son territoire<sup>4</sup>.

L'être table, l'être tableau électrique, l'être « dessine-moi un mouton » (ou un phallus ?) sont complétés d'objets qui leur donnent une vie propre, où la rencontre avec l'Autre est fortuite, contingente. C'est donc une vie sans histoire, une vie dont le sens échappe, une vie tournée vers le « Un-tout-seul<sup>5</sup> » qui ne demande rien, qui ne dit rien, pour lequel l'Autre n'existe pas.



Le monde des amibes, comme le montage de la pulsion, se présente comme n'ayant ni queue ni tête. « *Je crois que l'image qui nous vient montrerait la marche d'une dynamo branchée sur la prise de gaz, une plume de paon en sort et vient chatouiller le ventre d'une jolie femme, qui est là à demeure pour la beauté de la chose<sup>6</sup>.* »

Il ne faut pas oublier que le mécanisme s'inverse : « *on déroule ses fils (de la dynamo), c'est eux qui deviennent la plume de paon, la prise de gaz passe dans la bouche de la dame et un croupion sort au milieu<sup>7</sup>.* »

Cette construction baroque que Lacan nous donne comme étant celle de la pulsion n'est pas sans évoquer la proposition de Miet Warlop dans *SPRINGVILLE* : un monde acéphale, hors-sens, sans principe organisateur, sans paroles, qui, à l'image de ce vingt-et-unième siècle, peut donner à voir une petite fumée bleue comme une opération de destruction radicale. Autrement dit, qui peut aller, comme la jouissance, de la chatouille à la grillade, laissant le regardeur perplexe.

**Jean-Philippe Parchliniak**  
Psychanalyste à Lille

1- Rouan F. « Voyages autour d'un trou » in Revue de l'Ecole de la Cause freudienne, n°19, p. 140

2- « Les joueurs de cartes » 1968/1973, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen

3- Op. cité

4- Lacan J. « Position de l'inconscient », in Ecrits, Seuil, p. 848

5- Miller J-A. L'Un-tout-seul, cours 2010-2011, L'Orientation lacanienne, inédit.

6- Lacan J. Le Séminaire Livre XI, Seuil, p. 154

7- Ibid.

# LES VERTUS DU DÉSOEUVREMENT CHORÉGRAPHIQUE

## Les vertus du désœuvrement chorégraphique

La scène chorégraphique contemporaine s'est principalement transformée ces dernières années selon deux principes que l'on peut distinguer parmi d'autres signes remarquables : l'abandon du strict médium de la danse, même si le corps dansant peut demeurer un paradigme cardinal de la mise en espace proposée au fil d'œuvres récentes, au bénéfice d'une intention volontiers hybride, mêlant toutes les possibilités et disciplines du spectacle vivant (danse, vidéo, arts plastiques, musique, théâtre...).

À cela s'ajoute aussi, comme l'a étudié et théorisé Frédéric Pouillaude, la conscience d'un désœuvrement à l'œuvre en danse qui active ainsi une remise à plat des données de la représentation ou de la performance. Ce dernier point est fondamental pour saisir les modalités actuelles de ce que l'on s'entête encore à vouloir nommer **danse** comme si l'histoire de l'art n'était que celle du développement continu de genres et disciplines intangibles dans leur essence depuis la **Poétique** d'Aristote.

## Adieu à la notion d'œuvre

La liberté prise par les chorégraphes contemporains a sa source dans la néantisation de la notion d'œuvre telle qu'elle a pu être évoquée dans les autres arts. Classiquement, pour parler d'œuvre, il faut admettre deux conditions : que celle-ci soit publique, c'est-à-dire durable et susceptible d'être répétée. Or, l'exercice chorégraphique démontre qu'à rigoureusement parler, maintenir le régime de l'œuvre à propos de la danse conduit à coup sûr à plusieurs apories. L'examen de plusieurs systèmes de notation chorégraphiques (Feuillet, Noverre, Laban) permet d'établir qu'ils ne fonctionnent pas comme écritures : il y a toujours un différentiel entre la capacité d'un système à rendre compte des « techniques du corps » et ce que sont celles-ci réellement. La danse ne peut être reconnue ni comme allographique, ni comme autographique. La puissance de l'efficacité de l'alphabet n'est pas égale.

Ainsi, les traces (schémas, notes diverses des chorégraphes), où la danse pourrait gagner en être, sont malheureusement des traces que nous sommes conduits à reconnaître comme étant « une graphie qui ne dit rien ». Le répertoire des œuvres est alors paradoxal, les chorégraphies d'origine se perdent, les « impasses de l'idiosyncrasie » rendent compliquée l'idée même qu'une compagnie puisse entretenir une chorégraphie par-delà la présence de son auteur originel. De nombreux exemples, de la compagnie Bagouet aux essais du quatuor Albert Knust, illustreraient que vis-à-vis de toute œuvre, toute entreprise de reprise est au carrefour de la recherche, de la création et de la reconstitution.

## Ici et maintenant

Comment une œuvre chorégraphique pourrait-elle alors être pérenne ? L'examen des techniques de transmission ou d'improvisation révèle que pas plus que le paradigme linguistique, le paradigme technique permettra d'assurer la réalité d'une œuvre à transmettre. Chaque chorégraphe use de techniques différentes, il y a une idiotechnicité qui constitue un involontaire à vouloir pour le danseur, un irrépérable à répéter...

La transmission chorégraphique et son cortège d'aporées ne peuvent alors trouver d'issues que dans l'art de la passe, c'est-à-dire la transmission orale et contemporaine d'un danseur à l'autre. La danse est donc devenue un art essentiellement antinomique appelant à se situer, pour qui veut la saisir, au point même de la contradiction qu'il y a à n'être qu'en disparaissant. Cela justifie que la danse ne relève toujours que d'un **hic et nunc**, d'une scène provisoire qui explique pourquoi elle a évolué vers une fragilité où se disséminent les œuvres mais aussi les compagnies au point de parfois s'immobiliser et de faire coïncider une contemporanéité avec la fascination pour le vide, le dénuement le plus absolu.

Ce désœuvrement chorégraphique révèle que la danse aiderait à comprendre, par sa pauvreté ontologique, l'en deçà de tout art. Là où on distingue classiquement les arts du geste (arts de la scène) et ceux de la trace (arts plastiques), la danse invite à accomplir un renversement en reconnaissant que toute trace a pour origine un geste, au carrefour d'une contingence et de la nécessité. Toute une histoire de l'art pourrait d'ailleurs être reconstruite probablement à partir de ce point.

## C'est le geste qui compte

En abandonnant l'œuvre, la création contemporaine privilégie l'idée d'une expérience continue dont chaque moment ne saurait constituer à lui seul l'achèvement. Cela bouscule les modalités de la représentation, limitée elle aussi à son **idiochronie et idiotopie**. Parmi les ruptures constitutives de la scène contemporaine, celle d'avec le spectaculaire, au sens

classique ou moderne du terme, puise sa justification dans les prétentions pédagogiques ou d'éveil de ce dernier, toujours soupçonné d'aboutir à un processus de normalisation. Ici émerge alors un type d'expérience qui n'est plus l'affaire bien sûr du seul artiste. S'inaugure ainsi une nouvelle figure du spectateur, volontiers invité à devenir pleinement participant de l'action artistique elle-même, sur les plateaux ou dans les studios.

Cette notion de **participation**, souvent dévoyée, nous vient de la pensée américaine dans ses efforts d'élaboration d'une théorie politique permettant de concilier les modalités du communautarisme et les exigences de la démocratie libérale : comment l'individu peut-il s'insérer dans une communauté de quelque nature que ce soit sans qu'il soit fait tort à ses droits naturels fondamentaux ? Solidaire, au moins culturellement et historiquement de cette pensée, Merce Cunningham demandait déjà : « Comment vivre et faire ce que vous voulez faire sans écraser quelqu'un pour arriver à vos fins ? »

Joëlle Zask a admirablement analysé les modalités d'une participation démocratique réussie en montrant comment le spectateur d'art peut constituer le paradigme d'un programme participatif accompli à la faveur du respect des trois conditions que sont : prendre part, contribuer, bénéficier. Le désœuvrement chorégraphique aboutit alors à un projet artistique, esthétique mais aussi politique et existentiel.

**François Frimat, auteur de " Qu'est-ce que la danse contemporaine ? " Presses universitaires de France**

Bibliographie :

Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique*, Etude sur la notion d'œuvre en danse, collection « Essais d'art et de philosophie », VRIN, 2009.

François FRIMAT, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, PUF, 2011.

Joëlle ZASK, *Participer, Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Le bord de l'eau, 2011

1 M. Cunningham, *Le danseur et la danse*, Belfond, p. 182.



# CHANTIER(S) PEDAGOGIQUE(S)

Les enfants de l'école Maternelle Anzin St Aubin. Petite et moyenne Section. Classe de Mme Catherine André

Après avoir entendu les réactions des enfants face à la projection de la vidéo de SPRINGVILLE de MIET WARLOP, une démarche pédagogique s'est enclenchée à partir d'une réflexion sur M. CARTON ...

Le géant, il a plus d'ventre, il a plus d'zoreilles

Elle est morte la boîte, je crois

C'est la dame-table et le monsieur carton

Le bonhomme en carton, il veut trouver son livre

Y'a un bonhomme dedans. Oui, on voit les baskets

1

face à la vidéo  
NOUS AVONS DECOUVERT LA VIDÉO SPRINGVILLE



5 Chorégraphie avec des cartons de couleurs  
motricité et ébauche d'une chorégraphie



2 motricité

NOUS AVONS JOUÉ À M. ET MME CARTON AVEC DES CARTONS CARRÉS



4 Ateliers « Mondrian » : collage carré + Peinture

NOUS AVONS DECOUVERT DES ARTISTES QUI JOUENT AVEC LES FORMES COMME PIET MONDRIAN



3 Différents ateliers : Peinture, collage, Maths, Graphisme ...

manipulation des formes géométriques (carrés ou rectangulaires)





## Beauty will be convulsive or will not be.

### INTERVIEW of MIET WARLOP

- You graduated from the Royal Academy of Fine Arts in Gand in the sculpture section. [redacted] a desire to escape from the static nature of sculpture and thus to "give life" to it. How has this conversion happened? Do you define yourself now as a choreographer-visual artist?
- Your characters on stage seem to be trapped by fate. We witness a process of « crushing » of beings and things, and when they try to resist to that fate, they become grotesque. It is [redacted] tension that you are exploring?
- In discovering your work, I immediately thought of the movie *Der Lauf der Dinge* by Peter Fischli and David Weiss (1987). A series of actions, droppings of objects, chemical and pyrotechnical effects is triggered by a domino effect. This video, a reference for you [redacted] this causality relation that you explore?
- You add up catastrophes through paint projections, diverse explosions and dismantling of beings, objects and place. This process of destruction leaves a chaotic environment at the end of your shows. [redacted] a nihilist vision of the world?
- « There is in the human heart a desire to destroy everything. Destroying is affirming you exist against all odds (...) I imagined that painting started to bleed. Hurt in the way people can be hurt. For me painting became a person with feelings and sensations. » [redacted] this comment by Niki de St Phalle (*my secret*) about her artistic project suits to the analysis of « Mystery Magnet »?
- The metamorphosis of objects and beings seems to "go beyond" a theatre of the absurd to develop in an organic, mutating, degenerated and self-destructive reality. [redacted] you say that you work on stage for the inertia of representations?
- A « *Slapstick* » style is evoked about your work and more particularly about the burlesque universe of Buster Keaton. The latter gets trapped in conflicts that are not his: houses collapse, cars self-destroy... we feel that he would like to behave like a man but that he is a character submitted to fiction. He is looking for love but is caught in chaos. Do you think that laughter arises in a similar way in your shows of the tragedy of not being able to escape from fiction?
- Your universe is excessive and unbalanced, it refers to the experience of *hubris*. This notion inherited from the Greek Antiquity is generally translated by « immoderation », it was considered as an error because it exacerbated the passions. [redacted] you precisely looking for creating this enjoyment of immoderation in your shows?
- You build a world that makes impossible the human fulfilling and that can be called dystopian. Do you agree with this term, etymologically "the wrong place" or "the ill-fated place"?
- Your work is often associated with the surrealist heritage. [redacted] you say this heritage also works in "the absence of all control by reason, beyond all aesthetic or moral preoccupation?", what Breton claimed in his surrealist manifesto (1924)?
- Your appropriation and hijacking of popular genres (cinema, cartoon...) erases all hierarchy between popular culture and elitist one (high / low culture) in the vein of pop art. [redacted] this aesthetic syncretism motivated by a wish for visual resourcing, a criticism or even a subversion?
- What do you think?
- Your work is in affinity with the artists Peter Saul and Paul McCarthy concerning the invention of a theatre of cruelty. [redacted] what do you think of these artistic links?
- In the 60s Guy Debord in « the show society » suggests to break the separation between art and life. For him, art must « create real situations » and no longer be in museums. Your performances unfold on stage, [redacted] you reverse this « situationist » thought by replacing them in a traditional scenic dramaturgy [redacted] it's important for you that your contemporary performances are on stage?
- Cindy Sherman writes : « in the head of the audience, there is a very theoretical idea that art must be beautiful and that women must be beautiful. I am intent on playing simultaneously on attraction and repulsion. » Does your imagery also function on this attraction/ repulsion tension?
- In your choreographic performances, image is supreme. It brings humour and aesthetics although a certain violence constitutes them. I think of this woman-table in « springville », she has a visual elegance whereas the person must be painfully contorted to produce this image. [redacted] a formalist trap in which the audience falls when he thinks of the underlying violence of this aesthetic?
- [redacted] you like to express yourself on a point that has not been tackled and that is important for you?







L'ORIGINE DU MONDE







# TERRAIN À BÂTIR

Le dialogue et l'hybridation des formes sont considérés comme des traits significatifs de l'art du XXe et du XXIe siècles. Dès les années 1920, les avant-gardes comme Dada ou les Constructivistes ont produit des œuvres d'art alliant représentation chorégraphique, recherche plastique, production sonore et musicale. Ces œuvres cherchaient à toucher plusieurs sens à la fois et à créer ainsi une poétique de la simultanéité ou synesthésie.

Miet Warlop, à la fois plasticienne et metteuse en scène, et Nadia Lauro, plasticienne et scénographe qui réalise les costumes et les décors des spectacles de la chorégraphe Latifa Laâbissi, témoignent de cette perméabilité entre réflexion sur l'objet, l'environnement, la scène et l'action.

Le décor est, traditionnellement, un ensemble d'éléments représentant ou évoquant de manière illusionniste le lieu de l'action d'un spectacle, favorisant la compréhension, l'imagination ou l'immersion du spectateur. Il est souvent conçu, dans la création contemporaine, comme une œuvre plastique autonome prête à être (ré)activée, un terrain de jeu avec lequel le sens se construit, matériaux du chantier artistique en cours. Ready-made ou installation fabriquée, l'objet scénique se fait paysage intérieur, « objet vivant » habité d'une double nature : l'une statique et pérenne, l'autre éphémère et dynamique. La mise en espace de l'installation devient mise en scène. La présentation devient représentation grâce à la présence immédiate ou suggérée du corps de l'artiste, à la matérialisation d'un espace de jeu modifiant l'attitude et le regard du spectateur par des gestes, un énoncé, un son, une mise en lumière écrits au préalable.

Les artistes américains dans les années 1960-1970 ont développé de fructueuses collaborations entre disciplines artistiques : le danseur et chorégraphe américain Merce Cunningham (1919-2009) est ainsi une figure incontournable de l'exploration du potentiel spatial et chorégraphique du décor. En écho aux compositions de John Cage, les décors ont été réalisés en collaboration avec des plasticiens comme Nam June Paik, qui réalise un dispositif vidéo amplifiant en direct la danse dans *Variations V* (1965), ou Andy Warhol et Jasper Johns, lesquels imaginent pour *Rainforest* (1968) le décor de ballons gonflés à l'hélium ainsi que les costumes des danseurs. Robert Rauschenberg, rencontré au Black Mountain College, devient le décorateur attitré de la Merce Cunningham Dance Company. En 1954, il crée un décor mobile pour la pièce *Minutiae* à la Brooklyn Academy of Arts. Conservée aujourd'hui dans une collection privée, cette structure, conçue sur le modèle des *combines paintings*, est composée de trois panneaux recouverts de peinture et de collages d'éléments épars.

Pour d'autres artistes, certains décors ont plusieurs vies : la pièce intitulée *Rearrangeable panels* d'Allan Kaprow (1927-2006) est activée une première fois en 1957, lorsqu'il suivait les cours de John Cage. Elle fut réactivée librement et enrichie de nouveaux éléments à l'automne 1959 à l'occasion d'une

performance à la Reuben Gallery de New York, intitulée *Eighteen Happenings in Six Parts* et considérée comme l'évènement inaugural du happening. Composée de panneaux recouverts de peinture et de collage de feuilles et de fruits en plastique, *Rearrangeable panels* est aujourd'hui conservée dans les collections du MNAM / Centre Pompidou. C'est une des premières pièces « ouvertes » de l'histoire de l'art qui laisse à l'artiste ou au commissaire la possibilité de l'agencer comme il le souhaite. Comme le titre l'indique, ces panneaux peuvent se présenter au mur, sous forme de paravent ou sous forme de kiosque, dans n'importe quel ordre.



Merce Cunningham Rainforest (1968)

Pièce à interpréter, *Rearrangeable panels* est à la fois un objet d'exposition et de mise en relation, conçu pour être librement réactivé. D'autres pièces sont au contraire réalisées en vue d'une activation précise sous la forme d'un texte de théâtre : c'est le cas de l'installation *Tell me* (MNAM / Centre Pompidou) réalisée en 1979-1980 par l'artiste conceptuel français installé à Los Angeles, Guy de Cointet (1934-1983), pour la pièce

de théâtre éponyme. Cette installation composée de 65 objets scéniques est conçue à la fois comme une œuvre plastique qui peut être présentée de manière autonome ou activée sous la forme

d'un plateau de théâtre, selon des conditions d'énonciation données, bouleversant ainsi les relations entre les mots, les couleurs, les formes et le sens. Guy de Cointet a ainsi réalisé plusieurs « tableaux parlants », comme *Huzo Lumnst* en 1973. Ces œuvres à performer à la manière d'un reenactment sont scrupuleusement définies par un texte de théâtre précisant les gestes, le rythme et le décor. Aujourd'hui encore, ce sont les actrices originales qui rejouent les textes, sous la direction des plus proches collaborateurs de l'artiste, avec l'autorisation de la galerie Air de Paris et des membres de la Succession Guy de Cointet, la réactivation étant soumise au droit de la propriété intellectuelle.

La structure de Rauschenberg, les installations de Kaprow et de Guy de Cointet – respectivement éléments d'une chorégraphie, d'une performance et d'une pièce de théâtre –, sont maintenant des pièces de collection, privée ou publique. D'autres décors n'ont pas eu cette chance et ont disparu, relégués la plupart du temps au statut d'ornement secondaire. Entre reconstruction et vestige du sens, l'objet doit à la fois survivre à la fin de son activation et, à plus long terme, à la disparition de son auteur. S'il s'agit à l'origine pour les artistes de dépasser les contraintes inhérentes à la représentation scénique et à la présentation muséale, il semble essentiel d'investir pleinement la conservation de la performance, de sa matérialité comme de son immatérialité, afin de garantir la pertinence de la réactivation de chacun de ces objets vivants.

**Mélanie Lerat, Conservatrice du patrimoine au Musée des Beaux-Arts d'Arras, en charge des collections et du développement de l'art contemporain**



# METAMORPHOSES SCOLAIRES



© Arnaud Dhonnet

Au collège Jehan Froissart de Quiévrechain depuis septembre 2013, une classe de sixième s'est transformée en classe « **Arts & Mythologies** » également appelée classe « **Boim'Art** » du nom de Serge Boimare, psychopédagogue ayant inspiré la création de cette section. Par l'approche de textes mythologiques forts et leur mise en débat, l'équipe pédagogique tente de développer des compétences essentielles telles que les capacités à écouter l'autre et à argumenter son avis. Le travail a souvent lieu en groupe et dépasse régulièrement les limites de la classe ou de la discipline enseignée. Tout en essayant de « raccrocher les décrocheurs » en leur donnant confiance en leur jugement, l'expérience vise à l'émancipation par la création artistique. C'est pourquoi les élèves de sixième après avoir découvert différents textes issus des « **Métamorphoses** » d'Ovide ont été invités à participer à un **atelier danse contemporaine** animé par la danseuse et chorégraphe **Sabine Anciant** explorant ces questions de la forme et de l'informe, de la porosité entre l'humain et le végétal ou le minéral, de passages, de reflet, d'imitation, d'adaptation du corps à un espace donné.

Les poèmes d'Ovide ont quelque chose de plastique ; de cinématographique. C'est comme si le poète latin prenait un plaisir très charnel à décrire minutieusement matières et textures. Comme si la transformation séquencée de ces corps devenus arbres ou animaux permettait au lecteur de se figurer au plus près le caractère fantastique de ses mutations. Les métamorphoses semblent être, au delà d'un catalogue de drames mythologiques, une réflexion sur la vie, sur le cycle de la matière, sur l'infini, ou sur ce qui sépare l'homme de l'animal.

L'objectif principal de cette expérience était de permettre aux élèves d'expérimenter physiquement une notion telle que la métamorphose et de les amener à proposer et à conscientiser des gestes, des postures, des déplacements mettant en jeu ce qu'il y a d'incertain dans la forme humaine, l'ambivalence des corps et des matières, ce qui potentiellement change, mute, se développe ou s'écroule. Or, les adolescents étant eux-mêmes presque ontologiquement coincés entre deux états, en plein cœur de leur propre métamorphose (accueillie avec plus ou moins de facilité), il se jouait donc également quelque chose touchant à l'image de soi, à la confiance en l'autre.



En associant intimement mouvement individuel et mouvement du groupe, en instaurant un rapport de confiance mutuelle, en donnant à chacun le pouvoir de guider, en mettant les élèves en situation d'expérimenter des choses sans se voir (sous un drap) et de compter ensuite sur l'avis de leur pairs, Sabine Anciant a instauré un cadre d'apprentissage apaisé où les corps des élèves, en mouvement dans l'espace, accomplissaient de véritables métamorphoses posturales.

Il est vrai qu'historiquement, la danse moderne est une discipline qui se penche sur le mouvement humain sans nécessairement contraindre le corps. Elle veut reconnecter l'homme avec le sol, avec les forces vitales. Elle permet de sentir l'espace, la pesanteur, et d'accepter la chute comme un mouvement naturel. Elle remonte en cela aux origines de l'homme, comme dans un éternel cycle. Comme ce qui est vivant. Comme les textes d'Ovide.

Le corps, au collège, est tout autant le moyen d'exprimer un besoin d'expansion, se sortir de soi, qu'un sujet de frustration, un motif d'exclusion. Le collège Jehan Froissart est un collège « classé Z.E.P. », et il se trouve qu'en plus de difficultés sociales et de problèmes d'accès à la culture, il y a un déficit moins médiatisé, et celui-ci est physique : les habitants de ces zones sont davantage exclus de la pratique sportive que les autres Français et les élèves sont plus sujets aux problèmes de surpoids. Cette moindre pratique sportive peut s'expliquer notamment par le manque d'argent, par des interdits de nature culturelle ou religieuse et surtout par un manque de connaissances relatives à la santé et au corps. Ceci est encore aggravé par le contexte scolaire où comme de nombreux chercheurs l'ont démontré (Foucault par exemple dans « **Surveiller et punir** ») les corps sont soumis à des pressions multiples, à des contraintes, voulues par l'architecture des lieux, par le mobilier, par la surveillance, par la compétition, par la gestion réglementée des mouvements.

Si « être scolaire », c'est parler un certain langage ou avoir un certain rapport au travail, c'est également avoir dressé (ou laissé dresser) son corps. D'où le besoin permanent de

mouvement dans ces classes qui supportent mal la contrainte de la chaise et du bureau. La privation motrice imposée à l'élève qui doit « se tenir » est comme le pendant de la privation de possibilité d'expression personnelle. Il était donc essentiel de proposer aux élèves une expérience corporelle, vivante, où ils n'auraient pas à user de mobilier scolaire (mobilier contraignant pour les velléités du corps mais si utile pour qui veut se cacher, se recroqueviller sur lui-même)

Cette expérience, au delà de permettre une approche kinesthésique de textes mythologiques et de libérer la créativité des corps,

a eu un effet que je n'avais pas prévu : en effet, les métamorphoses figurées sont devenues littérales quand un des élèves réputé « perturbateur », en « grande difficulté », s'est mis



à bouger, non simplement en imitant mais en incarnant une plante en croissance, avec une grâce inédite et une grande aisance vis à vis du regard des autres. Ce que permettait cette activité dansée, c'était avant tout de porter un nouveau regard sur ces élèves, comprendre plus finement, à travers leur corps en mouvement, les problématiques personnelles, les doutes, la construction du rapport à l'autre. Dans cette classe en métamorphose, les rôles établis n'étaient plus les mêmes : être scolaire ne suffisait plus, s'accepter et accepter l'autre était devenu essentiel.

**« La danse est mouvement qui est vie (...) elle est le mouvement naturellement rythmique d'un corps qui a longtemps été nié, distordu, et le désir de danser serait aussi naturel que celui de manger, de courir, de nager si notre civilisation n'avait pas employé d'innombrables moyens de mettre au ban cette action distinctive et joyeuse de l'être harmonieux »**

**Ruth St Denis** (pédagogue de la danse moderne)

**Emilien Couvreur, professeur au collège Jehan Froissart de Quiévrechain et au lycée Paul Hazard d'Armentières**

Sabine ANCIANT est danseuse, comédienne, chorégraphe et professeur de danse, elle a étudié également le mime corporel avec Corinne Soum et Esther Mollo. Elle fait désormais partie de la compagnie « Théâtre Diagonale » qu'elle a rejoint pour le spectacle « Chickens forever » mis en scène par Esther Mollo.



Bemini, Apollon et Daphné, 1652, Galerie Borghese, Rome (détail)

Posons-nous deux ou trois  
au juste d'un travail collectif ?

parce qu'entre nous, personne  
tomber le droit de revendiquer son  
Difficile de trouver sa place, de

s'organiser. **Mais l'expérience est-elle valable alors ?** Oui, en tout cas formatrice pour des élèves  
de première Littéraire, qui forment un groupe par le seul lien du choix de l'option arts plastiques.

Échanges, argumentation, tension créatrice, il faut

surtout prendre le temps d'écouter. **Et travailler**

**ensemble pour quoi faire ?** D'abord une recherche

de croquis pour capter sur le vif la pose d'un corps

animé avec un élément inanimé ( objet, élément

d'architecture ) comme « la rencontre fortuite

sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un

parapluie », chère au Comte de Lautréamont. Ensuite dans l'esprit d'un

« work in progress » ou « chantier en cours » mettre en commun ses

dessins,

sur un mur, librement.

de travail

petit à petit

WORK IN PROGRESS

sur un

La surface

s'enrichit  
des croquis,

des ébauches, de projets en chantier qui prennent place spontanément les uns à côté des autres,  
comme dans un jeu surréaliste. **Surréalisme, tiens, tiens ! Rencontres fortuites ici encore.**

Le « workshop » s'anime, le chantier progresse, les dessins envahissent la  
surface et des projets plus consistants s'élaborent . Stop, le jeu est fini, c'est  
l'expérience, le vécu, les graines d'idées qui nous intéressent.

**Mais au fait, qui va signer ?** Pour  
évoquer François Hugo qui écrit sur  
le tableau de Francis Picabia « je n'ai  
rien fait et je signe », les élèves,  
eux, ont fait mais ne signent pas.

Les élèves de 1<sup>ère</sup> L2 2013/2014, option de spécialité arts plastiques, ont travaillé en résonance avec les  
artistes invités, autour de deux idées directrices: d'une part l'élaboration d'une création en « workshop »  
comme la troupe de théâtre québécoise, d'autre part l'incitation issue de l'œuvre de Miet Warlop,  
qui associe les corps animés (chorégraphie) aux objets et aux éléments architecturaux.

Valérie Beccaert, professeur d'arts plastiques, lycée Gambetta-Carnot, Arras

# L'ART CONTEMPORAIN À LA CAMPAGNE

## La Brasserie d'art de Foncquevillers



Glissement, 2004 de Julien Prévaux Collection FRAC Nord-Pas-de-Calais



© Ulf Andersen

A l'origine, cette bâtisse fut utilisée pour la fabrication de la bière jusqu'à la déclaration de la Grande Guerre.

Depuis 2011, La Brasserie s'est reconvertie en espace d'art contemporain. Dans un cadre privilégié, la bâtisse tout en longueur dévoile un espace d'exposition de 140 m<sup>2</sup>, aux voûtes de briques et acier.

Ce lieu tourné vers le futur offre un regard sur la création contemporaine, sa nature et son contexte apportent une autre lecture des œuvres. Une exposition est présentée chaque année de mai à fin septembre à un public nouveau en zone rurale. Le petit patrimoine permet l'accès à l'art contemporain dans un contexte historique.

Trois expositions et de nombreuses activités culturelles ont eu lieu dans cet espace hors du temps. Cet été, l'exposition "La Fureur de Vivre" s'y installe et présente des œuvres de qualité sur un thème accessible à tous. Une médiation personnalisée, des ateliers, et des débats sont prévus avec le public, pour un accès direct à l'art.

**Véronique Damagnez**

**Présidente de LA BRASSERIE d'art de Foncquevillers**

La Brasserie accueille l'artiste Miet Warlop dans le cadre des Ch'mins de Traverse initiés et soutenus par le Département du Pas-de-Calais, en partenariat avec L'être lieu, le Musée des Beaux-Arts d'Arras, et les Latitudes Contemporaines.

Sa performance BIG BAD COLD est interprétée à La Brasserie lors du vernissage, avec la participation d'hommes de profils et d'âges différents, parmi les habitants de la région.

Dimanche 1er juin à 15 h

### **BIG BAD COLD**, Miet Warlop, 2013

( Des hommes avec des mouchoirs en pierre/cire/plastique )

**ACCÈS LIBRE ET GRATUIT**

Navette au départ de L'être lieu à Arras, 21, bd Carnot, à 14 h

Réservation obligatoire : 09 54 68 69 04

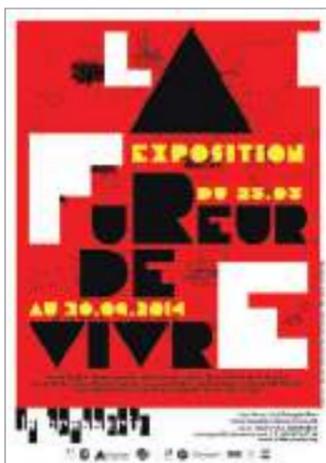
Par un geste presque banal, avec un objet issu du réel, elle nous emmène sur un territoire imaginaire qui mêle la mélancolie à l'absurde, deux postures récurrentes de son travail artistique qui nous entraînent entre le rire et les larmes. Elle parvient à réanimer des objets ou des souvenirs inanimés. Comme après les ravages de la guerre, la destruction insuffle une nouvelle vie.

Scène d'un panel humain au sein duquel la nature d'une relation amoureuse fonctionne telle une contrainte et provoque une gêne collective. "Je sais que tu sais ce que je sais..." ou la formule générale de la gêne. Le figé et le non dit comme symptôme de la conscience.

C'est par ces propos que Miet Warlop présente cette performance, par un geste presque banal, avec un objet du quotidien, elle nous emmène sur un territoire imaginaire où se mêlent la mélancolie et l'absurde, deux postures récurrentes de son travail artistique qui nous conduiront entre le rire et les larmes.

Son autre performance «Springville», sa création d'un mouvement, tout en chaos, en expectative et en surprise, fait écho au thème de l'exposition à La Brasserie : la Fureur de Vivre.

La vidéo du spectacle «Springville» sera présentée à La Brasserie pendant tout l'été et Miet Warlop réalisera cette performance à L'être lieu le 5 juin, durant le festival «en chantier».



### **LA FUREUR DE VIVRE**

Exposition du 25 mai au 30 septembre 2014

En écho au mouvement intellectuel, littéraire et artistique Dada créé lors de la Grande Guerre, les artistes d'aujourd'hui s'interrogent sur LA FUREUR de VIVRE.

Le Dadaïsme caractérisé par une volonté de décontenancer par le biais de l'humour, de l'extravagance et de la dérision, entre en résonance avec nos préoccupations actuelles.

Les artistes contemporains explorent notre époque tourmentée et sondent l'élan qui nous anime aujourd'hui. À travers l'installation, la peinture, la sculpture, la photographie, la vidéo et la performance, chaque artiste interroge tour à tour les comportements, les codes, les rites, les représentations des images réelles ou virtuelles qui nous entourent.

Contestation, dérision, utopie, humour, imagination... se reflètent sur la perception de la vie chez les artistes contemporains. Le parcours incite le visiteur à discerner sa propre perception, et à libérer son imagination et ses émotions. Sachant qu'apprendre à se connaître est aussi un rempart contre la guerre.

La Brasserie nous invite, un siècle plus tard, à découvrir le regard critique d'artistes qui questionnent notre réel et nous aident, par leur vision, à mieux vivre le présent :

*Arpaïs Du Bois, Julien Audebert, Aline Biasutto, Anetta Mona Chisa & Lucia Tkacova, Gérard Dalla Santa, David Droubaix, Constantin Dubois-Choulik & Aurélie Brouet, Chantal Dugave, Bernard Heidsieck, Dmitri Makhomet, Société Réaliste, Patrick Saytour et Miet Warlop*

LA BRASSERIE - 5, rue Basse - 62111 Foncquevillers

Ouvert samedi et dimanche 11h -18h ou sur rendez-vous

[www.artbrasserie.com](http://www.artbrasserie.com)

[vdamagnez@artbrasserie.com](mailto:vdamagnez@artbrasserie.com) ou + 33 6 87 91 57 82



# LA PART DU RITE

## Entretien avec Latifa Laâbissi et Isabelle Launay

Cette performance réunit une chorégraphe et une théoricienne de la danse autour d'un dispositif qui rappelle un autel ou une table de massage. Comment s'est opéré le nouage entre les différents niveaux de lecture – entre travail performatif, parole théorique et « *part du rite* » ?

Latifa Laâbissi : Ce nouage s'est fait en plusieurs étapes. En effet, cette performance comprend des strates antérieures d'élaboration. La première « couche archéologique » correspond à une commande formulée par l'école des Beaux Arts de Nantes à plusieurs chorégraphes – Mathilde Monnier, Xavier Leroy, Jérôme Bel et moi-même. La commande portait sur l'idée de « déplacer le lieu d'un discours » – cela d'une manière très ouverte. Nous avons déjà une histoire de travail commune avec Isabelle – nous avons fait une performance ensemble nommée *Partir de Gert* dans laquelle Isabelle prenait en charge la question du discours, et moi un certain nombre d'actions liées à des tâches. Du coup, afin de répondre à cette commande – pour laquelle je disposais d'un temps très court – j'ai proposé à Isabelle et à Laurent Pichaud de me rejoindre, et nous avons travaillé à partir d'une action codifiée toute simple : le massage. L'idée était que Laurent masse Isabelle en suivant un protocole bien établi, pendant qu'elle parlait. La figure de la « momie », ensevelie sous des serviettes, était déjà là, mais Isabelle déplaçait un tout autre propos théorique.

Isabelle Launay : Mon discours portait sur les débats entre Mary Wigman et Valeska Gert autour de la notion d'extase. Nous avons appelé cette performance *Distraction* – il s'agit là encore d'un terme « Gertien ». Le débat entre elles portait sur les manières de représenter, ou d'atteindre l'extase ; une méthode « expressionniste », celle de Wigman, et une autre, plus difficile à définir, celle de Gert, que l'on pourrait qualifier de « kaléidoscopique ». Les différentes facettes du nouage étaient déjà présentes, mais pas forcément explicitées en tant que telles.

LL : Oui, dans *Distraction*, il y avait encore deux partitions parallèles. D'un côté, Isabelle qui déplaçait son discours, et de l'autre le massage effectué par Laurent Pichaud – qui restait sur sa propre ligne. Lorsque nous avons voulu reprendre ce dispositif, nous nous sommes dit assez rapidement qu'il fallait accentuer le nouage entre les dimensions performatives et discursives. Isabelle avait envie de changer d'orientation théorique et pour ma part, je voulais trouver une autre manière d'intervenir : en un sens, le massage n'était pas un processus suffisamment « altéré », cela me paraissait trop linéaire. Mais je ne voulais pas non plus aller vers une action « plaquée » ou trop littérale vis à vis de ce que disait Isabelle.

IL : L'absence de friction entre ces deux couches avait un effet d'endormissement général. Cela manquait de tensions.

LL : Voilà. Du coup, exit cette modalité. Nous avons cherché un équilibre plus instable. Au niveau performatif, j'avais besoin d'un choc plus important, d'une physicalité qui réponde à celle des mots, au rythme. De ce point de vue là, je crois que nous avons essayé de faire monter la partition en intensité, en insistant sur les points de tension ou de non-résolution.

*Comment est apparu le nouveau propos théorique – toujours axé sur la période de la modernité allemande, mais davantage lié aux rapports entre esthétique et politique ?*

IL : La thématique que j'aborde dans *La part du rite* était liée à mon actualité de recherche – je travaillais à ce moment-là sur la « politique des présences ». S'y mêlaient la question de la danse amateur, le projet de Anne-Karine Leskop (petit projet de la matière ?), que j'avais suivi... ainsi que d'autres questions liées à la représentation contemporaine et à sa manière de traiter et d'intégrer le corps social. Surtout, je ne voulais pas reprendre le même discours, j'avais peur que cela ronronne. Par ailleurs, pour des raisons liées à l'actualité, j'avais envie qu'on entende certains mots qui me semblaient absents de l'espace du discours : socialiste, communiste, anarcho-communiste, léniniste. Je voulais que des mots nomment concrètement la chose politique. Qu'ils résonnent, qu'ils fassent effraction en un sens.

Pour revenir sur la question du rituel, j'ajouterais qu'il y a eu un stade intermédiaire, où le propos n'était pas encore fixé ; nous nous interrogeons sur le choix du texte, et l'une d'entre nous a apporté *Le rituel du serpent* d'Aby Warburg – la question s'est même posée d'utiliser cette conférence. Celle-ci est intéressante à de nombreux points de vue – ne serait-ce que par le statut du discours qu'elle met en jeu : c'est cette conférence qui a permis à Warburg de prouver qu'il n'était pas fou, et de sortir de l'hôpital psychiatrique... Mais il y avait trop de visuels, cela aurait demandé une logistique plus lourde que ce que nous avions en tête. Par contre, Latifa en a sorti cette expression : « la part du rite ». Du coup, les choses se sont articulées autour de cette question : « quel discours », et quelle part ritualisée dans notre rapport au discours ? Sont venues s'y emmêler d'autres références, entretenant un lien avec la question politique et la question rituelle – en particulier le livre d'Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste : Pratiques de désenouement* qui m'avait énormément marquée. Comme dans les mécanismes de l'inconscient, des connexions se sont opérées, des liens se sont tissés, des glissements, des condensations...

*Il s'agissait d'utiliser la distance historique et l'appareil du rituel pour mieux faire retour sur la réalité contemporaine ?*

LL : Il y a effectivement dans cette pièce le désir de faire surgir un réel contemporain en se confrontant à une autre époque ; trouver des stratégies pour faire émerger la question politique directement des corps. Nous voulions que le montage se fasse en direct, que le propos s'actualise dans les présences, faisant naître plusieurs niveaux d'écoute. Les questions que soulèvent les chorégraphes auxquels Isabelle fait référence ne sont pas départies d'un contexte social, elle en sont directement issues. Des chorégraphes comme Gert, Duncan, Laban, étaient entièrement pris dans le cambouis d'un moment.

*Cette performance met en jeu deux corps sans visages : celui qui parle est « momifié », celui qui agit caché derrière ses cheveux. A quel souci correspond cette « désobjectivation » des figures ?*

LL : Cette manière de disparaître derrière mes cheveux est avant tout une manière de me brancher sur mon inconscient. Après, je fais confiance à la figure et aux associations qu'elle peut produire. Lorsque j'ai réfléchi au type de présence que je voulais proposer, je me suis tournée vers les états que l'on trouve dans le bunraku : à la fois présence et absence, opérant dans une forme de manipulation discrète. La question de l'artifice, du masque, s'est posée mais finalement cela s'est traduit, plus simplement, par ces cheveux qui tombent sur mon visage.

IL : La notion qui me paraissait importante était celle d'être *au travail*, à la tâche. Que nous soyons *absorbées* dans cette tâche. Je dirais presque que ce visage « en retrait » est le visage du travail. L'humeur psychologique que traduit le visage n'avait pas sa place dans ce processus. Cela risquait tout de suite de personnaliser. En revanche les pôles de couleur sont très importants : le blanc, le noir, qui opèrent une découpe dans l'espace.

LL : En travaillant sur la pièce, nous avons fait des essais de « dévoilement » du visage, par moments ; mais tout de suite l'attention se déportait vers une interprétation qui nous intéressait moins. En revanche, nous avons mis l'accent sur l'espace, le potentiel de transfert, l'épuisement, la respiration, qui soulignent le corps au travail, et évitent la psychologisation.

*Un des aspects qui m'a beaucoup intéressé dans cette performance est la mise en relief de la dimension physique de la parole. Il y a comme un double mouvement : faire apparaître la dimension corporelle du dire, et la dimension signifiante, syntaxique presque, du corps.*

IL : De manière générale, nous avons cherché à mettre l'accent sur le faire. On pourrait l'exprimer par une formule presque impersonnelle : *il y a du faire*. Du faire vocal, gestuel – noués l'un à l'autre. Cette montagne de serviettes-éponges, c'est le « milieu » pour ce faire là. Ces serviettes évoquent la douceur, le confort – elles ont un côté un peu « spa ». En retirant le massage, nous voulions mettre de côté l'interprétation « new age bourgeois », au profit d'un faire des corps, des voix, du discours et de l'espace.

*En tant que poète sonore, j'ai été également très intrigué par les différents « effets de voix » produits par la manipulation du corps enrubanné. Ce jeu sur les serviettes, le recouvrement, permet un traitement sonore « naturel » de la voix, produisant des étouffements, des tiraillements, des hoquets...*

LL : Ces manipulations n'avaient pas délibérément pour but de traiter la voix, mais plutôt d'obtenir des états de tension. Par exemple, j'avais en tête, dès le début, le principe de recouvrement : j'avais envie de recouvrir Isabelle. Cet effet de voix atténuée, mise en sourdine – ou au contraire, de voix qui persiste malgré tout, que l'on ne peut pas étouffer – est venu comme une conséquence du travail tensionnel.

IL : Pour ma part, j'avais envie d'être secouée, tirée, malmenée – que le discours en tant que tel ne puisse pas se « reposer », s'établir dans une forme de confort. Je voulais qu'il y ait une action réelle sur ma voix.

LL : Cette nécessité, pour Isabelle, m'a ouvert de nombreuses pistes de travail. Je n'aurais pas pu faire cela avec n'importe qui, et je n'aurais sans doute pas pu le faire si elle ne m'y avait pas autorisée. Cela m'a permis d'aller très loin, de la plier, de la tordre selon des mouvements qui sont presque à l'opposé de l'idée de massage... Du coup, c'est un tout autre registre qui est apparu.

IL : Cela vaut aussi comme une réinterprétation de la danse-contact – sur un mode plus tendu, plus haché. Ce mode de rapport ne fonctionne que lorsque les deux partitions forment un duo, produisent des échos. A ce moment-là, nous pouvons commencer à jouer. Je peux dériver, me mettre à plaisanter, et Latifa peut pousser, accentuer certains mouvements : ensemble, nous créons des accents, des rythmes, des tonalités. Au niveau du discours, l'enjeu était d'aborder des questions complexes tout en utilisant le vocabulaire le plus concret possible. De pouvoir parler en m'adressant à un public non-spécialiste. C'est très différent d'un travail universitaire : il n'y a pas de notes en bas de page, je cite peu de noms. Du coup, je peux vraiment faire travailler le discours, en proposer une concrétude physique qui puisse *toucher* les gens. Il était très important de pouvoir montrer un discours dans sa fragilité, ses hésitations, qui ne propose pas un modèle de savoir surplombant.

*La danse me paraît entretenir un rapport très spécifique à son méta-discours. De par ce lien d'intimité entre corps et langage, elle peut produire un discours sur elle-même – et le faire sans que cela paraisse « plaqué ». Je pense par exemple à Laurence Louppe, et à son intervention dans *Dispositif 3.1* de Alain Buffard.*

IL : Je crois que c'était une des grandes forces du travail de Laurence Louppe. Elle ne cessait de se poser la question : qu'est-ce que la danse fait au discours, comment elle redistribue, comment elle affecte l'ordre du discours – et l'ordre tout court ? Elle m'a beaucoup influencée – en particulier la forme d'intranquillité qu'elle mettait en avant lorsqu'il s'agit d'articuler une parole sur la danse. La danse comme remise en jeu du discours articulé. Pour elle – et c'est une idée que je reprendrai à mon compte – il y avait une forme de tristesse, ou de mortification à devoir faire rentrer la danse dans les conventions du discours, dans les cadres académiques. Peut-être y a-t-il une spécificité de la danse à ce niveau-là, qui tient à la façon dont l'objet d'étude te bouscule. On retrouve ce *heurt* dans sa langue, dans sa pensée, dans sa façon d'associer idées et perceptions. Elle a déverrouillé beaucoup de choses dans le champ chorégraphique. On pourrait dire cela de l'art en général : personnellement, j'ai également été très marquée par les textes de Georges Didi-Huberman, par ses réflexions sur la traversée de l'œuvre : comment l'œuvre que nous traversons nous traverse, comment elle nous regarde, comment elle nous bouscule ? De ce point de vue là, Didi-Huberman apporte aussi une idée essentielle : que les œuvres ont une histoire qui s'ancre dans une anthropologie du faire. J'avais en tête son livre *Quand les images prennent position* lorsque j'ai rédigé le texte et nous nous sommes demandé : quel serait le montage pour nous ?

*D'un point de vue dramaturgique, La part du rite propose une trajectoire, un décentrement progressif. Comment avez-vous conçu cette « montée en intensité » ?*

LL : L'essentiel de la performance se déroule autour de la table sur laquelle est allongé le corps d'Isabelle. Par la suite, nous nous décentrons vers un deuxième tas de serviettes, au sol. Et lorsque Isabelle roule, nous nous retrouvons hors du cadre. Nous ne sommes plus à vue, mais on continue d'entendre sa voix. Au départ, le texte d'Isabelle comprenait une conclusion ; mais lors des répétitions, il nous est apparu qu'il ne fallait pas conclure. Du coup, ça s'arrête comme une *coupe* dans la matière.

IL : C'est un peu de cette manière que je commence d'ailleurs. Je commence comme si j'étais interrompue – *in medias res*...

LL : Voilà, l'idée était de ne rien « résoudre », parce qu'il n'y a rien à résoudre.

*Nous n'avons pas évoqué la « partition » scénographique de Nadia Lauro. A quel moment du processus est-elle intervenue ?*

LL : Dans la première version, la scénographie consistait essentiellement en une table de massage. L'invitation que j'ai faite à Nadia Lauro était de penser le dispositif de parole, de trouver une manière de mettre la parole en scène sans la dramatiser. Elle a conçu l'espace comme un support pour ce nouage entre corps et discours. A partir de là, nous avons vraiment travaillé comme si c'était une petite usine, une fabrique. Un peu comme quand Isabelle dit qu'elle ne « commence » pas, j'ai l'impression que cette pièce met une fabrique en route... C'est la fiction que nous nous racontons, mais concrètement, lorsque nous avons travaillé à Angers, le studio ressemblait à une usine : usine à inventer des partitions – la mienne, celle d'Isabelle, le montage entre les deux ; usine scénographique également, avec Nadia et ses assistantes pliant et collant toutes ces serviettes... Tout s'est fabriqué ensemble, dans le même espace et le même temps. C'était assez grisant d'usiner ensemble...

IL : Oui, cela ressemblait à une coopérative, chacun mettant à profit ce qu'il savait faire, sans pression. Nous ne nous étions pas fixé d'objectif, nous nous sommes seulement dit : on va voir si cela fonctionne.

LL : Oui, cette pièce a été un modèle de production très singulier, très apaisant aussi. Nous avons été accueillies par des lieux qui ne nous demandaient pas forcément un résultat.

IL : Pour moi qui ne suis pas une professionnelle de la scène, il était très important d'avoir ce temps, et de ne pas ressentir cette pression. On a rarement l'occasion dans le circuit de la danse, de prendre le temps de voir si une performance a une vraie raison d'être, une vraie raison de tourner.

*Cet objet est d'ailleurs un peu en dehors du circuit de la danse, sa configuration est à la frontière entre l'installation, la conférence, la performance...*

LL : Oui, c'est un objet beaucoup plus adapté à un espace de type « white cube » qu'à un plateau de théâtre. *Partir de Gert* venait déjà d'une invitation de la galerie du Douvren dans les Côtes d'Armor. Pour les 20 ans du lieu, la galerie nous a reformulé une invitation – du coup nous avons pu présenter *La part du rite* là-bas.

*Cette performance a connu différentes étapes d'élaboration. La considérez-vous comme un dispositif souple, pouvant encore évoluer ?*

LL : Même si elle a connu différentes étapes, cette performance est encore toute jeune, nous n'avons pas fait le tour, nous ne l'avons pas suffisamment expérimentée. Ça peut bien sûr s'actualiser...

IL : ... mais il y a un noyau dur – aussi bien en terme d'actions que de discours ; et ce noyau, il est là, je ne me vois pas le modifier – par exemple, inclure un nouveau propos dans le même dispositif ; il y a quelque chose qui s'est noué dans les corps autour de cette forme. En revanche elle a besoin, pour conserver une forme d'énergie, d'être nourrie. Cela rejoint ce que je disais sur le fait d'être bousculée. Si ça ronronne, si je fais du « par cœur », si ma parole ne conserve pas une part de fragilité, alors ça ne marche plus. C'est une question de désir.

LL : Oui, c'est plutôt un squelette poreux qui peut être modifié par touches. Une structure qui se laisse contaminer par ce qui nous contamine nous.

**Entretien réalisé par Gilles Amalvi**

**LA PART DU RITE ( 40 ' )**

Une performance chorégraphique et plastique de Latifa Laâbissi

Jeudi 5 JUIN à 19h 00

MUSEE DES BEAUX-ARTS D'ARRAS, 22 rue Paul Doumer 62000 ARRAS

Entrée 5€

réservations 09 54 68 69 04

billetterie@latitudescontemporaines.com

CHANTIER DE CRÉATION: DE LA POSSIBILITÉ DE RESTITUER UN SPECTACLE THÉÂTRAL



Les productions Alfred avait raison  
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL - CANADA

# no us

où vont tous ces gens  
qui marchent sans regarder



Cette représentation fait suite à une courte résidence dont ont bénéficié les étudiants canadiens à l'être lieu.




**L'être Lieu**  
Festival Arsène ce soir à 21h à #lêtrelieu  
#Arras > Entrée gratuite avec réservation: 03 21 60 49 49 [pic.twitter.com/Vqcn2n0PQ1](https://pic.twitter.com/Vqcn2n0PQ1)

**NO US** (Où vont tous ces gens qui marchent sans regarder) se déroule dans un Québec qui nous ressemble, mais dans une réalité parallèle où l'art est interdit. Dans cet autre Québec, le gouvernement prend des décisions radicales et sans demi-mesure. Il devient rétrograde et omniscient. Un conflit de valeurs émerge entre l'état et la société.

Ça vous dit quelque chose ?

Néanmoins, même si ce débat nous confronte énormément, il n'est que le prétexte à la vraie guerre. Le vrai conflit réside dans chaque individu face au groupe, en période trouble. Les choix, les incohérences, les fractures.

Nous nous retrouvons face aux protagonistes de la pièce. Cinq acteurs obligés de collectionner les petits emplois pour survivre. Cinq personnages dépossédés de ce qu'ils sont. Cinq personnes dépouillées de toute prise de parole. Cinq ne pouvant plus s'affirmer et s'exprimer comme ils l'entendent.

Une oppression qui les gagne peu à peu. Jusqu'où peut-on se perdre si on ne fait rien?

Création Alex Trahan, Caroline Daigle, Anne-Sara Gendron, Charlotte Girard, Ariane Lamarre  
D'après un texte d'Alex Trahan  
Avec Rudi Duperré, Alexis Gareau, Jonathan Hardy, Myriam Huard, Jessica Léveillé-Lemay



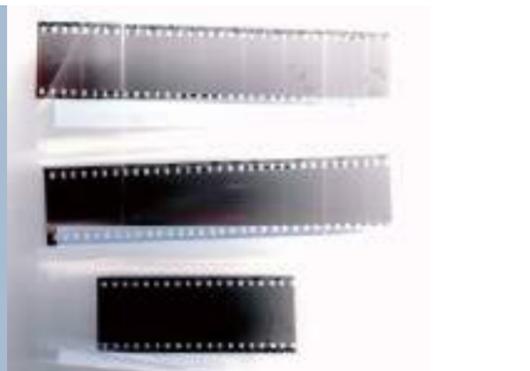
## Aventure théâtrale

Venue des contrées érablées,  
Une troupe bien déjantée,  
faire face à un public muet.  
Bien que peu préparée,  
Elle finit par triompher,  
avec jeu, adresse et grande habileté.

Aux répétitions, nous pûmes assister,  
toujours instants de rire et de gaieté,  
toujours chantés, dansés, criés.  
Ils vivaient art selon ce rythme effréné.

Jeudi soir : heure de l'ultime envolée,  
bien qu'encerclés de deux cent guerriers,  
ils s'en sortirent avec panache et simplicité.  
Leur message fut délivré ;  
malgré quelques sacrifiés :  
Culture pour tous et à égalité.

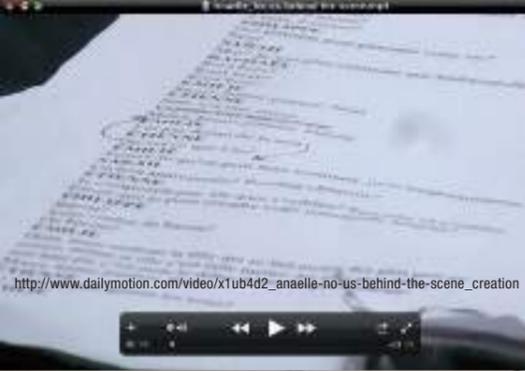
Le vendredi, heure des aux revoir,  
comme celle de clore mon histoire.  
Bien qu'étranges personnages  
que sont ces érablés,  
ils ont ce pouvoir de vous fasciner.  
En vain, bien des remarques furent faites,  
je vous en laisse, lecteur, libre interprète.



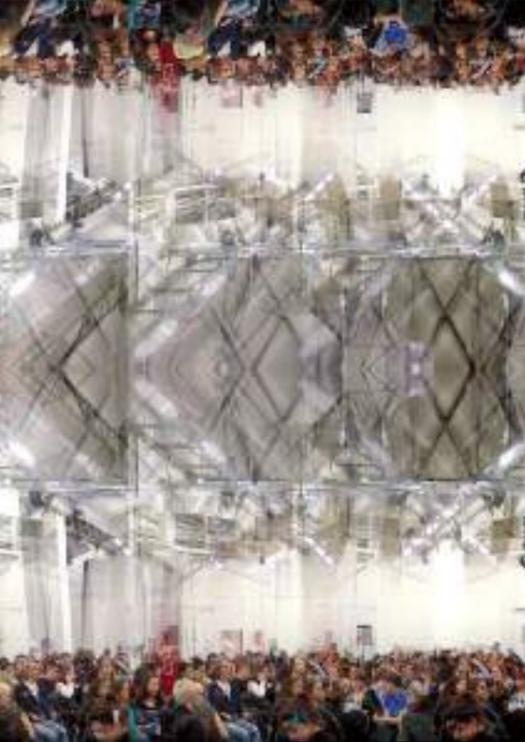
« Je suis sur le bord, je suis prêt,  
je veux pouvoir exister dans vos yeux »

Le spectacle, toujours en évolution, est une expérience à part pour nous spectateurs qui, assis sur une chaise placée au hasard dans l'espace avant le début de la représentation, voyons les acteurs évoluer au milieu de nous, mais aussi pour les acteurs, déstabilisés par une disposition scénique de fait chaque fois inédite qui les pousse à adapter leur jeu.





« sit back and enjoy the show »  
 Briller sur scène, se sentir vivant, s'épanouir en tant qu'artiste malgré l'oppression et la censure. Mise en abyme de leur propre expérience en tant que jeune troupe de théâtre au sein d'un Québec qui soutient de moins en moins la création artistique, les No Us se mettent en scène dans un monde dystopique où l'art est devenu une prise de parole illégale, où l'artiste se fait terroriste sous peine de perdre son identité face au conformisme et à la délation.



L'illumination garder retenir sang  
 jamais comme être moi toi petit grand  
 peut-être un jour jamais toujours  
 partir loin.

**Hostie de calice, quelle expérience !**

Les étudiants de la cité Gambetta-Carnot et la population arrageoise étaient conviés à une pièce de théâtre contemporaine, peu connue du grand public, à mi-chemin entre le théâtre et la performance.

Le lendemain, deux des membres de la troupe nous ont rejoints en salle d'arts plastiques. Après nous avoir parlé de leur pièce théâtrale et des liens avec les mouvements étudiants québécois, Alex Trahan et Caroline Daigle nous ont initiés à une surprenante activité : l'écriture automatique parlée.

Cette activité, ludique pour les étudiants de terminale L qui se sont vite prêtés au jeu, mêlait théâtre et arts plastiques et a pu susciter des réflexions sur la création.

C'est ainsi qu'à la manière des surréalistes, nous avons formé un ensemble de mots, créant une phrase extravagante au caractère poétique, similaire à l'œuvre de Francis Picabia, *L'Œil cacodylate* de 1921, un cadavre exquis graphique auquel ont collaboré 56 mains d'amis et d'artistes comme Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Man Ray ou encore Darius Milhaud.

La mise en forme (matière, format, couleur..) du premier mot qui a jailli de notre esprit fait ressortir l'univers plastique personnel dans une interaction avec l'œuvre collective. Le travail obtenu, dû à l'improvisation de 17 jeunes littéraires encouragés par les deux étudiants en arts du spectacle, est présenté sous forme de patchwork typographique.

Après plusieurs tentatives, le travail s'est concrétisé visuellement par un accrochage dont la présentation est mise en valeur par l'éclairage.

Léa VROOME et Pierre DELIEGE, TL2.  
 Œuvre plastique collective réalisée par les élèves de TL2 optionnaires en arts plastiques



**NO US (où vont tous ces gens qui marchent sans regarder ?)**  
 Des acteurs. Tout près. Voir leur respiration. Sentir leur présence. Être pris à parti. Un spectacle qui nous touche, nous atteint. Ça se déroule près de nous, là, tout près, à quelques mètres devant nous, parfois moins. Lumières douces. Lumière qui agresse. Musique douce. Musique entraînante. Le cœur qui bat. Nous ne regardons pas NO US, NOUS le vivons. Nous le vivons entièrement. Nous le ressentons pleinement. On ne peut rester indifférent, ce spectacle bouleverse forcément quelque chose en nous. Faire soi-même parti de la pièce. Les acteurs offrent un rôle à leurs spectateurs. Nous pouvons interagir avec eux, faire évoluer le déroulement de la scène. Ne pas rester passif face à ce qui se passe dans cette pièce et face à ce qui passe dans notre monde. Ne jamais abandonner. Créer un monde, construire ce qui nous ressemble vraiment. Se perdre. S'égarer. Se retrouver. Savoir qui on est. Qui on est réellement. Être prêt à tout pour être soi-même. Exister en tant que tel. Résister pour vivre, pour vivre en tant que comédien, pour vivre en tant qu'artiste. Lutter pour pouvoir être soi-même. Être artiste dans une société régie par le capitalisme et le profit. Et alors, alors, on réfléchit au monde qu'on veut, à la vie qu'on veut mener. Et, puis, et puis, on se bat. On se bat pour vivre cette vie là, pour choisir sa vie. Never give up ! Lutter contre ses propres contradictions. Rester soi-même. Se perdre. Se retrouver. Ne pas passer à côté de sa vie. Ne jamais abandonner un combat qui nous tient à cœur. Lutter contre un monde qui ne nous ressemble pas. Résister pour exister. Vivre pour lutter.

« je suis devant nous sans nous reconnaître »  
 Le quatrième mur a éclaté car la pièce n'a plus vocation à être jouée dans un théâtre classique : elle postule le rejet d'un art forcé à sortir de ses murs pour survivre dans des lieux interlopes, bruts, interdits même. Jouer in situ influence grandement la troupe, l'espace Bizet ne fit pas exception, paradoxalement vaste mais intime par ces chaises et ces spectateurs venus massivement se prêter au jeu...





Miet Warlop, *Mystery Magnet* © Reinhout Hiel



21 Bd Carnot. Cité Scolaire Gambetta-Carnot  
**ARTS CONTEMPORAINS ARRAS**