



HAL
open science

Suites pour marches, protocoles participatifs et performatifs sur un site universitaire

Ophélie Naessens

► **To cite this version:**

Ophélie Naessens. Suites pour marches, protocoles participatifs et performatifs sur un site universitaire. Colloque Les campus du XXI^e siècle: le pari de l'expérimentation artistique dans l'espace public, Université Grenoble Alpes, Apr 2020, Grenoble, France. pp.22-26. hal-03373380

HAL Id: hal-03373380

<https://hal.science/hal-03373380v1>

Submitted on 11 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

1. Suites pour marches

Protocoles participatifs et performatifs sur un site universitaire

Ophélie Naessens, Université de Lorraine, CREM

Résumé

Dans le contexte de l'ouverture de la Galerie universitaire 0.15 // Essais Dynamiques, deux protocoles de marches collaboratives ont été proposés aux étudiants. Durant les workshops, ces derniers ont parcouru l'île du Saulcy et éprouvé leur campus comme lieu d'expérimentation artistique collective. À travers l'étude de ces workshops, nous analyserons ici la manière dont leur inscription dans un cadre pédagogique et artistique est susceptible de proposer des alternatives aux pédagogies traditionnelles. De plus, si ces protocoles performatifs entraînent une expérimentation du site par les corps et les affects, nous questionnerons leur potentiel de perturbation de cet espace public particulier.

Biographie

Ophélie Naessens est maîtresse de conférences en arts plastiques à l'Université de Lorraine. Ses recherches théoriques et artistiques actuelles portent sur l'échange discursif pensé comme forme artistique (*dialogical art*), les pratiques artistiques participatives, le renouvellement des formes d'art engagé. Elle est actuellement co-responsable de l'équipe de recherche Praxitéle (CREM, EA3476), ainsi que de la Galerie 0.15 // Essais Dynamiques - Espace d'art et de création de l'Université de Lorraine.

Ses dernières publications : « Pièces de conversation. Mise en scène plastique de la parole des "invisibles" », dans *Donner la parole aux « sans-voix » ? Construction sociale et mise en discours d'un problème public*, sous la direction de Benjamin Ferron, Émilie Née et Claire Oger, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Res publica), à paraître ; *Portraits parlants dans l'art vidéo. La parole vivante dans les pratiques artistiques des années soixante-dix à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2021.

ophelie.naessene@univ-lorraine.fr

UFR Arts, Lettres et langues, CREM, île du Saulcy, 57006 Metz

À l'automne 2017, la Galerie 0.15 // Essais Dynamiques ouvre ses portes sur l'île du Saulcy à Metz, et inaugure un premier programme curatorial intitulé « Le retour de l'affect dans l'art contemporain »¹. À cette occasion, nous avons proposé aux étudiants en arts plastiques deux

1. Nous avons succinctement décrit ce programme ainsi : « Tandis que le discours critique sur l'art évite studieusement la question de l'émotion, quand celle-ci n'est pas l'objet de la suspicion ou du cynisme, nous choisissons avec cette exposition de remettre l'affect au centre du débat. À travers le choix de cette thématique singulière, nous envisageons de présenter des œuvres – volume, installation, vidéo, performance – qui explorent et renouvellent notre regard sur l'affect. Des œuvres qui questionnent l'expérience affective personnelle de l'artiste mais aussi la nôtre, entremêlant histoire individuelle et histoire collective, intimité et politique. Diffuser une création contemporaine aux prises avec l'émotion répond également à une volonté curatoriale d'interroger nos assomptions quant aux notions d'identité, d'intimité et d'engagement, et cela à travers l'entrelacement de perspectives esthétiques, éthiques et politiques » (document de présentation du projet de la Galerie 0.15 // Essais

workshops : « Suites pour marches péripatéticiennes » et « Marches Sukiyaki », deux protocoles participatifs de marche. Le premier, à l'initiative de l'artiste Johanna Rocard, consiste en « une marche collaborative à deux inconnus. L'une prend le pas en silence, l'autre, à sa suite, lui partage un savoir pendant 15 minutes² ». Le second workshop a été guidé par Ami Skånberg Dahlstedt, performeuse et chorégraphe suédoise dont le travail est marqué par l'usage de techniques corporelles acquises au Japon. Durant celui-ci, les étudiants ont découvert un protocole de marche lente, nommée *suriashi*³.

Des protocoles collaboratifs comme alternatives pédagogiques

Ces deux propositions tiennent à la fois d'un art protocolaire – suivant un ensemble de règles précises – et d'un art participatif – impliquant l'investissement collectif d'individus dans la création physique de l'œuvre. Si nous sommes particulièrement attachés à former les étudiants en arts à devenir des regardeurs avertis, ces ateliers les encouragent à davantage : non plus être devant l'œuvre, mais en être acteur. En effet, les œuvres participatives sont caractérisées par une relation collaborative avec le regardeur, et non plus uniquement spéculaire. Aussi, cette relation n'est plus conçue comme instantanée mais, comme le note le critique américain Grant H. Kester, « comme un décentrement, un mouvement hors de soi [...] à travers un dialogue prolongé dans le temps » (Kester, 2010 : 84). L'expérience du workshop permet une rencontre sans intermédiaire avec les créatrices, autorise une observation de l'art en train de se faire, et une participation directe à son élaboration⁴.

Ces ateliers sont pensés comme des espaces-temps de partage de savoirs et de pratiques éloignés de ceux traditionnellement transmis dans nos formations. Dans les « Suites pour marches péripatéticiennes », il n'y a pas de thématique imposée pour les échanges, mais des instructions simples :

« Transmettez à l'autre ce que vous pensez être un savoir. Ce peut être une pensée qui vous habite, une recette de cuisine, une expérience de vie, le récit d'un livre ou d'un spectacle, la description de quelque chose ou quelqu'un que vous aimez particulièrement, ce sur quoi vous travaillez actuellement, ce qui occupe votre dimanche⁵. »

Avec cette consigne, l'artiste cherche à déjouer les usages communs de la présentation personnelle et à offrir d'autres modalités de rencontre. Cette proposition met en partage et en valeur des savoirs vernaculaires, des connaissances pratiques, des expériences spectatorielles, et remet au centre de l'échange le récit personnel, perturbant ainsi la hiérarchie d'usage à

Dynamiques - Espace d'art et de création de l'Université de Lorraine, archives personnelles).

2. Johanna Rocard, « Suites pour marches péripatéticiennes. Protocole de marches collaboratives », workshop, Université de Metz, 2017, document de travail. Remarquons ici que si ce protocole a été initialement « testé » dans un contexte pédagogique, il a ensuite été proposé par le centre d'art Le Magasin des horizons, à Grenoble, durant la programmation de l'Académie de la marche (avril-juillet 2018).

3. Pour résumer, nous pouvons décrire cet exercice comme consistant à marcher en déplaçant ses jambes vers l'avant sans que les pieds ne quittent complètement le sol. Voir l'extrait vidéo de la performance résultant de l'atelier avec les étudiants : <https://vimeo.com/244275724> (consulté le 6 février 2021). Ce workshop n'est pas détaché du travail original d'Ami Skånberg Dahlstedt, et cette marche est régulièrement présentée sous forme de performance dans différents contextes de monstration artistique, par exemple, récemment, à l'occasion de l'Abundance International Dance Festival à Karlstad, en Suède (<https://abundance2019.se/tag/ami-skanberg-dahlstedt-se/>).

4. En outre, ces espaces-temps donnent lieu à des échanges portant sur des aspects concrets du travail artistique, mais souvent absents des enseignements universitaires, tels que la formation, la rémunération ou encore les conditions d'exercice.

5. Johanna Rocard, « Suites pour marches péripatéticiennes. Protocole de marches collaboratives », *op. cit.*

l'université entre savoirs académiques et savoirs populaires. Ami Skånberg Dahlstedt fait quant à elle entrer les pratiques somatiques dans nos espaces de travail. Le workshop est l'occasion pour les étudiants de découvrir par l'action le *suriashi*, une forme introductive de la danse traditionnelle japonaise *Nihon buyō*. Si la marche est une expérience banale, l'exécution du *suriashi* nécessite une posture (*kamae*) mêlant coordination corporelle, intense activité musculaire, canalisation de l'énergie et concentration extrême⁶. Nous suggérons que ces deux approches croisent les perspectives d'une pédagogie sensible fondée sur les expériences affectives et corporelles des apprenants. Elles introduisent aussi une distance avec une conception dominante de la culture uniquement fondée sur l'appréciation d'œuvres d'art hiérarchisées et matériellement conservées, pour rejoindre celle depuis longtemps adoptée par l'éducation populaire⁷.

Ces ateliers visent également l'expérimentation d'un rapport différent au savoir. Celui-ci s'inscrit avant tout dans des postures corporelles autres que celles traditionnellement en actes dans les enseignements universitaires. Durant ces workshops, l'expérience de la parole est favorisée par la mise en mouvement collective des corps, nous extrayant ainsi de la posture statique habituellement conjuguée aux mécanismes de transmission et de réception des connaissances. Plus de bureau, d'estrade, de face-à-face, mais des corps ensemble en présence. En outre, cette expérience est déhiérarchisée : la situation opposant une figure active (l'enseignante) et une figure passive (l'étudiant) est devenue inopérante. Les figures d'autorité s'estompent, et chacun est susceptible d'apprendre de l'autre. À travers la participation de tous, la situation de transmission s'éloigne d'une verticalité pour tendre vers l'horizontalité. Aussi, ces espaces sont conçus, pour reprendre les termes de Marie Preston, comme des « espaces de co-production de savoir, voire comme un “apprentissage en coalition” » (Poulin & Preston, 2018 : 30), dans une perspective recoupant celle de l'éducation populaire, à savoir non pas faire « pour » mais faire « avec » les individus (*ibid.* : 109). Les instigatrices de ces propositions ont à cœur l'idée que tous – artistes, enseignantes et étudiants –, nous possédons une culture et des savoirs qui nous sont propres, susceptibles d'être mis en partage dans la coopération artistique. Dans ce contexte, on ne cherche « pas à inculquer, de manière plus ou moins autoritaire, une culture spécifique et des savoirs jugés incontournables » (*ibid.*), mais chacun est libre de s'exprimer et expérimente en direct une production de savoir alternative et non autoritaire⁸. De surcroît, la relation au savoir n'est ici volontairement pas détachée des affects des personnes impliquées. Ces ateliers offrent une large part à la subjectivité et aux émotions des participants, notamment à travers

6. L'artiste raconte : « Senrei sensei et moi marchons au même rythme, nous tournons en même temps. Nos *tabis* blancs brossent le sol, créant un doux rythme. Nos corps tremblent de l'intérieur de manière inaudible et imperceptible face au défi physique de conserver cette posture rigoureuse » (Skånberg Dahlstedt, 2018 : s. p.).

7. Le sociologue Christian Maurel, à propos des apports de celle-ci aux pratiques de co-création artistique, se réfère ainsi au projet de la Fédération française des maisons des jeunes et de la culture : « Nous nous refusons à réduire la culture aux beaux-arts. Nous défendons une conception globale et dynamique de la culture prenant en compte l'homme dans son environnement. Est cultivé celui qui possède les savoirs et les méthodes, les modèles esthétiques et d'organisation lui permettant de comprendre sa situation dans le monde, de la décrire, de lui donner un sens et de la transformer » (Poulin & Preston, 2018 : 110).

8. En cela, ces ateliers s'inscrivent dans la droite ligne de la pédagogie critique, une influence soulignée par Claire Bishop dans *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* : « L'un des textes de référence de la pédagogie critique, *Pédagogie des opprimés*, de Paulo Freire (1968), remet en cause le modèle “bancaire” de l'éducation, dans lequel les professeurs déposent l'information dans les élèves pour produire des sujets maniables dans un système social paternaliste – une technique qui renforce l'oppression plutôt qu'elle ne confère aux étudiants la conscience de leur position de sujets historiques capables de produire du changement. Freire en Amérique latine [...] envisage le professeur comme un coproducteur du savoir, facilitant la capacitation de l'étudiant grâce à une collaboration collective et non autoritaire » (Bishop, 2012 : 266).

« l'expression des vulnérabilités⁹ ». En reconnaissant les vulnérabilités, tant celles liées aux incertitudes du déroulement protocolaire que celles attachées aux fragilités individuelles, il nous est ainsi possible d'expérimenter la transformation des relations de pouvoir en relation de réciprocité, davantage à même de participer à une transformation collective de la réalité. Et, dans une moindre mesure, à travers leurs contenus et dispositifs pédagogiques singuliers, ces workshops participatifs déplacent et ouvrent nos modèles d'apprentissages universitaires traditionnels.

Protocoles performatifs de marche : de l'exploration d'un territoire à sa perturbation

Si la marche est affaire de codes communs partagés, cette activité peut se muer en geste artistique, et c'est alors qu'apparaît, selon Thierry Davila, « un univers où le déplacement est non seulement le moyen d'une translation spatiale mais également un fait psychique, un outil de fiction ou encore l'autre nom de la production » (Davila, 2007 : s. p.). La marche introduit une temporalité éprouvée de manière somatique à travers l'acte physique du corps en marche. Avec le *suriashi*, Ami Skånberg Dahlstedt met les corps en situation d'exploration de l'île universitaire dans une perspective incarnée¹⁰. Le *sliding feet* permet une redécouverte de l'espace quotidien du campus à travers ses chemins de traverse, ses zones inconnues ou oubliées. Ce qui distingue principalement la marche banale d'une approche artistique de celle-ci consiste en la qualité de l'attention portée par le sujet à son environnement et aux détails qui le composent. Dans son protocole, Johanna Rocard précise qu'« il est possible d'adjoindre à cette marche de menues activités (ramasser des objets au sol, s'arrêter afin d'observer un élément du paysage urbain ou une scène)¹¹ ». La marche peut alors susciter l'inattendu¹². La marche serait ainsi un art de la sérendipité, détenant ce pouvoir de donner aux éléments qui nous environnent une signification auparavant cachée ou invisible. Quand le marcheur capte le réel et parvient à le révéler, ses pas composent une figure éphémère telle une sculpture invisible. Le point de vue des participants modifie alors l'appréhension du territoire par une expérimentation plastique induisant une temporalité spécifique et une forme singulière de son appropriation.

Par ailleurs, la marche se révèle ici un outil de perturbation de l'espace universitaire, en y introduisant un trouble qui affecte la vie du groupe y circulant et en modifiant anormalement le déroulement d'une journée banale sur un campus. Avec la pratique du *suriashi*, Ami Skånberg Dahlstedt explore la manière dont celle-ci peut impacter les interactions sociales dans l'espace public. Cet impact consisterait avant tout en une brisure de rythme provoquée par la lenteur de la marche. Sur un territoire où les individus vont et viennent rapidement, d'un bâtiment à l'autre, d'une bibliothèque à un restaurant universitaire, pressés par le retard à un cours ou la volonté de rentrer chez soi, ralentir devient un acte de résistance à l'esprit du temps : l'accélération. Si l'intervention confine parfois à l'invisibilité dans le foisonnement étudiantin, certains « usagers » remarquent néanmoins le petit groupe cheminant doucement. Et cette attention du regardeur est concomitante de la sensation de gêne du marcheur. Parce qu'ils marchent lentement, ils endossent un comportement anormal, non conventionnel, à

9. Nous empruntons ici cette expression à Myriam Suchet, dans le contexte de ses travaux à propos de la « recherche indisciplinée » (Poulin & Preston, 2018 : 46).

10. L'artiste nous avise que « dans le théâtre traditionnel japonais et dans le *butô*, le *suriashi* représente souvent le voyageur en constante évolution, voyageant entre des lieux géographiques ou voyageant d'un état spirituel à un état humain » (Skånberg Dahlstedt, 2018 : s. p.).

11. Johanna Rocard, « Suites pour marches péripatéticiennes. Protocole de marches collaboratives », *op. cit.*

12. Dans *L'Art de marcher*, Rebecca Solnit décrit ainsi le phénomène : « C'est à la faveur du hasard, inespéré, que nous trouvons ce que nous cherchions sans le savoir, et aussi longtemps qu'un endroit ne nous surprend pas, nous ne pouvons pas prétendre le connaître » (Solnit, 2002 : s. p.).

défaut d’embrasser le mouvement régulier du flux¹³. Si l’intervention demeure en creux, elle est néanmoins signifiante, peut susciter arrêt et réflexion, et ainsi transformer la « méditation en action en méditation avec interaction » (Skånberg Dahlstedt, 2018 : s. p.).

Au regard des périodes de mobilisation et de protestation sociale et universitaire intenses récemment traversées, il serait difficile de mettre de côté le versant revendicatif de la marche. Si la marche manifestante peut être pensée comme une forme de remède à l’individualisme, dans notre contexte, la marche artistique est venue souder la communauté estudiantine. Ainsi, en empruntant un outil avéré de la militance, l’intervention de pratiques artistiques participatives est susceptible de nous accompagner dans l’ambition de produire du commun au sein d’une institution dans laquelle celui-ci fait trop souvent défaut. Dans *Artificial Hells*, Claire Bishop rappelle que « vers la fin de son dernier livre, *Chaosmose* (1992), Félix Guattari demande : “Comment faire vivre une classe scolaire comme une œuvre d’art ?” Pour Guattari, l’art est une source continuellement renouvelable d’énergie et de création vitalistes, une force constante de mutation et de subversion » (Bishop, 2012 : 273). Inviter des artistes pour des projets participatifs à l’université serait ainsi un moyen d’énoncer et d’éprouver collectivement des alternatives à un système d’enseignement supérieur de plus en plus compétitif, hiérarchisé et normatif, et ce, en proposant d’autres formes d’apprendre et de faire ensemble. L’action artistique collaborative, dans ses dimensions hybrides et parfois subversives, demeure à apprécier en tant qu’espace d’expérimentation : un espace de résistance à la chosification des savoirs, des discours et des pratiques.

Bibliographie

Bishop (Claire). 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres : Verso.

Davila (Thierry). 2007. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Éditions du Regard.

Kester (Grant H.). 2010. *Conversation pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley : University of California Press.

Poulin (Céline) & Preston (Marie) (dir.). 2018. *Co-création*. En collaboration avec Stéphanie Airaud. Brétigny : CAC, Paris : Éditions Empire.

Skånberg Dahlstedt (Ami). 2018. « Suriashi – a meditation on the local through artistic research ». En ligne : https://www.researchgate.net/publication/324824191_Artistic_Research_Being_There_Explorations_into_the_local [consulté le 13 février 2021].

Solnit (Rebecca). 2002. *L’Art de marcher*. Paris : Acte Sud.

13. Davantage, l’artiste considère que « le *suriashi* crée des ambiances qui mettent en avant un état d’esprit particulier, lequel invite à la fois l’interprète et le spectateur à agir d’une manière nouvelle ». Elle précise par rapport à sa propre expérience que « la marche lente crée un espace sûr [...], une bizarrerie qui bloque le flirt, l’agression et la violence », distinguant l’apparition d’une forme pré-chorégraphique du chaos ambiant (Skånberg Dahlstedt, 2018 : s. p.).