

Les retours après le spectacle *Magical*

Le spectacle *Magical* : <http://www.biennaledeladanse.com/spectacles/magical-anne-juren-annie-dorsen.html>



1- L'atelier Rencontre avec les artistes Anne Juren et Annie Dorsen

L'objectif de cet atelier était de revenir sur le spectacle vu la veille au soir : *Magical* d'Anne Juren, mis en scène par Annie Dorsen. Ce fut un temps de discussion interactive entre les stagiaires-spectateurs et les artistes, qui ont pu expliciter davantage leur œuvre, mais aussi leur parcours.

Tout d'abord, Anne Juren est revenue sur l'origine de la pièce. Partant d'une volonté de caricaturer le domaine de la mode qu'elle considère comme une mascarade, elle a choisi d'utiliser des techniques de magie et de striptease, tout en faisant référence à des actions d'artistes féministes américaines des années 1960. Elle a notamment cité certains moments du spectacle qu'elle estime particulièrement révélateurs de cela. Comme celui où dans cette obsession de mise à nue : après le striptease, n'ayant plus rien de vestimentaire à retirer, elle sort d'abord un long ruban de couleurs et ensuite une veste à carreaux dans le style "Chanel" de son vagin pour les revêtir ensuite. Cette performance fait directement référence à celle de Carolee Schneeman de 1975, *Interior Scroll*, dans laquelle l'artiste sortait un long manuscrit de son vagin.

Anne Juren explique que le vagin est un espace rempli de références, chargé de culture et est une source d'informations multiples. Cette idée se place aux antipodes des conceptions conservatrices et archaïques du corps féminin considéré comme une entité mystérieuse à caractère essentiellement organique et naturel. Comme si finalement le vagin d'une femme ne lui appartenait pas. Ou pire, comme s'il lui appartenait, mais que son utilité était déjà préprogrammée par une idéologie conservatrice et réductrice.

La parole a ensuite été donnée aux stagiaires-spectateurs, qui ont pu poser un certain nombre de questions autour de *Magical*. Plusieurs grandes problématiques en sont ressorties.

La première, fut celle du **corps dansant**, et plus particulièrement de son statut dans le spectacle, et plus largement dans la performance. Cette question est apparue comme majeure, car susceptible d'être abordée et discutée avec des élèves. Anne Juren et Annie Dorsen y ont donc répondu, disant notamment qu'il s'agissait de déconstruire des éléments fabriqués par la

culture ou la parole pour arriver à « dégarnir » le corps et enfin, à entrer dans le corps. Pour elles, le corps dansant « pur » n'existe pas, tout est culturel : la façon de bouger, de parler, de se vêtir, et même d'être nu(e). Le but est donc d'aller de l'extérieur vers l'intérieur, et de rechercher plus d'authenticité et de spontanéité en s'intéressant au corps et à l'image de la femme, ainsi qu'à leur dimension politique dans nos sociétés. Par exemple, dans la première séquence du spectacle (celle de la cuisine), il s'agit de questionner des gestes du quotidien, de savoir comment le geste est fait. On est ici à la fois dans le domaine de la danse et dans celui du théâtre, et pour Anne Juren il n'est pas nécessaire de ranger clairement cela dans l'un ou l'autre de ces champs artistiques : ce qui importe c'est l'interprétation, et c'est ce qu'il convient de faire comprendre aux élèves.

La seconde problématique fut **la différence entre performance et spectacle**, car beaucoup de stagiaires ont dit leur difficulté à classer *Magical* dans l'une ou l'autre des catégories. Pour les deux artistes, il s'agit d'un spectacle, dans la mesure où tous les codes de la performance sont cassés, notamment par la mise en scène d'Annie Dorsen. Une performance n'est pas reproductible et a lieu dans un contexte précis, dans un environnement spécifique, ce qui n'est pas le cas de *Magical*, qui a été re-contextualisé et qui peut être donné dans n'importe quelle salle de spectacle.

Les stagiaires ont également soulevé la question de **la place du spectateur** lors d'un spectacle ou d'une performance, question très liée à la préparation nécessaire ou non du public, et plus particulièrement des élèves. Cette problématique a notamment été posée en écho à l'expérience vécue la veille au Théâtre de la Croix Rousse. Lors de la représentation de *Magical*, une spectatrice a quitté la salle en manifestant verbalement son mécontentement. Un tel épisode fait ainsi surgir un certain nombre de questions : va-t-on voir un spectacle artistique pour voir des scènes de violence ? Jusqu'où sommes-nous spectateurs ? À partir de quel moment doit-on intervenir ? Doit-on même intervenir, ou au contraire considérer que, quoiqu'il se passe, cela fait partie du spectacle ? Autant de questions intéressantes à aborder avec des élèves, pour interroger leur rôle de spectateur. Anne Juren et Annie Dorsen ont d'ailleurs poussé encore plus loin la réflexion, en invitant le groupe à se demander qui du public « acteur » lors d'une performance ou du public « assis » est finalement le plus actif et le plus libre.

Enfin, c'est **la problématique éducative** et les questions d'ordre pratique qui en découlent qui ont été les plus mises en avant par les stagiaires lors de cet échange avec les artistes :

- Comment transmettre à des élèves un spectacle comme *Magical* , dont certaines scènes pourraient être considérées choquantes ou dérangeantes ?
- Plus généralement, quelles sont les références à communiquer aux élèves avant d'assister à un spectacle ?
- Peut-on envisager une lecture « organique » sans préparation ?
- Si préparation il y a, doit-elle se faire sous forme de conférence ou par le corps ?

Pour la plupart des stagiaires ainsi que pour les artistes, un travail de décodage en amont s'avère nécessaire, afin de montrer aux élèves que l'on peut utiliser l'art pour dire quelque chose, pour exprimer une idée ou un ressenti. Ce travail préparatoire leur donnerait également des bases de culture artistique, qu'ils ne possèdent pas tous. Il est important de transmettre aux élèves des outils : ces derniers décident de les utiliser comme ils le souhaitent, et peuvent également les transformer, le but étant de leur permettre d'acquérir une diversité de points de vue concernant l'œuvre, la danse, mais aussi l'art en général.

2- L'atelier d'écriture avec Estelle Dumortier

« *Un retour sur expérience, une expérience de retour* »



Entrée en matière

L'écriture étant à la croisée des arts (on parle d'écriture musicale, littéraire, chorégraphique, etc.), la danse et l'écriture notamment constituent un geste artistique sans séparation. Il s'agit donc ici d'expérimenter un dispositif *entre les écritures* : ce qui nous fait signe (processus de lecture de ces signes, travail de regard), par lequel on fait signe (trace, geste, écriture) et qui nous fait signe en retour... processus relevant de l'emmêlement de la

lecture et de l'écriture, de l'entendement, de l'appropriation et de la création. L'écriture permet un retour sensible et créateur sur le spectacle : l'exemple par le spectacle *Magical* d'Anne Juren et Annie Dorsen.

Premier temps

À partir des cinq grands tableaux qui composent la pièce et qui ont été rappelés pour mémoire par le groupe, Estelle Dumortier a proposé de poser la question de la limite. L'espace du spectateur est-il si délimité ? Le regard si découpé ? Y a-t-il des éléments de traverse ?

Chacun s'est ensuite vu distribuer un petit papier avec le titre d'un des tableaux composant la pièce accompagné d'un titre : subjectif ou objectif. Pour chaque tableau, un ou deux participants devait écrire un retour objectif ou subjectif.

Ce temps d'écriture a été suivi d'un temps de lecture, dans l'ordre chronologique des tableaux : l'échange s'est orienté autour de cette question de la frontière, pas si nette, entre objectivité et subjectivité : cette dernière est parfois déplacée et ne passe pas toujours par le sujet « je » mais s'immisce dans les adjectifs, le choix des temps verbaux...

La subjectivité pose en outre la question de l'intime, liée à notre part d'interprétation, de relecture du spectacle. En l'occurrence, même si l'on sait qu'il s'agit de « magie », d'illusion, on peut être dérangé par le geste de la danseuse dans « cut piece », où, dépassant le geste de Yoko Ono, Anne Juren se coupe le bras.

Autre question, plus technique, inhérente au retour par l'écriture : peut-on tout dire ? Comment pallier les absences liées à une concentration fluctuante, ou à une mémoire défaillante ? Le regard, la perception sont finalement des événements en tant que tels, qui ont leur existence propre ; au même titre que l'événement objectif qui se déroule sur scène.

Deuxième temps d'écriture : la question du « rebond » dans le mot, le corps, l'espace

Fil directeur de ce temps : que reste-t-il du spectacle ? Quelle est sa résonance ? Qu'est-ce qui fait événement à la mémoire ? Comment en émerge un nouvel espace ? Comment ça se déploie, se prolonge, se re-crée ?

Estelle Dumortier a souligné en employant le mot « rebond » le fait qu'un mot oscille entre sa valeur symbolique (le signifié ou concept) et son impact physique (le signifiant). Car le mot est aussi le lieu de l'incarnation du corps : il a par exemple son importance dans la

dramaturgie d'un jugement ; ou il a un impact puissant s'il fait par exemple partie d'un poème érotique...

Proposition d'écriture : chacun en quelques minutes a écrit, sur un petit lot de cinq post-it, cinq mots ou phrases, idées, impressions, questions liées au spectacle.

Estelle a ensuite demandé aux participants de l'atelier de se répartir en quatre groupes. Chacun des groupes a tour à tour disposé ses post-it dans l'espace pendant que les autres observaient. La pièce a ainsi été modifiée par ces petits carrés jaunes porteurs de traces. Elle a ensuite fait remarquer comment l'espace et les mots pouvaient agir entre eux ; quelles pouvaient être les stratégies de chacun (l'individu par rapport au groupe, et l'individu observé dans son geste) pour créer son propre espace et sa propre trajectoire de mots ; comment les derniers à passer se sont adaptés en fonction de ce que les premiers avaient fait (on se compose peut-être un geste et une parole en fonction de ce qui a déjà été fait et dit). Enfin, Estelle a demandé de se répartir en quatre groupes et de mettre en voix et en espace, en quelques minutes, une lecture des traces de chaque espace créé.

L'écriture s'est ainsi incarnée et écrite dans l'espace et à travers les corps, se faisant performance, immédiate – alors même qu'il s'agissait d'écrire des traces ; ou de les recréer.

Bilan / prolongements possibles :

- **Importance du retour par l'écriture** à laquelle il est précieux de recourir avec les élèves à l'issue d'un spectacle : l'écriture permet de garder une trace tangible d'un spectacle, elle offre aussi la possibilité de s'ouvrir à d'autres champs sémantiques, d'enrichir, par la réflexion personnelle et l'échange avec les autres, l'interprétation de la pièce.
- **Relier l'écriture au geste, à l'espace, donc à la chorégraphie** : cette démarche de spatialisation de l'écrit et d'engagement physique permet un retour sensible, à même de montrer aux élèves que la réception n'est pas une posture passive mais qu'elle a une empreinte physique que l'on peut faire parler, exprimer avec profit.
- **Entrée toujours pertinente et possible de la question de la subjectivité et de l'objectivité** qui prolonge l'idée que regarder implique forcément un engagement, une lecture personnelle qui s'ajoute à la réalité vue et que dans cet espace incertain peut se dérouler un espace de créativité intime.

3- L'atelier de lecture critique avec Céline Roux

Il s'agit d'interroger par le biais d'archives les contextes des performances faisant l'objet de réactivation. Comment Dans *Magical*, Anne Juren et Annie Dorsen se saisissent-elles de chacune des performances pour en proposer autre chose par le biais de la magie ?

Céline Roux revient sur les 5 pièces historiques réactualisées dans *Magical* en posant en introduction les problématiques liées à la réactivation de performance à savoir : la vie de la performance est dans le présent. La performance ne peut être sauvegardée, enregistrée, documentée sans participer à la circulation des représentations de représentations. Elle devient alors autre chose dont on peut se saisir (Cf. le travail théorique de Peggy Phelan).

Les cinq performances, dans leur ordre d'apparition dans la pièce et mises en relation avec d'autres travaux de ces artistes, interrogent :

- les contextes des performances faisant l'objet de réactivation par le biais d'archives.
- l'écart entre les sources en notre possession et l'écart des supports artistiques : œuvre elle-même, archives, constats...

Martha Rosler (1943) – *Semiotics of the kitchen* 1975

Yoko Ono (1933) – *Cut piece* 1965

Marina Abramovic (1946) – *Freeing the body* 1976

Carolee Schneeman (1939) – *Meat Joy* 1964

Carolee Schneeman – *Interior Scroll* 1975

Valie Export(1940) – *Action Pants: Genital Panic* 1968

Martha Rosler, *Semiotics of the kitchen*, 1975 (6'21)

<https://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA>

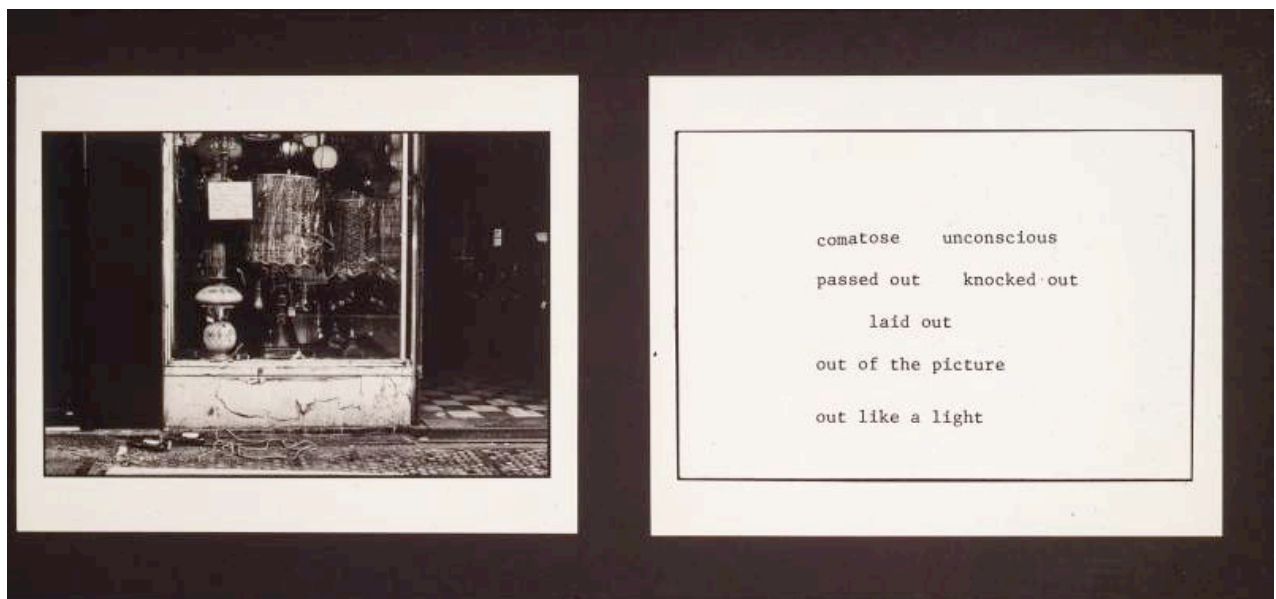


C'est une vidéo en noir et blanc sonore réalisée par Martha elle-même. La caméra est fixe, le plan séquence unique. Le regard est fixe sur la caméra. Les divers ustensiles utilisés pour cuisiner sont énumérés. L'ordre alphabétique conditionne l'ordre d'apparition de chacun d'eux. À partir de la présentation de la fourchette le geste s'exaspère. Il n'est plus

domestique et devient inquiétant. À partir de la lettre V, les lettres sont représentées par des gestes et non plus par les ustensiles. Les gestes deviennent-ils dès lors des gestes émancipateurs ?

Dans *Magical*, les ustensiles sont différents de même que la temporalité. La magie déplace la façon dont on saisit les objets. On peut s'interroger : l'enfermement dans l'espace scénique est-il moins aliénant que dans l'espace de la cuisine ?

Mise en relation avec une autre œuvre de Martha Rosler à la même époque : *The Bowery in two inadequate descriptive system* (1974-1975).



Il s'agit d'une installation photographique alliant images et locution argotique décrivant différents stades d'état d'ébriété. Les mots ne sont pas une légende mais une autre suggestion du réel. Elle démontre que nous communiquons avec des codes multiples qui s'entrecroisent mais ne témoignent que partiellement de la réalité. Elle s'interroge sur le médium à utiliser pour rendre compte de la réalité.

Yoko Ono, *Cut piece*, 1965 (30' environ)

<https://www.youtube.com/watch?v=IYJ3dPwa2tI>



La première a été réalisée au Japon, son pays d'origine, et la pièce est reprise par elle-même en 2003.

Elle porte la robe la plus chère qu'elle possède. Assise sur une estrade, elle invite les spectateurs à prendre une paire de ciseaux pour venir couper ses vêtements. Elle reste impassible. Pour elle, cet acte n'est pas une action féministe mais place la question du don comme centrale. Dans cette pièce, la performance n'existe pas sans l'action des spectateurs. Cette pièce remet en cause la place de l'artiste.

Dans *Magical*, le spectateur est témoin du découpage de la robe. Est-ce une façon de tourner en dérision le strip tease ?

Marina Abramovic, *Freeing the body*, 1976 (6 à 8 heures)

<https://www.youtube.com/watch?v=ihDy3dD-iUg>



Cette pièce a été réalisée une seule fois dans une galerie d'art à Berlin. *Freeing the body* s'insère dans une série de 4 performances avec *Art must be beautiful*, *Artist must be beautiful*, *Freeing the voice* et *Freeing the memory*, 3 expériences dont le but est l'atteinte des limites du corps afin d'arriver à un état de vide absolu.

Abramovic s'est recouvert la tête d'un foulard et danse nue au rythme d'un tambour jusqu'à la perte de toute énergie. Cette danse frénétique rappelle les danses rituelles au cours desquelles les rythmes entêtants provoquent des comportements de transe. Le visage voilé, le corps devient anonyme. Ce voile permet également de décentrer l'attention du spectateur pour le centrer sur le corps lui-même et non sur l'individu.

Abramovic aborde ici la question du corps objet, du corps conscient-inconscient en même temps qu'une question fondamentale de son travail : la place du spectateur. Souvent sollicité, le spectateur devient acteur notamment dans *Rythme 0* (1974). Pendant 6 heures, l'artiste devient alors objet du public qui peut utiliser sur son corps les 72 instruments laissés à disposition.

En dehors de la temporalité, dans *Magical*, ce qui est donné à voir est très proche de l'œuvre originale.

Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964 (6')

https://www.youtube.com/watch?v=Fw_wW2v45eI



Carolee Scheeman est une artiste pluridisciplinaire (peinture, vidéo, sculpture ...).

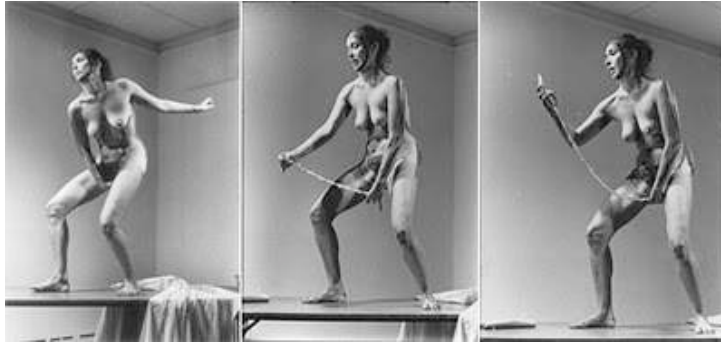
Cette performance présentée à l'Américaine Center de Paris à l'occasion du Festival de la Libre Expression organisé par J.J. Lebel, figure centrale de l'esprit Fluxus en France. C'est un film composite en couleur fait à partir de photos et vidéos réalisées à Paris, Londres et New York.

8 performers en sous-vêtements laissent libre cours à leur sens de l'improvisation à partir des consignes de Schneemann. Ils agissent avec des poulets et des poissons morts apportés par une 9^{ème} personne.

Cette performance célèbre la chair comme un matériau et interroge les normes du genre, de la libération du corps. La question du corps sexué, de l'acte sexuel ne peut être séparée de l'expérience artistique. Cette performance s'inscrit en cela dans une dimension féministe.

L'utilisation dans *Magical* de ces images d'archives dans un spectacle live nous interroge : qu'est-ce que ça dit ? Est-ce une question de dérision ?

Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975



Les photographies montrent Schneemann en train d'extraire de son vagin un long rouleau de papier. Le corps de la femme, et plus précisément son sexe devient un lieu d'écritures donc de parole. La performance passe cependant par différentes étapes : devant un public comprenant principalement des femmes artistes, Schneemann s'est approchée d'une longue table, habillée et portant deux feuilles. Elle se déshabille, s'enveloppe dans une feuille et grimpe sur la table. Après avoir dit à l'auditoire qu'elle va lire son livre, *Cezanne, She Was A Great Painter* (1976), elle laisse tomber la feuille, tout en conservant un tablier, et applique des traces de peinture noire / boue sur son visage et son corps. Tenant le livre dans une main, elle lit ensuite, en adoptant une série de poses de modèle vivant. Puis elle tire lentement une spirale étroite de papier de son vagin, en lisant à voix haute ce qui y est écrit : un texte issu d'un film super 8 commencé en 1973 sous le titre *Kitch's Last Meal*.

Par cette action, elle remet en cause à la dichotomie des compétences entre hommes et femmes, l'association systématique du corps et de la sensibilité au féminin versus l'intelligence et la rationalité au masculin.

Cette pièce a été réalisée une première fois à New York dans une exposition de peinture *Women here and now*, puis dans le Colorado à l'occasion d'un festival de films érotiques (*The erotic woman*).

Valie Export, Action Pants : Genital Panic, 1968



Ce sont des photos témoignant d'une action qui a eu lieu quelques mois auparavant dans un cinéma porno de Munich : EXPORT est assise sur un banc contre un mur à l'extérieur, en pantalon à l'entrejambe ouverte et en chemise en cuir portant une mitraillette. Ses parties génitales sont exposées. Cette performance a été reprise au MOMA en 2005 par Marina Abramovic.

"J'ai descendu chaque rangée lentement en regardant tout le monde dans les yeux. Je ne bougeais pas d'une façon qui aurait pu être érotique. Je descendais chaque rangée, l'arme sur l'épaule pointée sur la tête de ceux qui se trouvaient à la rangée suivante. J'avais peur et je n'avais aucune idée de ce que les gens pouvaient faire. Pendant que je me déplaçais de rangée en rangée, chacune commençait à se vider de ses spectateurs qui quittaient la salle en silence. En dehors du contexte du film, c'était pour eux une manière totalement différente de se connecter au symbole érotique particulier". (Propos de Valie Export traduits et cités par Elvan Zabunyan dans "L'Objet Sexuel (Le personnel est politique)", in *Sous-titrée X (La pornographie entre image et propos)*, Presses Universitaires de Rennes (2001).

Ce document photographique, réalisé après l'action, a donné lieu à la légende historique racontée ci-dessus par EXPORT elle-même. Dans les faits, EXPORT a performé Genital Panic à Munich dans un cinéma d'art et d'essai et non dans un cinéma pornographique, dans le costume présent sur la photographie mais sans mitraillette. L'action s'est déroulée dans le cadre d'une invitation qui lui avait été faite à participer à une réunion de cinéastes internationaux indépendants à Munich. Au cours de cette visite, elle a effectué *Genital Panic* dans une salle de cinéma et a présenté *Tapp und Taskino* (Cinéma de palpation et de tâtonnement), dans la rue.

Dans cette performance, l'artiste dénonce le phallocentrisme comme dans ces 2 autres actions :



- *Tapp und Taskino* (1968) : elle porte sur sa poitrine nue une boîte en carton mini cinéma. Elle se promène et invite les passants à y introduire les mains pour palper ses seins. Elle interroge ainsi les codes d'une société cloisonnée et le rôle de la femme dans le cinéma.

- *Body Sign Action* (1970) : elle se fait tatouer sur le haut de la cuisse un porte-jarretelle symbole d'un esclavage dépassé, comme pied de nez au fétichisme masculin et à la femme-objet.



Dans *Magical*, Anne Juren utilise la référence à *Genital Panic* comme salut.

Comment donner du sens aux différences perçues entre les performances historiques et les propositions d'Anne Dorsen et Annie Juren ? Comment s'opère la réappropriation de chaque œuvre ? Quelle place est faite au détournement, au décalage ? Sur quelle documentation se sont basées ces deux artistes ?

L'analyse des performances historiques originelles en regard de *Magical* amène à un ensemble d'interrogations :

- Qu'est-ce que la magie produit sur ces actions ? Et en retour qu'est-ce que ces actions produisent sur la magie ?
- Qu'apporte le mélange de performances historiques (culture savante élitiste) et d'un référent populaire qu'est la magie ?
- En quoi le lieu théâtre et la pratique du « numéro » de magie réactualisent ces actions de femmes aujourd'hui ?

Les choix opérés dans *Magical* au sujet des matériaux, du contexte, et des codes utilisés nous amène à la question de la transposition pour l'École. Quelle expérience peut être vécue par les élèves ?