

Appuis

- 3 Mémoires d'appui. Chronique d'un acte fondateur par Benoît Lesage
- 6 La fabrique des appuis entretien avec Christine Gérard, Marie-Christine Gheorghiu, Suzon Holzer, Emmanuelle Lyon, Pasqualina Noël, LeeLa Petronio
- 10 S'appuyer sur ce qui fait défaut entretien avec Maria Donata D'Urso, Laurent Goldring et Marika Rizzi
- 13 Enracinement aérien témoignage de Clémence Coconnier et Myriam Gourfink
- 16 Écrire la qualité d'un appui témoignage d'Amandine Bajou
- 17 De l'empêchement comme appui par Isabelle Brunaud et Julie Lamo<u>i</u>ne
- 19 faire néant pour potentialiser des appuis par Myrto Katsiki et Laurent Pichaud
- 22 Soutiens et collaborations:
 de l'usage des appuis dans
 un parcours d'artiste
 entretien avec Bouziane Bouteldja
 et Chloé Le Nôtre
- 25 Pour un appui en porte-à-faux. Le porte-à-faux merleau-pontyen, un socle fécond pour penser la danse par Paule Gioffredi
- Appuis critiques: décentrer la pratique et la théorie entretien avec Isabelle Launay et Mathilde Monnier
- 30 Proximités paradoxales témoignage de Bojana Kunst recueilli par Myrto Katsiki

la briqueterie

centre de développement chorégraphique du val-de-marne

S'appuyer sur ce qui fait défaut

entretien avec Maria Donata D'Urso, Laurent Goldring et Marika Rizzi

Quels corps se créent lorsque le repère n'est pas le sol mais un support instable, impliquant d'autres points d'appui que les pieds?

MARIA DONATA D'URSO étudie l'architecture, la danse, l'énergétique chinoise à Catane. Rome, New York et Paris. Installée à Paris depuis 1988, elle participe aux créations de P. Decina, J. Gaudin, H. Colas, F. Lattuada, A. Pasquier. M. Berrettini, C. Rizzo, Wolf Ka_respublica. En 2004, elle constitue la compagnie

LAURENT GOLDRING.

DISORIENTA.

normalien, est philosophe, plasticien et chorégraphe. Il travaille depuis 1995 sur le nu, en questionnant la domination de l'image analogique; il poursuit aujourd'hui ses recherches autour du portrait et du paysage urbain. Son travail a été présenté dans de nombreuses expositions (Centre Pompidou, Fondation Gulbenkian, Fondation Cartier...). Il a croisé son travail avec des chorégraphes et metteur en scène S. Buring, I. Schad, L. Lecavalier, B. Lachambre, G. Civera, B. Lang, S. Holbling, M. Donata D'Urso, J.-M. Rabeux,

MARIKA RIZZI

X. Le Roy...

s'est formée en danse classique, puis en danse moderne; en France depuis 1992 elle danse entre autres au sein des compagnies de F. Ruckert, O. Duboc... À partir de 1999 elle s'oriente vers le Contact Improvisation et la composition instantanée, notamment avec Kirstie Simson. Elle travaille également comme pédagogue, et présente ses propres projets chorégraphiques. Elle est praticienne de shiatsu. et est actuellement en formation au sein du D.U. « Techniques du corps et monde du soin » (Paris 8).

un dispositif que chacun de vos mouvements fait bouger. D'où vient cette structure?

Maria Donata D'Urso: Dans mon travail chorégraphique, je n'ai jamais utilisé un sol sans l'interroger. Concrètement, cela signifie que je n'ai jamais mis les pieds sur le plateau! J'ai toujours créé, sur le théâtre, un dispositif qui reconfigure le support du corps. Je pense à ce texte dans lequel Zhuang Zhou dit: « Appuie-toi sur ce que tu n'as pas obtenu...¹ » S'appuyer sur ce qui fait défaut, sur un support paradoxal, non habituel, c'est peut-être ce qui permet de construire un corps qui ne soit pas évident - un corps de femme qui ne soit pas le cliché du corps féminin, notamment; un corps en transformation, plutôt qu'inscrit dans un point d'ancrage fixe. L'arborescence qui se met en place à partir des points d'appui habituels que sont les pieds ou le bassin me semble contraindre les champs d'investigation, tandis que des supports différents me conduisent à concevoir la peau toute entière comme un appui, une interface, un espace de relation.

Ainsi Collection particulière (2005) s'est construite avec un médium horizontal: deux grandes tables translucides, séparées par un espace vide d'une vingtaine de centimètres, qui est mon principal espace d'action. L'ensemble des parties du corps peut prendre appui sur ces tables, mais elles me conduisent particulièrement à un travail sur le sexe, qui est en contact concret avec ce support - ce que seul le sexe féminin, je pense, permet. Le sexe est alors l'ap-

Dans Strata.2, Maria Donata pui, mais aussi la séparation, entre sion sont indissociables. N'étant D'Urso, vous êtes en hauteur, sur la zone située au-dessus et la zone située au-dessous des tables. Dans Lapsus (2007), j'utilise le médium du cercle: le travail en appui à l'intérieur d'un grand anneau suspendu à la verticale est une autre façon de déconstruire l'image du corps érigé, en utilisant le déséquilibre et le mouvement centrifuge. Pour Mem_brain strata.1 (2009) puis Strata.2 (2011), je voulais continuer cette exploration, mais avec un dispositif mouvant, en écho à la structure de la peau: la peau n'est pas continue ni imperméable; elle est constituée de microtubules et de ligaments; des parties molles relient des parties de compression. C'est ce que j'ai cherché à mettre en œuvre avec deux structures hautes de plusieurs mètres, composées de tubes, fondées sur l'idée de tenségrité²: elles sont à la fois solides et dotées d'élasticité; les deux forces que sont la tension et la compres-

pas basées sur une forme géométrique abstraite, elles suppriment les repères horizontaux et verticaux: le déséquilibre est d'autant plus fort. La première partie de Strata.2 se déroule en théâtre; la structure est posée sur un bassin d'eau, dont l'effet de miroir efface l'appui au sol et laisse imaginer que la structure surgit des profondeurs, se prolonge... La seconde partie se déroule à l'extérieur, avec l'autre structure, qui est encore plus légère et plus élastique: elle bouge sur tous les plans; ses réactions à mes mouvements sont imprévisibles. Sa forme biscornue et sa transparence dialoguent avec les plans, les surfaces solides et orthogonales, les lignes de force de la ville.

Quant à vous, Marika Rizzi et Laurent Goldring, vous travaillez sur une pièce impliquant la création, à chaque représentation,





NOTES

- Philosophe taoïste (IV^e siècle avant J.-C.), auguel on attribue l'un des textes les plus importants du taoïsme, le Zhuangzhi. Le texte en français se trouve dans Tchouang-tseu. L'œuvre complète, in Liou Kia-Hway (éd.), Philosophes taoïstes, Gallimard, 1980.
- 2. Ce terme, contraction de tension et intégrité, a été inventé (en anglais) par l'architecte américain Richard Buckminster Fuller. qui inspira notamment le travail du sculpteur Kennet Snelson.
- 3. Artpress n°242.
- Ce solo de Maria Donata D'Urso. en 2002, faisait suite à l'installation en plein air Pezzo O (1999), elle aussi inspirée de la rencontre de la chorégraphe avec Laurent Goldring. 5. Albin Michel,
- 1964-1965. 6 Membranes fibroélastiques recouvrant les muscles, les

organes, les os.

LÉGENDES

· Ci-contre: Strata.2. de et par Maria Donata D'Urso. Photographie: Manon Milley · Ci-dessus : Collec particulière, de et par Maria Donata D'Urso. Photographie Eve Zheim.

tiples mais fragiles...

Laurent Goldring: La question de l'appui se pose, mais je la vois plutôt comme l'une des modalités du rapport à l'espace, rapport que j'interroge depuis longtemps. Dans mes premiers travaux d'images sur le corps, les bodymade, comme ils ont été bien mal nommés à l'époque³, je vidais l'espace: dès qu'un espace est visible, il y a des directions; dès qu'il y a des directions, il y a des intentions, qui conduisent à une lecture en termes de trajectoires, d'« aller vers», donc quasiment de narration... Il s'agissait d'annuler ces narrations. C'est ce que Maria Donata a repris dans Pezzo O (due)4, avec ce corps qui semble flotter, seul élément éclairé dans le noir: c'est l'absence d'espace qui rend le corps lisible.

Maria Donata D'Urso: L'appui est ôté non à la danseuse, mais au spectateur, puisqu'il ne voit pas ma sur- vrir des espaces, en négociant avec face d'appui.

Laurent Goldring: J'ai suivi ensuite une réflexion quasiment symétrique de celle que Maria Donata nous a décrite quant à la recherche d'une structure prolongeant le corps - ce que j'aborde en termes de prothèses. Nous vivons dans un monde entièrement humain: rien, dans ce qui

d'une sculpture tissée à partir d'un par l'homme. Leroi-Gourhan, dans corps en mouvement – et fournis- Le Geste et la Parole⁵, retrace la sant à ce corps des appuis mul- façon dont, depuis la préhistoire, Marika Rizzi: Nous avons fait deux l'homme a produit des outils, en rapport avec lesquels le squelette a progressivement évolué: outils, abris sont des excroissances du corps, qui humanisent l'environnement et refluent sur le corps luimême... Nous vivons aujourd'hui au milieu de nos prothèses; la question centrale, pour moi, est la façon dont un corps génère son propre environnement. C'est ainsi que j'ai proposé à Marika de travailler, pour Cesser d'être un, dans une structure encadrée par quatre tiges à partir desquelles je tisse, autour de Marika, un fil qui vient accompagner, autoriser, essayer de comprendre son mouvement. Quelque chose se fabrique, comme un cocon, une protection, ou un terrier, un passage... Ce tissage, tout en proposant des appuis, réduit l'espace d'action; soutenir, ici, c'est aussi fermer. Marika doit alors réouce matériau instable : le fil est fragile et peut casser; si le poids du corps se déplace, l'ensemble de la masse de fil se reconfigure.

Marika Rizzi: On retrouve le principe de tenségrité, de distribution des forces, dont parlait Maria Donata. L'équilibre n'est pas donné par un axe, mais par plusieurs; le corps doit nous entoure, qui ne soit construit négocier avec des appuis multiples...

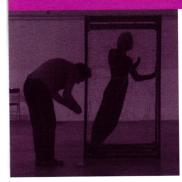
Comment le tissage et la danse s'articulent-ils?

séances de travail: à chaque fois, je suis entrée dans la structure très rapidement; Laurent avait seulement tissé un début de «sol» à quelques centimètres du plancher. C'est un dialogue: je perçois une possibilité d'appui, ou de direction, que je prends; Laurent travaille sur une autre... Par moments, je m'extrais de la structure et nous discutons de ce dont le corps a besoin.

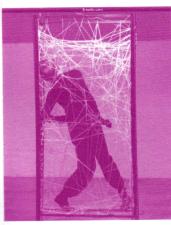
Laurent Goldring: La structure se tisse en tâtonnant, sans chemin préétabli. Nous avons travaillé dans un espace restreint: les éléments rigides à partir desquels je tisse définissaient un volume d'environ deux mètres de hauteur, un mètre de longueur, 50 centimètres de profondeur. L'idée serait de travailler ensuite sur un volume beaucoup plus important: 30 m³, avec une longueur de 10 mètres environ – ce qui impliquerait dix ou douze kilomètres de fil, et une dizaine de jours de tissage.

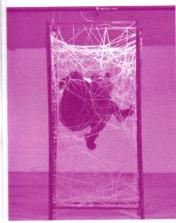
Vous évoquez « ce dont le corps a besoin»: y a-t-il un objectif qui définisse ces besoins? Un projet spécifique, un parcours...?

Marika Rizzi: Il n'y a pas d'objectif pré-établi; il s'agit de répondre à la situation, d'inventer une interaction avec l'environnement en train de >











j'explorais surtout le repousser: c'était plus une confrontation à cet environnement qu'une coexistence. Le résultat ne nous a pas paru très riche, en outre cela détruisait la structure! L'une des choses qui nous intéressent serait de permettre au corps d'évoluer aussi par renversements, des sortes de roulades, ce à quoi je ne suis pas encore totalement parvenue. Cela représente un objectif utopique, presque impossible à réaliser, mais dont la quête devient support pour la recherche de chemins qui ne sont pas concevables autrement. Je suis surtout confrontée à la nécessité de survivre dans cet espace qui se sature, se referme, occulte la vision et qui m'oblige à être constamment dans un état d'éveil et d'invention. Laurent parle de « créer des mondes desquels on ne peut pas sortir »...

Laurent Goldring: Aucun de nous ne s'attendait à cette dimension « claustrophobique », à laquelle nous cherchons maintenant à répondre. Au départ, je concevais le tissage presque comme un costume autour de Marika, une prothèse qui serait encore une peau et déjà un élément extérieur... Progressivement, l'espace entre cette prothèse et le corps s'élargit, comme des pellicules prothétiques qui prennent de l'ampleur. Marika Rizzi: Je trouve, peu à peu, une logique du corps dans cet environnement. À l'extérieur, je dois prendre des appuis, opérer des poussées sur la structure; chaque déplacement me demande un effort réel. Mais pour que cela reste vivable, je ne peux pas, à l'intérieur de mon corps, être dans la même tonicité. Je dois trouver une souplesse, dans ma façon de respirer, de me projeter, dans mon imaginaire. J'ai réalisé que cela passait par un ralentissement: ralentir le flux des pensées, pour trouver un espace mental plus étendu.

Dans mon rapport à l'extérieur, je concois chaque partie de mon corps comme «pouvant m'aider»: je retrouve dans cette pratique la conscience tri-dimensionnelle que l'on développe en Contact Improvisation, où l'on quitte le sol et les repères à angles droits, où l'on envisage toutes les surfaces du corps comme de possibles supports. Mais dans Cesser d'être un, le mouvement est fractionné, millimétré. Cela m'emmène vers un travail très pragmatique avec le squelette: tout ce qui dépasse peut devenir un point d'appui; l'occiput par exemple, ou

> se créer. À la première expérience, l'ompolate qui, en se décollant des côtes, peut faire «crochet »... Un autre imaginaire de l'anatomie se met en place! À l'intérieur de moi en revanche, ce qui me permet de glisser, ce sont les fascias⁶, qui sont l'élément fondamental de la tenségrité à l'échelle du corps... De fait, à l'extérieur les trajets sont minimes (il peut m'arriver d'avoir la place de développer un bras, mais c'est rare!), et les plus longs déplacements sont ceux qui se déroulent à l'intérieur du corps, qui me traversent, comme un alissement interne.

> Il y a donc un dédoublement, qui me fait perdre tout contrôle de l'image que je donne à voir. Une sorte d'aller-retour se met en place, entre les moments où je lâche prise, où je m'en remets à l'imaginaire sensoriel, et les moments où je reprends contact avec une autre réalité, celle qui se rend visible (je me dis que j'ai la tête vers le bas, je me demande où est mon bras...). Une friction, un dédoublement de réalité.

Vous avez parlé de ralentissement. Dans votre travail également, Maria Donata D'Urso, un temps lent, étale, s'instaure. Interroger les appuis, est-ce aussi interroger le rapport au temps?

Maria Donata D'Urso: Un changement d'espace induit un changement de temps. Mais je n'aime pas l'idée d'étaler le temps; c'est trop volontaire; la lenteur ne m'intéresse pas si c'est un projet en soi, dissocié de ce qui se joue dans le corps. Dans Collection particulière, quand ie laisse mon corps s'effondrer dans l'écart entre les deux surfaces horizontales, c'est certes lent, mais le temps n'appartient qu'aux appuis et à la gravité: la glissade sera plus ou moins longue en fonction du degré de transpiration, de la façon dont j'ai nettoyé le plastique des tables...!

Au-delà de l'appui, explorez-vous d'autres rapports à ces structures? Des agrippements par en-dessous, par exemple?

Marika Rizzi: Pour le moment, je ne travaille que sur des appuis, mais cela implique déjà toute une gradation: le corps peut vivre l'appui comme un abandon de son poids, mais seulement jusqu'à un certain point, car la structure réagit tellement qu'il devient difficile de se reprendre, de retrouver de la mobilité, si l'on s'appuie trop! En outre, le «don du poids» crée une rupture visuelle importante. C'est ce que j'ai

découvert par le biais de la vidéo: je travaille exclusivement sur le poids et les appuis. Mais le spectateur voit avant tout... un corps en suspension. Maria Donata D'Urso: Quand Zhuang Zhou invite à s'appuyer sur ce que l'on n'a pas obtenu, il invite à être au présent à chaque instant: toute la palette du toucher, toute l'interaction possible à travers le contact sont en ieu. Dans Collection particulière, la surface horizontale, divisant le corps et l'espace, fait dialoguer deux états: sous les tables, du relâchement à 100%, le corps suspendu; au-dessus, l'adhésion et le repousser. Si les bras sont au-dessus, c'est à eux de repousser, avec des omoplates en tension, vivantes, tandis que les jambes flottent en-dessous... Quant à Strata.2, on pourrait la voir comme une accentuation de la force de la gravité et de la translation du poids: sur cette structure élastique, donner du poids devient une action fondamentale, qui bouscule tout le dispositif. Mais même dans ce cas, donner du poids n'est pas la seule façon d'utiliser l'appui. Je peux voir la structure comme une continuité de mon corps, ce qui induit une tout autre qualité de mouvement et d'écriture. Je peux aussi y penser comme à la possibilité du vide : nous parlons de cette structure comme d'un support, mais elle représente surtout un manque de support, elle crée beaucoup de vide! Et cette fragilité, ces tubes qui sont des supports très étroits, risqués, me renvoient à ce qui se passe à l'intérieur de mon corps. Marika Rizzi: C'est à l'intérieur de toi que tu dois chercher l'appui...

Maria Donata D'Urso: ... C'est-à-dire trouver les dynamiques internes de tension et de compression. Je pense notamment au centre du corps, où l'on peut créer beaucoup de gravité, ou au contraire d'élévation. Le point de gravité peut devenir un point de suspension. On peut presque, alors,

Propos recueillis par Marie Glon

tirer la structure vers le haut!

LÉGENDE

Laurent Goldring et Marika Rizzi en répétition pour Cesser d'être un. Images prises à la Ménagerie de Verre lors d'une résidence en juin 2013.