



MÉMOIRE PERDUE DE LA PEAU

Christiane Voltaire, avril 2012

Pendant des mois, Elsa Laurent, photographe, a suivi le travail accompli, sous la direction d'une intervenante et d'une chorégraphe, par des patients internés en psychiatrie. Les images qui en résultent ouvrent donc notre regard sur trois champs d'investigation distincts, qui entrent ici en résonance et en interaction : celui de l'esthétique photographique, celui de la danse contemporaine et celui d'un projet thérapeutique.

Dans le geste photographique va se nouer un rapport du physique au mental, qui engage autant la question de la folie que celle de la création chorégraphique.

Des corps en tension, ou détendus par l'intensité d'un travail de long terme ; des visages concentrés ou flottants. Une volonté d'abandon qui devient, par la magie de la danse, le contraire du délaissement auquel ils ont été précédemment soumis.

C'est à repenser ces paradoxes, et à les mettre en images, que vise ici la photographie.

Une archéologie des corps

Le dernier roman de l'écrivain américain Russell Banks, paru cette année, s'intitule *Lost Memory of Skin*. C'est cette « mémoire perdue de la peau » qui apparaît sur les images d'Elsa Laurent. Des sujets semblent y redécouvrir leur propre corps, y réinvestir l'endroit et l'envers de leur peau, le sens du toucher et celui de la proprioception. Elle a suivi ce lent processus, et les a accompagnés pendant des mois, elle a été témoin de leurs échanges avec l'intervenante Annie Lachaux et la chorégraphe Lisa Kostur, elle a elle-même intériorisé les discours, les silences, les gestes, les victoires et les défaites. Et tenté, dans le même temps, de les mettre à distance pour en faire image.

Retrouver la mémoire de la peau, c'est ce que fait aussi son propre travail : la mise en abyme d'une archéologie individuelle des corps et d'une archéologie collective du travail chorégraphique.

Découvrir son propre poids, sa propre gravité, sa propre pesanteur, non comme une masse étrangère à soi, mais comme l'objet d'une réappropriation, c'est nécessairement faire de son propre corps un enjeu esthétique : la réappropriation prend toujours la forme d'une esthétisation. Et dans ce sens, le travail de la danse ne peut soigner que dans la mesure où il prend le contre-pied de ce qui définit les personnes présentées ici comme « aliénées ». Définir la folie comme aliénation, c'est affirmer qu'elle désapproprie les sujets d'eux-mêmes et les offre par là à d'autres formes d'appropriation : celle du discours médical ou celle de l'invasion médicamenteuse.

Le sujet présenté comme un « cas » est de cette manière désobjectivé parce qu'objectivé par le discours qu'on tient sur lui. Mais, de la même manière, l'approche neurobiologique qui réduit le patient à la prise médicamenteuse l'expose à une double aliénation : celle qui le soumet à la prescription et celle qui l'ouvre à l'invasion chimique. Ce sujet « ville ouverte » ne peut plus se percevoir comme sujet, et ne peut plus par là prendre soin de son corps. Les neuroleptiques le font enfler, le déforment, l'éloignent de lui-même, et l'effet de neutralisation qu'ils induisent est celui d'un abandon de soi.

Le film de Sandrine Bonnaire *Elle s'appelle Sabine*, réalisé en 2007, montrait cela dans les transformations du corps de sa sœur autiste détruit par les médicaments. Son élocution alourdie, sa démarche pesante, son regard vidé.

En voyant les personnes photographiées par Elsa Laurent, on mesure le chemin parcouru, l'effort accompli pour surmonter ce désinvestissement et retrouver la mémoire perdue de son propre corps.

Une gravité cosmique

Car la pesanteur devient ici la forme chorégraphique d'une gravité, la conscience d'une attraction, une relation réinvestie à l'environnement. Elsa Laurent évoque ce rapport tellurique et quasi-cosmique au milieu, à partir des impressions d'un récent voyage en Islande :

J'étais alors en Islande à parcourir les paysages, à m'immerger dans cette incroyable présence de la nature. Je m'interpellais sur l'esthétique des formes, dans cette île qui est toute jeune et toujours en train de se construire. Un questionnement sur la genèse des formes avec ce rapport à la vie.

Ce n'étaient pas des corps mais des montagnes ; mais elles portaient en elles ce même élan vital, cette force qui leur donne forme, ou les re-forme suite à des érosions à répétition.

Et elle ajoute, tirant les conséquences de cette analogie :

C'est cet élan vital qui m'a touchée au CHS. S'il y a danse dans cet atelier, c'est dans ce moment qui précède la forme sculptée, dans cette force qui est également pulsion créatrice, et qui conditionne toute transformations (corporelle ou mentale). Élan qui disparaît dans l'environnement de l'hôpital psychiatrique, où il est considéré comme dangereux.

Il n'y a pas de miracle dans cet atelier, mais un travail constant, une attention qui restaure la puissance hésitante des corps. Les images montrent ce mixte de puissance et de trouble, le volontarisme d'une présence ; elles saisissent les corps à l'œuvre. Montrer ensuite leur propre image aux patients fera partie de cette œuvre : les aller-retours du travail photographique l'inscrivent dans la perspective de réappropriation qui oriente l'ensemble de ce projet. Elsa Laurent le dit :

L'atelier de danse est un lieu très privilégié de valorisation du corps. Il sort un instant l'individu de son contexte, de son environnement. Il accompagne le patient à agir et à être, à prendre son autonomie et accroître son champ d'action.

C'est un moment privilégié, où il ne s'agit pas de contrer l'impulsivité, mais de contribuer à une prise de conscience de l'acte moteur en tant qu'acte nourri d'une attention et d'une intention.

Cette perspective se traduit dans les photos par la tension entre la sensation forte du poids des corps, et leur mise en apesanteur. Et ce travail sur la pesanteur évoque en particulier l'œuvre chorégraphique de Gilles Jobin. Les masses colorées des T-shirts, souvent coupées à mi-corps, se découpent sur le noir du sol,

où les bras s'étirent. L'image saisit le moment où l'effort de l'étirement ouvre à la sensation de bien-être : un corps tendu entre concentration et abandon. Ce ne sont ici ni la ligne du corps ni sa dynamique qui font sens, mais le rapport de sa masse à sa découpe, son imprévisible irruption dans l'espace de l'image. Et c'est cette irruption qu'Elsa Laurent organise aussi dans l'espace d'exposition :

La photographie souligne et révèle les potentialités plastiques de ces sculptures éphémères. Les sensations créées par l'expérience corporelle laissent trace d'une image corporelle.

Les photos ne nous montrent ni le résultat d'une œuvre chorégraphique, ni la spontanéité des positions, ni les étapes d'un travail thérapeutique. Elles nous montrent, à l'œuvre dans un espace donné, des corps en situation. Disposés à se montrer et à se regarder, prêts à occuper cet espace qui leur est précisément offert. Ces corps, tout entier absorbés dans leur travail, n'occupent si étrangement l'image qu'à la manière dont ils occupent leur espace intérieur : sur les marges, à demi-évincés, dealant avec le vide.

L'expérience esthétique

Mais la photographe met en abyme ce jeu avec le corps dans un jeu avec les photos. Elle expérimente des rapports de proportion, des essais de détournement, des séries en mouvement qui renvoient à la chronophotographie. Elle passe du noir et blanc à la couleur, du gros plan à la vue d'ensemble, de la solitude des silhouettes au mouvement des tissus. Revisitant par là même une histoire de la photographie de danse, des ondulations textiles de Loïe Fuller au tournant du XX^{ème} siècle à l'épure récente de Mathilde Monnier photographiée par Isabelle Waternaux.

Car le travail, empathique sans effusion, d'Elsa Laurent, se nourrit aussi d'un rapport à l'histoire des arts plastiques. Celle des mines de plomb de la Renaissance, dont on trouve la trace dans ces deux portraits d'un même homme pensif en noir et blanc ; celle des gisants médiévaux, qui imposent leur référent sculptural à la statique d'un corps couché, mains sur les côtes.

Tout un pan de l'histoire du cinéma se joue aussi dans le rapport au burlesque, avec ces silhouettes désarticulées surgissant à répétition sur le fond blanc de l'image, ou le visage lunaire qui en émerge soudain.

Par bien des aspects, c'est à l'essence de la performance que renvoie ce travail, dans la mesure même où il documente une recherche fondée sur la danse contemporaine. Mais les corps présentés ici ne sont pas des corps de danseurs, ils n'ont ni l'agilité de Merce Cunningham, ni la grâce de Martha Graham, ni l'épure de Trisha Brown, ni la virtuosité de William Forsythe.

Ce sont des corps ordinaires, non entraînés sinon par ce travail spécifique sur lequel ils sont concentrés, et qui n'ont en plus de l'ordinaire que la défaillance de leur souffrance mentale.

De ce point de vue, le travail des ateliers renvoie à celui de Pina Bausch faisant danser les adolescents, ou de Maguy Marin chorégraphiant des personnes âgées. Il connote aussi la collaboration du chorégraphe Alain Buffard et de la théoricienne Laurence Louppe : celle-ci, avec son corps ordinaire, expérimentait sur scène l'activité de performance qu'elle théorisait.

Ces images renvoient aussi, de façon saisissante, à un travail de la danse qui ne fut pas celui d'un danseur professionnel : Raoul Hausmann, fondateur du mouvement dada à Berlin autour de 1917. Il est photographié par August Sander en 1929, en position de danseur : un corps plutôt massif, un visage rude et épais, une pose tendue, sans grâce. Il se présente devant l'objectif vêtu d'un pantalon blanc, dans un mouvement rétif et concentré.

Connu pour ses photomontages, Hausmann l'est moins pour ce travail sur le corps qui affirme à la fois une politique et une poétique de la danse comme pratique vitale, et de la performance comme refus des standards de la légèreté, de la grâce et de l'élégance. Du mouvement dada, il affirmera la dimension essentiellement polémique :

Il n'y a eu que deux chevaux, le cheval de Troie et le cheval dada. Le premier cheval aide à détruire le féodalisme. Le second cheval aide à détruire l'idée de la Cité .

Performance et documentaire

La danse est pour lui ce cheval dada qui aide à détruire l'idée de la Cité, c'est-à-dire entre en rupture avec les faux-semblants d'une collectivité factice (celle qui précisément, dans ces années-là, conduisait à la guerre). Un autre collectif se fonde sur l'authenticité du rapport au corps, sur l'énergie qui s'y déploie et l'intériorité à laquelle il s'ouvre.

C'est ce collectif que nous montre, quatre-vingt trois ans après la photo de Sander, le travail d'Elsa Laurent, et c'est aussi cette filiation qu'elle documente : un rapport de la concentration des corps à l'impossibilité de la norme. La manifestation d'une présence affirmative et incontournable, qui refuse de se complaire dans la souffrance.

Le travail de Pål Frenàk, qui inspire la chorégraphe animant cet atelier, s'inscrit aussi dans cette filiation de Raoul Hausmann, celle des enjeux vitaux de la performance, d'une esthétique qui s'affirme comme concentration d'énergie. C'est en effet sur une expérience originelle de la langue des signes (celle de son éducation dans le milieu des sourd-muets) qu'il fonde son travail chorégraphique sur un rapport intense à la mimique des corps.

Cette expérience d'une forme d'exclusion de la Cité, et des perspectives qu'elle ouvre sur d'autres formes créatives, est en rapport étroit avec le sujet des photos d'Elsa Laurent : la folie, comme anomalie stigmatisante et détournement des processus de subjectivation, peut ouvrir, et même rendre, à un certain niveau, plus authentiquement disponible à cette forme complexe de subjectivation qu'est la danse contemporaine. Et, au final, comme Sander documentait paradoxalement la présence de Hausmann dans la série anonyme des Hommes du XXème siècle, définis par leur activité sociale, la photographe présente ces patients, dans leur activité socialisante, sur les lieux qui définissent sa série photographique comme document.

Mais les choix d'images qu'elle fait renvoient aussi à cette matrice de l'esthétique contemporaine qu'a constitué le travail de Samuel Beckett. L'intention de Beckett, son minimalisme théâtral, mise autant sur l'épuration des mots que sur celle des corps, autant sur un parti-pris littéraire que sur un parti-pris performatif. Résonnant avec bien des aspects du burlesque, il inspire autant les chorégraphies de Maguy Marin que le travail actuel de La Ribot. Et sous-tend toute l'œuvre d'un artiste comme Bruce Nauman : en 1968, son *Slow Angle Walk* est sous-titré *Beckett Walk*.

C'est ce fil que tirent les images noir et blanc sélectionnées par Elsa Laurent : ces silhouettes isolées, massives et légères à la fois, posées en équilibre instable, et comme esquissées (pour reprendre le titre qu'elle a choisi pour cette exposition).

De Beckett à la chronophotographie, de Sander à Merce Cunningham, ce travail ouvre un imaginaire où le travail esthétique fait sens dans ses enjeux vitaux : les personnes que nous regardons dans ces formes densément colorées ou juste dessinées par la photo, contextualisées ou détournées, sont dans cette étrange proximité qui fait de leur anonymat une forme possible de notre présence, et de l'anomalie qui leur est attribuée une condition de notre subjectivité. C'est ainsi de notre propre peau (celle que nous avons tous à sauver) qu'elles nous rendent la mémoire.