

TRACES

DE RECHERCHE

Mehdi Mojahid

recherche menée à L'L

de janvier 2019 à décembre 2024

TABLE DES MATIÈRES

Des traces	3
<i>Allégorie</i>	4
<i>Ce que mes traces ne sont pas</i>	7
<i>Ce que mes traces sont</i>	10
<i>Ma question de recherche</i>	13
<i>Questionner ma question de recherche</i>	16
<i>Liberté - Plaisir - Naïveté</i>	20
<i>Narcisse</i>	24
<i>Danses narcissiques</i>	29
Mes traces	32
<i>La solitude</i>	33
<i>Le corps</i>	36
<i>L'équilibre</i>	38
<i>Exemple 1 : La danse statuaire</i>	40
<i>La respiration</i>	43
<i>Les yeux</i>	45
<i>Les mains</i>	48
<i>La répétition</i>	51
<i>Le rituel</i>	53
<i>Le continuum</i>	56
<i>L'imaginaire</i>	58
<i>Exemple 2 : La danse paysage</i>	61
<i>La lumière</i>	64
Tracer	68

Des traces

Allégorie

Entre 2019 et 2024, mon temps s'est partagé entre mes activités d'artiste, de résident-chercheur à L'L et de salarié dans l'Horeca.

Ces cinq dernières années, j'ai surtout fréquenté le mot que vous lisez en gras sur la première page de ce document comme un élément du champ lexical de la drogue.

Une trace de drogue est un petit tas de poudre qui s'inhale à l'aide d'un tube.

Dire « trace » ici, c'est avoir recours à une image pour signifier quelque chose de manière synthétique, ludique, poétique et codée.

La trace n'est pas la seule image existante pour évoquer un petit tas de poudre. On dit aussi « trait », « barre », « rail », on dit « ligne », et (ma préférée) on dit « poutre ».

Mais pourquoi appeler « trace » une trace de drogue ?

Il faut savoir que suite à l'inhalation d'une trace de drogue, il reste toujours des résidus sur la surface où elle était disposée.

Consommer une trace laisse une trace.

C'est pour cette raison que l'on nomme « trace » une trace.

On ne dit pas « trace » pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle laisse derrière elle une fois qu'elle n'est plus.

Le terme « trace » s'inspire de l'image qu'il nous reste à la suite de la consommation de la drogue.

La « trace » est l'absence de la drogue, bien qu'on utilise ce terme pour évoquer sa présence.

J'appelle « traces » mes traces de recherche pour la même raison que l'on appelle une trace de drogue une trace : ma recherche est consommée et mes traces de recherche sont ce qu'il en reste.

Elles sont des indices de son existence passée.

Ce document, *Traces de recherche*, est la manifestation de l'absence de ma recherche.

Ce que mes traces ne sont pas

Ce document est donc ce que je fais survivre de ma recherche en vous le partageant.

Ces traces sont les restes de ce que je n'ai pas fini de consommer et qui perdure.

Ce sont des axes de recherche encore vivants, les bagages que je prends avec moi en quittant L'L.

Mes traces ne peuvent être seulement une archive.

Je veux projeter ma recherche vers le futur, la mettre en dialogue avec l'avenir.

Mes traces ne concluent pas un parcours, elles présentent une voie que j'ai creusée et que je continue de tracer.

Ce document n'a pas vocation à faire le récit de mes quatre années de recherche à L'L. Il est l'opportunité de plonger dans le maillage de mon univers artistique.

Mon parcours n'a pas été une trajectoire linéaire, mais il est tissé d'une multitude de pistes découvertes et explorées.

L'L propose aux résident·es-chercheur·es de rédiger un document comme ultime étape de leur recherche. Je réponds à ce parti pris de manière radicale en n'alignant que des mots sur un clavier, quand bien même mon travail s'écrit pour l'essentiel dans des espaces scéniques.

Ni archives vidéo,
ni archives photo,
ni archives sonores ne seront partagées.

Je souhaite que ce document célèbre l'absence de ma
recherche.

Je souhaite désamorcer toute tentative de se servir de ce
document comme autre chose que la preuve d'une absence.

Ce que mes traces sont

L'acte d'écrire fige.

La forme de ce document tente de rendre à ma recherche son mouvement et l'ouvre à la subjectivité qu'offre une lecture.

Souvent, mon processus de travail artistique commence par un relevé des définitions que le dictionnaire donne aux mots qui m'intéressent ou m'obsèdent. J'observe la définition admise, je constate les résonances avec ma subjectivité et mon désir d'exprimer mes propres définitions. Ce glissement de l'objectif vers le subjectif et du réel vers l'image est un geste d'appropriation. J'aime donner aux concepts que j'aborde dans mon travail une fluidité, une polymorphie, dans le but d'élargir leur champ de référence.

Si j'en suis arrivé à cette méthode, c'est que définir de manière univoque a pour moi un effet dogmatique ou, pire, accélère la péremption des idées. Je me rends conscient de la précarité des concepts : ils ont une vie et leur destin est de mourir, leur dépouille sert dans le meilleur des cas d'humus à de nouvelles idées. Je fais assumer ce destin aux concepts que je manipule, ce qui les oblige à rester en perpétuelle évolution.

Jamais un concept ne se contente d'une définition à l'équilibre stable. Ma démarche alimente leur déséquilibre, qui me semble toujours plus vivant qu'une stabilité qui prend la poussière.

Dans les pages qui suivent, je vais donner quelques définitions à mes enjeux artistiques, mais mes traces n'ont pas pour enjeu de définir ma recherche.

Je désire laisser son horizon conceptuel disponible à se laisser emparer par la subjectivité du/de la lecteur·ice.

Ces *Traces de recherche* sont une surface de projection. L'absence d'images d'archives sert aussi à ce que vous créiez et projetiez vos propres images mentales.

Qu'est-ce que ma danse ?

C'est la question avec laquelle je suis arrivé à L'L. Elle me semblait à la fois précise, claire et solide. Je pensais à l'origine que ma réponse prendrait la forme d'une thématique à explorer.

Au cours de ma recherche, j'ai brisé ce rapport univoque à ma question de départ, devenue trop restrictive. En réalité, je ne me satisfaisais pas des réponses que je trouvais lors des premières résidences.

Aujourd'hui, ce qui constitue les traces de ma recherche sont des enjeux artistiques :

des modalités chorégraphiques,
des modalités scénographiques,
des modalités d'approche et de construction d'imaginaires
et un réseau de références artistiques et culturelles.

Plus que des réponses, j'ai découvert des manières de me poser des questions et de chercher à y répondre.

Ma question de recherche

Qu'

Dans le premier temps de ma recherche, je me suis posé la question du *quid*.

Elle a été rejointe rapidement par la question du *quo modo*, c'est-à-dire du comment.

Ces deux manières de questionner ma recherche chorégraphique sont devenues indissociables.

Je questionne la forme en questionnant le fond et vice versa.

Des éléments de réponses sont nés de l'équilibre entre ces deux questions :

- Comment est-ce que je danse ?
- Quelle est ma danse ?

est

La question est au présent.

Malgré la forme interrogative, le verbe « être » affirme l'existence du sujet.

Il questionne sans remettre en question.

Pour autant, l'usage du verbe « être » au présent ne sous-entend aucune permanence, il signifie au contraire que le sujet s'actualise à chaque instant où il se manifeste.

ma

Pronom possessif à la première personne.
Apparition de celui qui énonce la question.

Bien que mon identité ait guidé certaines de mes réflexions, mon travail de recherche n'a pas pour sujet ma personne mais ma danse.

Ma recherche à L'L était l'occasion de construire, comprendre, douter de, assumer et m'approprier l'identité de ma danse - ou plus exactement de mes danses, mon parcours de recherche m'ayant fait glisser du singulier vers le pluriel.

danse

Si mon expérience à mon arrivée à L'L était celle d'un danseur-improvisateur et d'un interprète-performeur, j'ai embrassé d'emblée le désir de trouver mon propre langage chorégraphique.

La danse était à la fois mon médium artistique et le sujet de ma recherche.

Cette double signification m'a amené à creuser et à observer mes explorations selon deux angles de vue différents. Un balancement qui n'a pas toujours été facile à équilibrer mais qui, petit à petit, a créé une dynamique de travail et de réflexion qui s'est avérée vivifiante.

Questionner ma question de recherche

Qu'est-ce que ma danse ?

Je me pose une question à moi-même.

Mes premières pistes de réponses prenaient des formes chorégraphiques séduisantes, que je percevais comme des raccourcis formels à une question que j'idéalisais plus profonde.

Ce constat m'a amené à inverser la question, comme si je la présentais à un miroir et que je pouvais y lire :

Qu'est-ce que moi [quand je danse] ?

Ça a eu pour effet d'ouvrir le champ de ma réflexion.

Dès lors, j'ai porté mon attention sur ce que mes danses pouvaient dire de moi.

La danse était, jusqu'à ce moment-là, un médium par lequel je cherchais une réponse à ma question, et que je façonnais pour exprimer mes idées.

L'envie de ne plus faire de ma volonté le premier moteur du geste dansé s'est manifesté. J'ai voulu chercher un langage chorégraphique qui pourrait canaliser la singularité du mouvement de mon corps avant qu'il ne soit guidé par mon intention.

Inverser ma question de recherche m'a permis de revoir la place de mon identité dans mes questionnements artistiques et admettre que je ne sais pas grand-chose de qui je suis.

Me connaître était une quête parallèle à ma recherche. « Connais-toi toi-même » est une question vertigineuse, qui s'est vu renforcée par la solitude de la recherche.

Au début, lorsque je trouvais des éléments de réponse à ma question de recherche, je les jugeais simplistes. Alors j'ai revendiqué que la seule chose que je savais à propos de mon corps et de ma danse, c'est que je ne savais rien. Et que ma recherche était l'occasion de construire une réponse.

Connais-toi toi-même

Je sais que je ne sais rien

J'ai mis en tension ces deux maximes socratiques dans ma pratique de recherche. Elles ont formé à la fois le point de départ et le but de mes questionnements de chercheur.

Prises indépendamment, ces deux injonctions n'ont pas de liens directs avec ma question de recherche. En revanche, le paradoxe qu'amène leur combinaison m'a stimulé.

Connais-toi toi-même - Je sais que je ne sais rien

En les combinant, j'ai transformé ces affirmations en interrogations.

Elles abandonnaient ainsi leur aspect péremptoire pour devenir une source de doute fructueux.

Une sorte de déséquilibre qui provoque une mise en mouvement.

Une question vient nourrir l'autre et vice versa.

En poursuivant ainsi ma recherche, j'ai admis que la seule chose que je savais, c'est que je ne savais rien. Cette idée est devenue l'axiome de ma quête pour une connaissance de moi-même et de mes danses.

Je me suis laissé habiter par ces injonctions paradoxales. Celles-ci ont entraîné ma démarche dans une dynamique cyclique qui m'a permis de garder vivant le désir permanent et infatigable de me questionner.

Connais-toi toi-même → je sais que je ne sais rien

Je sais que je ne sais rien → connais-toi toi-même



Liberté - Plaisir - Naïveté

En amont de ma première résidence, j'ai téléphoné et envoyé des courriels à des dizaines de personnes qui m'avaient vu danser entre les années 2012 et 2018. Je leur ai demandé de choisir trois mots que leur inspirait le souvenir de mes danses. Les trois mots les plus récurrents ont été :

liberté

plaisir

naïveté

Je me suis renseigné sur ce que la philosophie avait à dire au sujet de la liberté.

Je me suis renseigné sur ce que les sciences de la nature avaient à dire au sujet du plaisir.

Je me suis intéressé à la naïveté en lisant des fictions qui mettent en scène des personnages chez qui la naïveté est une des caractéristiques principales.

Si je devais faire résonner entre eux ces trois mots avec lesquels je suis entré en recherche, je dirais que j'ai cherché et cherche encore une danse naïve au sens étymologique du terme, c'est-à-dire une danse innée, naturelle, qui vient de naître, et où le mouvement est une exploration et l'expression du plaisir de se mouvoir librement.

Mes danses naïves ne démontrent rien, n'illustrent rien, ne manifestent rien d'autre que la sensation du mouvement qui les traverse.

Les danses naïves sont celles qui s'activent par la seule volonté d'en vivre l'expérience, sans autre prétention.

Elles peuvent exister sans artifices et expriment le moment présent, qui est celui de leur naissance.

Elles naissent et renaissent à chaque activation, peut-être même à chaque instant. Une danse naïve est comme une première fois, une découverte et une redécouverte de ma propre capacité à me mouvoir.

Mes danses ont vocation à procurer du plaisir.

La pratique de mes danses provoque une forme de satisfaction personnelle, par le simple fait de sentir mon corps se mouvoir.

Je suis aussi attentif à la satisfaction que regarder une de mes danses peut procurer.

Le plaisir est empathique. Regarder un sujet qui exprime du plaisir m'inspire du plaisir. En situation de performance, je questionne les modalités par lesquelles l'expressivité du plaisir à danser alimente l'authenticité de mes danses.

Performer le plaisir en dansant aurait pu aussi se résoudre en le simulant. Mais mes explorations dans ce sens m'ont fait quitter ma relation subjective au plaisir au profit de son expression formelle et consensuelle.

La liberté a été le terme le plus laborieux à aborder dans mes recherches chorégraphiques. Plus je m'approchais de ce que je pensais être une danse libre, moins j'étais satisfait du résultat. C'est comme si œuvrer pour des danses libres avait pour effet de m'éloigner de la liberté et me cloisonnait dans son idéal.

Je me suis résolu à ne plus chercher une danse où je suis libre, mais à chercher des modalités chorégraphiques permettant de me libérer en dansant. Mes danses sont des

mouvements vers la libération plus que les illustrations d'une idée de la liberté.

Peut-être est-ce le contexte de solitude et d'introspection du dispositif de L'L qui m'a amené à répondre à cette quête de liberté dans mes danses en cherchant à me libérer de moi et des idées que j'avais de moi-même en situation de performance.

La liberté que j'explore peut se résumer par l'image du déshabillage, un mouvement par lequel je me débarrasse de ma volonté et de mon égo, sans jamais réussir à me retrouver totalement nu.

Narcisse

Au tout début de ma recherche, je me suis intéressé au mythe de Narcisse.

Je cherchais à ce moment-là des figures connues de la naïveté issues de la littérature.

Je me suis posé la question de la relation que pouvait entretenir Narcisse avec son identité.

Si l'histoire de ce personnage a été popularisée par Ovide dans son recueil des *Métamorphoses*, elle a été sujette à une multitude de réécritures et autant de réappropriations. La plus récente connaît encore un grand succès : il s'agit de celle de psychanalystes de la fin des années 1980, qui ont contribué à populariser la notion de perversion narcissique.

Cette théorie de la perversion a contaminé la figure de Narcisse, qui est depuis perçu par le plus grand nombre comme un personnage vaniteux au point de commettre la folie de mourir d'amour pour lui-même.

Pour être honnête, je pensais la même chose de Narcisse, mais je voyais son malheur plutôt comme le résultat de sa naïveté et de son ignorance.

Voici la façon dont je me suis souvenu de la version originelle du mythe Narcisse :

Narcisse encore nourrisson est présenté par sa mère à un oracle. Ce dernier la prévient que son fils est maudit. Il prophétise qu'il vivra aussi longtemps qu'il ne se connaîtra pas lui-même.

Narcisse est un ermite vivant dans la forêt. Un jour il découvre le reflet de son visage dans une source où il s'abreuvait après une chasse épuisante. Il tombe amoureux de son reflet au premier regard. N'arrivant pas à saisir l'objet de son amour, il se métamorphose en la fleur qui porte son nom.

J'ai enquêté sur ce qu'à travers les siècles les artistes ont pu projeter sur ce mythe, en peinture, en sculpture, en musique... La grande majorité de leurs œuvres présentent un Narcisse cruel et méritant son destin funeste.

Plus j'avais dans ma recherche, plus mon envie de réhabiliter la figure de Narcisse devenait une affaire personnelle.

J'ai découvert que je n'étais pas le seul à vouloir déconstruire cette posture de bouc émissaire que notre société contemporaine colle à Narcisse. La lecture de l'interprétation du mythe de Narcisse par Fabrice Midal¹ m'a inspiré ma propre réappropriation du mythe :

¹ Fabrice MIDAL, *Narcisse n'est pas égoïste*, Flammarion / Versilio, 2019.

Suite à sa rencontre avec l'Oracle,
la mère de Narcisse protège son fils.
Elle le cache de lui-même.
Narcisse n'avait encore jamais vu son
reflet avant l'épisode de sa métamorphose.

Lorsque Narcisse « rencontre » sa propre
image, il en tombe amoureux.
Narcisse ne tombe pas amoureux de lui-
même.
Narcisse tombe sous le charme de la beauté
de sa propre image.
Narcisse ne se reconnaît pas dans son
image.
Narcisse tombe amoureux d'un inconnu.
Narcisse a un coup de foudre.
Narcisse n'identifie pas cet inconnu comme
lui-même.

En choisissant ce point de vue, je refuse l'idée selon
laquelle Narcisse est tombé amoureux de lui-même. Narcisse
est naïf au point qu'il n'a aucune idée de ce à quoi il
ressemble et c'est précisément cela, la tragédie. La mesure
qu'a prise sa mère pour le protéger est ce qui précipite la
prophétie.

Narcisse tombe amoureux d'un autre qui s'avère être
lui-même.

À mes yeux, Narcisse est authentiquement naïf.

La nuit tombe, l'image dans la source
finit par s'éteindre.
L'obscurité se fait complète dans la
forêt.
Narcisse est seul dans le noir.
Il ne voit plus rien, ni l'objet de son
amour récent ni son environnement.
Alors il comprend.
Narcisse réalise que l'objet de son amour
a disparu en même temps que le reste.
Dans la nuit,
il comprend que cette rencontre était en
fait une rencontre avec lui-même.
Que l'objet de son amour est lui-même.
Narcisse comprend.
Dans la pénombre,
il s'aime.
En se reconnaissant, il se rencontre.
En se rencontrant, il se métamorphose.
C'est en découvrant qui il est, dans la
nuit sombre,
qu'il se transforme en fleur.

Cette réappropriation du mythe de Narcisse, j'en ai fait une
allégorie de la découverte de soi, par-delà l'idée et les
préjugés que l'on peut avoir sur soi-même.

Narcisse se métamorphose suite à sa rencontre avec lui-même.

Danses narcissiques

Pendant la première partie de ma recherche, j'ambitionnais de trouver des réponses à ma question par la création d'un vocabulaire chorégraphique qui s'appuyait sur la narration du mythe de Narcisse.

La deuxième partie de ma recherche a consisté en l'élaboration de danses dites « narcissiques ». Mes danses se sont détachées progressivement de la trame narrative liée au mythe quand j'ai commencé à imaginer des modalités chorégraphiques dont l'enjeu était de construire une grammaire qui pourrait provoquer une redécouverte permanente de cet inconnu que je suis à moi-même.

Cependant, le vocabulaire chorégraphique que j'avais accumulé au cours de la première partie (narrative) de ma recherche a été le terreau de ces danses narcissiques.

Un autre enjeu des danses narcissiques fut que le moteur de la mise en mouvement ne soit plus la volonté de mon ego, mais la combinaison de ma naïveté, de mon plaisir et de ma liberté.

Pour distinguer ce qui était l'œuvre de mon ego du reste, j'ai segmenté artificiellement ce que j'identifiais comme l'intégralité de ce que je suis lorsque je danse.

J'ai confronté un moi à un soi, augmenté d'un même.

Le moi, c'est l'idée que j'ai de moi-même et de mes identités.

Le soi, c'est l'idée que j'ai de mon être et de mon corps sans mon ego.

Le même, en écho à Narcisse, c'est l'autre que je perçois dans mon reflet. C'est l'altérité, réelle ou imaginaire, présente ou absente, autant vis-à-vis du moi que du soi.

Cette segmentation de ce que je considère comme mon matériel de danseur m'a aidé à déployer les danses narcissiques. Séparer ainsi le moi et le soi crée une tension en mon for intérieur quand je danse en solo. Cela me fait sentir la complexité de ce qui me constitue et donne à mon corps la possibilité d'exprimer une danse qui n'est pas le seul résultat d'une volonté issue du moi.

Les danses narcissiques ont une dimension performative : elles font exister dans ma danse une tension entre l'incarnation et la représentation.

La dissociation de ces deux approches rejoint la segmentation entre le moi et le soi.

Une danse narcissique est une manifestation du phénomène de la fluidité identitaire de mes danses.

La fluidité d'une danse, c'est sa permanente métamorphose.

À l'image du mythe, elle meurt dès l'instant où elle se reconnaît en elle-même.

Elle se métamorphose en renaissant à elle-même,

Et à nouveau elle renaît,

et renaît encore...

Mes traces

La solitude

La solitude est une condition du dispositif de recherche à L'L.

Les face-à-face avec moi-même qu'ont amenés ces face-à-face avec mon art ont suscité leur lot de doutes.

La force de confrontation de ma question de recherche a aussi provoqué sa part de questionnements existentiels.

L'alliance de ces deux sources de doute a généré un vertige déstabilisant, une perte de repères.

Ce vertige a modifié ma perception de mes danses, ce qui a eu un impact sur la qualité de ma présence scénique.

Cette nouvelle qualité de présence a permis le déploiement d'un langage chorégraphique précis et ciselé, imprégné par les sensations que le mouvement me procurait au moment où il s'inscrivait.

L'enjeu et les actes performatifs qui ont résulté de ma recherche sont l'expérimentation de modalités s'activant au moment présent, plus que la représentation d'un discours chorégraphique rédigé au préalable.

Lorsque je travaillais seul, ce qui me permettait de juger de la pertinence de mes explorations était leur capacité à me confronter artistiquement et intellectuellement. Si une question en amenait d'autres, alors c'était une assez bonne piste à mes yeux.

Façonner des outils chorégraphiques ainsi que des dispositifs scéniques sur mesure, dans le but de créer des situations artistiques confrontantes, a été un des moteurs de mon travail.

Pour voir mes danses, j'ai utilisé deux prismes :

- Les sensations et émotions vécues pendant que je dansais ont été mon premier moteur de réflexion et les premiers éléments qui ont guidé ma recherche chorégraphique.
- Une caméra, mise à ma disposition à chaque résidence, m'a permis de filmer la quasi-totalité de mes danses. Après une session filmée, je regardais, commentais, classais, questionnais et orientais la suite de mes explorations chorégraphiques.

À travers ce jeu de points de vue, où mon propre regard devenait extérieur, j'ai développé des axes, des modalités et des outils chorégraphiques.

Ces éléments sont devenus la toile de fond technique, sensible, artistique et conceptuelle de ma pratique chorégraphique.

Le corps

La matière première de ma recherche fut mon corps.
Aucun costume, peu d'accessoires.

Je suis entré dans ma recherche (et j'en sors) avec le désir intarissable d'aborder le corps comme un médium brut et naïf. Une matière non polie, aux impuretés conservées, et aux émotions et sensations transparentes.

Pour cela, j'ai désengagé ma recherche chorégraphique d'un maximum d'artifices et effets pour accorder mon attention entière à ce corps générateur de danse.

Cependant j'ai observé que mon corps est aussi une surface de projection et une caisse de résonance sensible et poreuse à son environnement. Ceci m'a notamment amené à travailler avec la lumière.

Mon corps est une matière évolutive.
Ma relation à mon corps est évolutive.
Ma perception de mon corps est évolutive.

Mon écriture chorégraphique cherche à rendre compte de cette expérience de métamorphoses permanentes.

L' équilibre

L'équilibre du corps est inhérent à l'expérience de la danse.

L'équilibre est une réalité que je perçois comme un paradoxe.

Dans ma pratique de danse, l'équilibre est présent par son absence.

L'équilibre est une multitude de déséquilibres.

Le corps conscient perçoit ce paradoxe lorsqu'il entre en mouvement.

C'est l'harmonie complexe d'une somme de déséquilibres qui forme l'équilibre d'un corps.

Si le mouvement est perpétuel, alors le déséquilibre est permanent.

L'équilibre est imparfait et se renégocie à chaque instant.

L'équilibre n'est plus synonyme de stabilité, mais de précarité quand je danse.

Mes danses peuvent être vécues et perçues comme le voyage d'un déséquilibre à un autre.

Exemple 1 : La danse statuaire

Parmi les modalités qui sont nées au cours de la première partie de ma recherche, il y a celle que j'ai nommée « danse statuaire ».

À l'origine, mon désir était de travailler sur l'immobilité en m'inspirant de statues de la Renaissance italienne. Ces statues sont très expressives, notamment dans les mouvements qu'elles incarnent. Certaines statues jouent sur l'illusion d'un équilibre précaire, voire d'un déséquilibre du sujet. Le médium de la sculpture fige la matière et pourtant l'image qui est créée feint le mouvement.

Ce paradoxe a nourri mon rapport à l'immobilité dans la danse en le traitant de manière inversée, c'est-à-dire : le corps vivant est toujours en mouvement, même s'il feint l'immobilité. Le corps n'est jamais immobile (tandis que le marbre l'est toujours).

Le mouvement statuaire repose sur une série de textures gestuelles et résulte en une danse au mouvement fluide, souple et musculeux, qui joue avec des immobilités localisées, ou bien une immobilité complète du corps.

La partie du corps supérieure au bassin est la plus expressive : l'attention est portée sur l'expressivité des mains, l'élasticité du visage et les torsions du tronc ; le bas du corps est lui ancré dans le sol et joue avec les limites de l'équilibre.

Le rythme des mouvements ou des déplacements dans l'espace peut varier, mais en veillant en permanence à éviter toute césure ou cassure trop nette dans l'écriture.

Chaque mouvement se propage dans le corps à partir d'un point précis. La même logique s'applique pour l'immobilité.

Cette modalité statuaire m'a demandé de développer une certaine qualité d'attention vis-à-vis de mon propre corps : une attention concentrée à la fois sur la posture globale qu'il dessine et sur un point en particulier à partir duquel le mouvement s'étend ou, au contraire, vers lequel le mouvement vient s'éteindre.

Il m'a fallu cultiver une attention interne et externe au corps, un peu comme si j'étais à la fois le sculpteur et la sculpture.

La respiration

La respiration est un mouvement.

Elle est l'un des mouvements les plus caractéristiques du vivant.

Le mouvement de la respiration, conscientisé, est le mouvement organique le plus sobre.

Je me suis intéressé à la respiration pour l'intégrer à l'écriture chorégraphique, mais aussi dans le but de faire de la respiration un élément déclencheur du mouvement, par sa conscientisation.

Son amplification peut se prolonger dans le reste du corps : elle crée du mouvement. Alors ma volonté de me mouvoir est réduite à sa résonance avec le mouvement de ma respiration.

Les yeux

La vue est le sens qui est le plus utile à la pratique de mes danses.

La danse s'apprécie en premier lieu avec les yeux.

Comme à L'L, le concept de spectateur·ice est absent du processus de travail, je ne me suis pas vraiment préoccupé de ce que mes danses donnaient à voir.

En revanche, je me suis intéressé à ce que je vois, moi, quand je danse.

En performant, j'ai cherché à instaurer de nouvelles relations à ma vue et à mon regard.

Je me suis notamment intéressé au fonctionnement même de l'œil afin d'explorer un usage plus poétique de ses facultés.

Les yeux font entrer la lumière en eux ; ils servent à identifier :

- la lumière ;
- la direction de la lumière ;
- mon environnement par son reflet lumineux.

Mon idée était de traiter la lumière et ses reflets autrement qu'à des fins identificatoires. La lumière perçue pendant que je danse est un ballet de formes et contours, d'ombres et de couleurs aux différents contrastes. Comme s'il s'agissait d'une peinture abstraite de lumière en trois dimensions.

La genèse de cet usage du regard vient de mon expérience de danse en club. Dans ce contexte, je suis (sur)sollicité par toutes sortes d'effets de lumière intenses et colorés qui

bougent dans tous les sens. Cette stimulation exceptionnelle fait que mes yeux ne remplissent plus leur fonction première d'identifier. Mes cônes et bâtonnets sont boxés par les effets lumineux à tel point que je ne perçois plus de mon environnement qu'une abstraction lumineuse.

C'est ce rapport à la lumière et à mon propre regard que j'ai cherché à retrouver et à amener au sein d'un studio.

Les mains

Les mains sont les parties du corps humain qui m'ont le plus fascinées au cours de ma recherche.

Deux sources m'ont poussé à faire des mains un axe de ma recherche chorégraphique.

Il y a eu mes études d'histoire de l'Art, pendant lesquelles j'ai eu l'occasion de considérer l'importance des mains dans le message et la symbolique des images dans l'art figuratif du monde entier et cela, depuis le paléolithique.

Au cours de ma recherche, il y a eu aussi ma rencontre essentielle avec l'idée de Tim Ingold² selon laquelle la main est le premier visage de l'Homme.

L'alliance de cette idée et de ce champ référentiel m'a amené à questionner la place des mains comme foyer de l'expressivité humaine.

Tout ce qui est construit par l'Homme a été touché par sa main.

Les mains sont d'abord utilisées comme des outils pour attraper, frapper, tourner, tenir, etc.

Les mains servent à communiquer grâce à des signes.

Les mains servent aussi à ressentir et comprendre notre environnement par le sens du toucher.

Les mains sont à la fois émettrices et réceptrices d'informations.

² Tim INGOLD, *Faire - Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Éditions Dehors, 2017.

Mon visage est expressif lorsque je danse.

J'ai cherché à ce que mes mains aient la même force expressive que mon visage.

Elles peuvent porter leur propre discours.

Elles peuvent aussi prolonger l'expression des sensations vécues dans le reste du corps.

La répétition

Dans ma danse, la répétition vient de deux sources.

Il y a d'un côté la danse post-moderne américaine que j'ai découverte avec les chorégraphies de Trisha Brown, à la fois très sobres en termes de vocabulaire chorégraphique et très sophistiquées dans leur manière de le déployer, notamment grâce à des modalités de répétition.

De l'autre côté, il y a les danses dites « extatiques » (comme la danse *gnaoua*) qui se servent de la répétition pour créer des états corporels assimilés à la transe.

Je me suis inspiré de ces deux aspects (extase et sophistication sobre) dans ma recherche.

En utilisant des outils d'improvisation inspirés du travail de Trisha Brown, j'ai observé que, lorsque je répétais un mouvement dansé, ce mouvement évoluait au fur et à mesure de la séquence. C'est comme s'il venait à s'auto-déterminer au fur et à mesure qu'il se répétait.

La répétition d'un mouvement, quand elle est générée par un corps, ne peut jamais être une copie parfaite. J'ai joué cependant avec cette illusion de l'identique, pour donner une forme de vibration à mes danses.

Par ailleurs, dans ma façon d'aborder le mouvement, la répétition est venue stimuler des parties du corps de manière plus ou moins localisée.

Cette stimulation altérait ma perception de mon corps et a parfois pu aussi amener une dimension hypnotique allant jusqu'à troubler mes repères temporels et spatiaux. Ce trouble, je continuais à le percevoir quand je regardais la captation vidéo de ce moment de danse. La persistance de cette sensation a déterminé ma façon d'écrire la répétition.

Le rituel

Un rituel est un moment qui connaît ses propres règles et implique un rapport spécifique au temps et à l'espace.

J'aime concevoir le moment d'une danse à l'image d'un rituel.

La performance s'approche d'un acte rituel lorsqu'elle est vécue comme un moment privilégié où l'attention de chaque partie présente est sollicitée intégralement. Ce contrat tacite est rare et précieux. Certains des dispositifs scéniques et chorégraphiques que j'ai explorés cherchent à alimenter cette attention privilégiée de toutes les présences.

L'autre aspect qui a trait au rituel dans ma pratique de danse sont mes échauffements.

Chez beaucoup de danseur·euses, l'échauffement est une pratique très ritualisée. C'est un moment de concentration mentale et physique. Chacun·e possède son propre répertoire de mouvements et de positions, qui servent à rendre son corps disponible à sa pratique de danse. La nature de ces mouvements m'intéresse et je constate a posteriori qu'elle a été une source d'inspiration pour mon langage chorégraphique. En particulier les mouvements d'échauffement pratiqués pour « réveiller le corps » : ces éléments trouvent une résonance avec ma recherche sur le plaisir naïf de sentir son corps lorsqu'il s'éveille.

Certains échauffements consistent à reproduire un mouvement dans le but d'éveiller une chaîne musculaire. Je répète le même mouvement en jouant avec l'amplitude avec lequel je l'exécute, parfois plus grand, parfois plus petit, tout ça dans le but d'échauffer l'entièreté du muscle, en surface

comme en profondeur. La manière dont évolue l'ampleur d'un même mouvement au cours d'un échauffement m'a inspiré d'un point de vue chorégraphique.

Au fur et à mesure des résidences, j'ai constaté que la frontière entre le moment dédié à mes échauffements corporels et celui dédié à ma recherche chorégraphique était de moins en moins précise ; une pratique venant progressivement influencer l'autre, jusqu'à ce qu'elles s'entremêlent.

Mais la découverte qui m'a persuadé de la pertinence de cet entremêlement est la qualité de présence qu'il a apporté à mes moments de danse. La concentration que j'ai vis-à-vis de mon propre corps quand je m'échauffe en fait un moment très privilégié d'attention et de soin. Je lui donne ce dont il a besoin pour qu'il puisse faire ce que je lui demanderai de faire par la suite.

Regarder un-e danseur-euse en train de s'échauffer a toujours exercé une sorte de fascination chez moi. Il s'agit de la même fascination quand je regardais mes tantes et oncles se préparer avant la *salât* (prière islamique). Dans les deux cas, c'est un moment de recueillement, pendant lequel l'attention est focalisée sur le corps et son geste.

J'ai souhaité faire glisser ces qualités trouvées dans le cadre de l'échauffement vers la performance, où le corps prend alors une consistance et une qualité que je trouve fascinantes.

Le continuum

À l'origine, je voulais que ma danse réponde à ma question. Pour cela, j'ai exploré des enjeux narratifs. Insatisfait du résultat, j'ai fait glisser ma recherche en danse vers plus d'abstraction.

Avec le recul, je constate que j'ai trouvé mon équilibre et ma satisfaction artistique dans une abstraction du mouvement dansé qui ne devient pas un écran rendant le corps abstrait, mais qui, au contraire, met son organicité en exergue.

La dimension narrative de mes danses s'est effacée au fur et à mesure de mes résidences, jusqu'à ce que j'assume une construction chorégraphique quasi systématique en continuum.

L'écriture chorégraphique en continuum est liée à l'organicité de mes danses. Ces deux notions s'alimentent l'une l'autre dans ma pratique.

Mes danses sont organiques parce qu'elles résultent d'une observation et d'une écoute à la fois de mon environnement et des sensations de mon propre corps en temps réel. Le continuum est une manière de proposer un acte chorégraphique sans rupture nette, un enchaînement de cause à effet qui se poursuit de manière continue.

Bien que mes danses ne sont pas narratives au sens qu'elles ne cherchent pas à raconter une histoire, elles peuvent malgré tout être surfaces de projection à des narrations. Qu'y transparissent les sensations et émotions traversées par mon corps contribue à cette possibilité narrative.

L'imaginaire

Mon imaginaire est sollicité en continu quand je danse.

Je crée des images mentales qui nourrissent mon langage chorégraphique.

Cette réalité intérieure devient ma réalité scénique le temps de la danse.

Par projection, cet imaginaire devient tangible. Il est un outil pour donner de la consistance à mes danses.

Les champs référentiels de cet imaginaire ont été multiples pendant ma recherche. Mais ce sont les images de la nature qui l'ont nourri de manière la plus récurrente.

Je me suis aperçu par ailleurs que mon corps était non seulement une surface de projection de mon imaginaire, mais aussi lui-même un morceau de nature.

Au cours de ma recherche, j'ai tâché de cultiver et d'épaissir cet imaginaire lié à la nature.

Un des exercices auquel j'ai eu recours était de choisir un extrait de film documentaire sur une thématique liée à la nature, et de le regarder une première fois en adoptant la posture d'une spectateur·rice assistant à une performance. Par exemple, je regarde une vidéo des coulées de lave d'un volcan comme une expression artistique. Même si je sais qu'il n'y a rien d'artistique à ces images, cette posture me permet de projeter une dimension performative sur un phénomène naturel.

Je quitte ensuite cette posture, et regarde à nouveau l'extrait vidéo, cette fois-ci en appréciant les images comme des images abstraites, en désactivant tous mes réflexes d'identification et de projection, et en me concentrant seulement sur les formes, les couleurs, la vitesse, etc.

Dans l'exemple choisi, je n'identifie donc pas le volcan et la lave, mais seulement le rouge orangé qui coule par vagues sur le fond noir de la roche et de la nuit.

Exemple 2 : La danse paysage

La danse paysage est l'une des modalités chorégraphiques que j'ai développées dans le dernier tiers de ma recherche. Elle est liée aux danses narcissiques.

Il s'agit d'un protocole chorégraphique sollicitant le corps et l'imaginaire, en vue d'une mise en mouvement improvisée, lors de laquelle le corps « incarne » la projection mentale d'un paysage.

L'idée de base m'a été inspirée par l'art pictural impressionniste, et en particulier par les séries de tableaux qui représentent des variations d'un même paysage peint à diverses saisons de l'année ou diverses heures de la même journée.

Je crée dans mon esprit une image de paysage, quel qu'il soit, du plus sauvage au plus domestiqué.

Je l'imagine animé de mouvements divers.

Ce paysage peut comporter des mouvements animaux, végétaux, et des éléments plus statiques (architecturaux, minéraux...).

Pendant cette première visualisation mentale, je reste immobile.

Une fois que l'image est claire dans son ensemble, je choisis dans le paysage un détail et je me concentre sur sa forme, sa couleur, son interaction avec son environnement, ses bruits...

Je jauge la place de ce détail dans le paysage, sa profondeur dans le champ, sa taille...

Le mouvement commence quand le corps se met à « incarner » ce premier détail.

Je singularise ce détail quand je le danse, je lui donne une signature gestuelle et/ou spatiale la plus précise possible. Une fois que ce détail est précisé par une première exploration chorégraphique, le processus recommence avec un autre détail du paysage.

Ainsi s'accumulent des éléments chorégraphiques variés, qui sont chacun associés à divers éléments du paysage.

Lorsqu'un nombre suffisant de détails a été précisé chorégraphiquement, la danse navigue de l'un à un l'autre. Il est important que ces éléments puissent être différenciés et identifiés tout au long de l'improvisation, autant d'un point de vue interne que d'un point de vue externe. Le mouvement se nourrissant de l'image mentale, elle-même nourrie par l'imaginaire, il est primordial de garder mon imaginaire actif en continu.

La danse paysage se déploie comme un continuum aux airs de patchwork, car elle donne lieu au déploiement d'un vocabulaire chorégraphique très diversifié.

La lumière

Au cours de ma recherche, j'ai tenté de donner aux jeux d'ombre et de lumière une expressivité propre et de projeter à travers elles ma poésie.

J'investissais les lieux sans les modifier, en gardant leur nudité.

Je travaillais durant la journée, sans lumière artificielle, souvent du matin au soir.

Le parcours du soleil transformait l'espace.

Tout au long de la journée, il évoluait malgré sa nudité.

Je percevais l'espace s'altérer tout en restant le même.

Certains lieux de recherche étaient radicalement différents d'un moment à l'autre de la journée, d'une météo à l'autre. J'ai aimé observer ce phénomène.

La boîte noire était un contexte de travail où ce rapport à la lumière du jour n'était plus possible.

Investir une boîte noire nue revenait à travailler dans le noir.

La question de la lumière est devenue centrale dans ma façon de penser l'espace-temps scénique et m'a fait réviser mon rapport à la lumière en général.

J'ai relu *L'allégorie de la caverne* et écouté quelques podcasts qui la commentait. Je dansais avec cela en tête dans la lumière quand je me suis demandé :

Est-ce que la lumière fait exister un objet en l'éclairant ?

Est-ce que l'objet fait exister la lumière en traversant ses faisceaux ?

Avant de me poser ces questions en ces termes, j'avais fait une tentative scénographique qui m'a beaucoup marqué.

Je dansais dans le Grand L'L dans la pénombre.

Le velux était entrouvert et son store fermé.

Deux faisceaux de lumière traversaient l'espace parallèlement au sol.

Les faisceaux n'éclairaient pas l'espace, puisqu'ils n'avaient aucune surface de réflexion dans leur trajectoire.

La lumière était invisible, en quelque sorte.

Quand mon corps croisait le chemin de l'un des faisceaux, alors la lumière apparaissait.

Mon corps sortait par la même occasion de l'obscurité dans un éclat de lumière.

À partir de cette expérience, je me suis mis à expérimenter (lorsque je me retrouvais dans une boîte noire) différents types d'installations scéniques, que j'ai pensés comme des terrains d'exploration pour ma danse et pour l'appréciation de mon propre mouvement et de mes sensations.

Bien que la lumière soit d'abord un outil scénique servant à éclairer l'objet artistique ou à créer des effets, je l'ai abordée dans ma recherche comme une matière plastique, qui entrait en dialogue avec la matière plastique de mon corps, comme des sculptures invisibles qui se font apparaître l'une et l'autre en se rencontrant.

Parmi mes tentatives scénographiques, une est sortie du lot, car elle regroupe en une installation beaucoup des caractéristiques qui ont fait la spécificité de ce volet de ma recherche.

L'espace est habillé de quatre miroirs ronds d'une trentaine de centimètres de diamètre, posés sur des pieds de micro, et de deux projecteurs scéniques en découpe sur pied.

L'installation suit un principe simple et modulable.

Il s'agit de créer, avec les deux faisceaux de lumière produits par les projecteurs, un réseau de réflexion entre les différents miroirs.

Les miroirs se regardent les uns les autres, limitant au maximum les fuites de lumière, laissant ainsi l'espace dans l'obscurité la plus complète.

Activer une danse dans ce contexte la fait évoluer dans l'ombre.

L'image scénique est celle d'un corps qui apparaît toujours par fragments lumineux se détachant sur fond noir.

Tracer

Le verbe « tracer » est polysémique.

(1) Tracer, c'est remonter la trace.

(2) Tracer, c'est former la trace.

J'ai tracé (1) ma recherche puis je l'ai tracée (2).

Tracer (1) ma recherche, c'était regarder ce que j'ai fait.

Un geste allant du présent vers le passé.

Tracer (2) ma recherche, c'était rédiger ce document. Un geste de retour qui joint le passé au présent.

L'écriture de ce document procède d'un seul mouvement qui part et revient vers lui-même.

Ce document invite à un aller-retour immobile vers le passé depuis le présent.

S'il manifeste l'absence de ce qu'il trace, ce document subsiste comme l'aperçu de ce qui est derrière moi et de ce qui va m'accompagner.