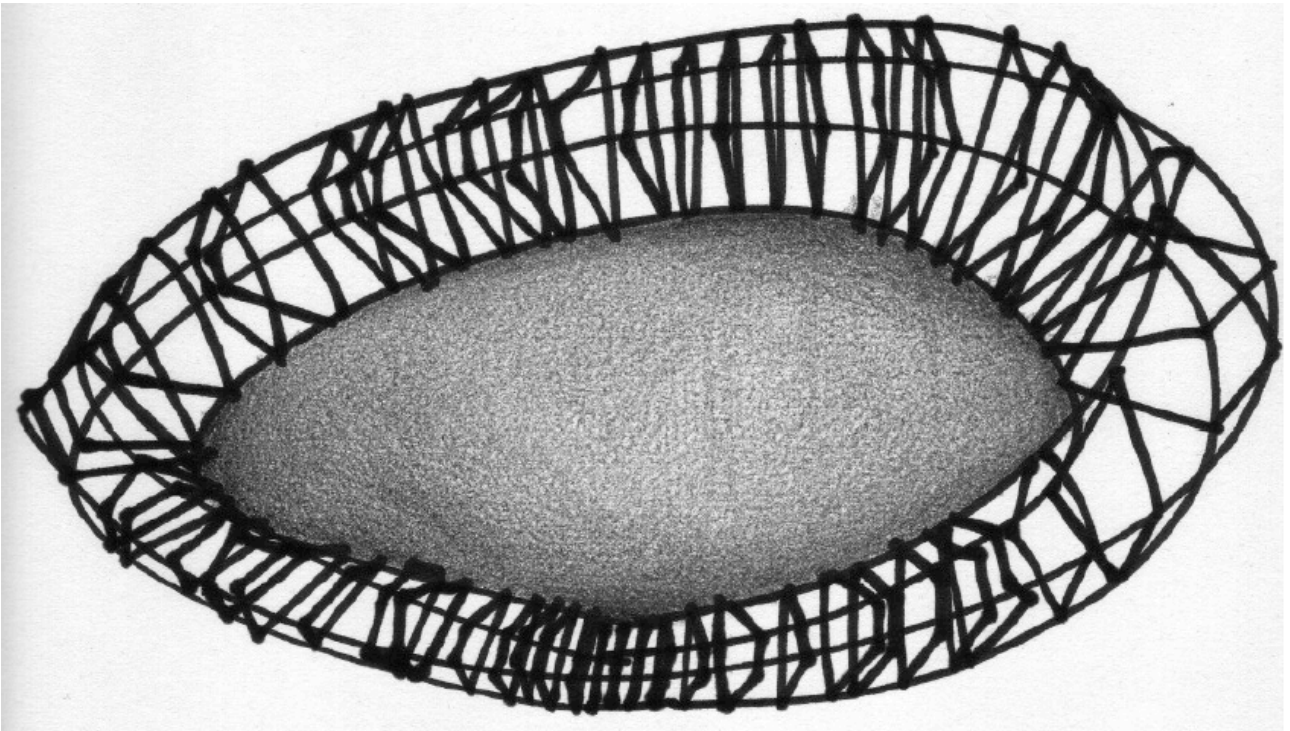


TOURNURES



Création pour deux danseurs, un musicien et un sculpteur
Lieux possibles : un plateau de théâtre et adaptable à une friche industrielle
Dispositif frontal
Durée estimée : une heure et quinze minutes

Conception et coordination du projet : Lotus Eddé Khouri
De et avec Lotus Eddé Khouri, Muhanad Rasheed
Jean Luc Guionnet et Christophe Macé

« Je ne sais pourquoi je trouve du charme à regarder un champ inculte. Cela représente le possible. »
Victor Hugo

Ils sont quatre. Ils se tiennent dans l'indétermination de leurs points d'entrée. Leurs fonctionnements se combinent. Chacun dans sa discipline s'évertue à une tâche. L'acharnement est leur point commun, si différentes ces tâches soient-elles. Comme autant de sphères d'actions — bulles individuelles ou collectives, elles se génèrent les unes les autres, et ne tiennent que par leur coexistence dans un même espace, toujours indéterminé, sans commencement, sans finitude, sans seuils.

Régime commun

Si nous partons de l'idée de quatre corps ramenés à un régime commun - une sorte de niveau 0, nous sommes, aussi, vite confrontés au fait que dans la situation, chacun est pris par son action : Il n'y a pas de moment de détachement ou de flottement sur ce que l'on a à faire, sur nos tâches respectives. Il en ressort que la polyphonie de nos actions est tendue entre ces deux pôles - d'une part le niveau 0 et d'autre part, la différence de fait des disciplines. Finalement une hiérarchie de nos actions évolue selon les différents moments de la pièce.

Structure et trajectoires :

C'est un diptyque - partie I : le chantier et partie II : le cercle. Nous sommes quatre à agir. Deux d'entre-nous tournent en boucle (I), et tournent en rond (II), pendant qu'un troisième construit une forme (I) pour ensuite la travailler méticuleusement et y trouver place (II), et qu'un quatrième, après les avoir enregistré les trois autres (I), rediffuse cet enregistrement au gré d'une poussée électronique et d'un commentaire intérieur (II).

Il y a donc trois partitions. Chacune des partitions met en forme un point de vue sur le diptyque, mais, conjointes sur le plateau, elles ne sont pas synchrones.

Les deux parties (I et II) sont liées par l'écho de l'une sur l'autre.

Par la mémoire, la première partie se projette dans la deuxième et lui donne la qualité d'une résonance.

Mais la deuxième dure, et au fur et à mesure de son déroulement, la résonance s'inverse et s'opère un reflux de la deuxième sur la première. Nous voulons construire avec ces enjeux de flux et de reflux d'une partie sur l'autre — enjeux que la forme en diptyque met en lumière singulièrement.

PLAN :

PARTIE I - Le chantier : c'est le temps réel d'un défrichage

Temps estimé : environ 30 minutes

Qualité de l'air: ventée, qui brasse, poussiéreux

- Partition des *danseurs* : deux danseurs au travail répètent sans discontinuer une boucle chorégraphique. D'une matière brute, on entre au fur et à mesure dans le travail d'interprétation et la chorégraphie se tord progressivement. Ils doivent surpasser leur fatigue.
- Partition du *sculpteur* : au moyen de matériaux de construction, il bâtit une forme imprévue.
- Partition du *musicien* : d'abord preneur de son en direct sur le plateau (bruits de pas, de débris, souffles, etc...) il finit par les diffuser.

Note : La lumière monte progressivement, incluant la salle et le plateau dans le même bain. Le spectacle commence probablement dans l'obscurité.

NOIR – Temps du noir et son à définir

PARTIE II – Le cercle : c'est l'opposé du défrichage — tension du détail, du tout petit, lenteur tactile — nous sommes dans un autre espace/temps, dans la logique du cercle où les principes contraires peuvent se juxtaposer et se confondre.

Temps estimé: 45 minutes

Qualité de l'air: fluide, transparent

- Partition des danseurs : ouverts aux « événements », ils marchent imperceptiblement selon la trajectoire du cercle. (ce que sont le cercle et « l'événement » seront expliqués ultérieurement).
- Partition du sculpteur : il travaille méticuleusement sa forme (enduit, polissage, destruction, peinture, modification...) pour finir par y prendre place physiquement.
- Partition du musicien : il donne une seconde forme à l'enregistrement des sons de la première partie en le passant au filtre d'un dispositif électronique. Il a un micro dans la bouche.

Note : après le noir, la lumière reprend sa courbe où elle l'avait quittée (salle et plateau éclairés) pour redescendre très progressivement et rejoindre l'obscurité du début. Tout en poursuivant son évolution, elle peut, dans cette partie, subir l'influence de quelques « événements » et même en produire.

Remarque :

Partie 1 - les danseurs dansent. Ce ne sont pas des gestes de la vie quotidienne (forme abstraite)

- le musicien a une approche du son qui s'apparente au documentaire – témoin privilégié (forme concrète)
- le sculpteur exécute une tâche presque ouvrière et concrète mais son intention est formelle et abstraite

Partie 2 - les danseurs marchent et leurs gestes s'inscrivent dans un quotidien mais pas leur rapport au temps (concret / abstrait)

- le musicien transforme son approche documentaire en approche subjective (abstrait)
- le sculpteur idem que dans 1

Nous nous questionnons ici sur cette dualité concret/abstrait : qu'est ce que la vie quotidienne, jusqu'où elle se situe ? quelles actions la dépasse sur un plateau ? L'abstrait n'est pas forcément là où l'on croit...

Jean-Marie Straub (réalisateur) : « dans la vie on ne fait pas ça ! » à Danièle Huillet (monteuse) : « oui, mais dans la vie, on ne fait pas des plans ! » (dialogue tiré du documentaire de Pedro Costa pendant le tournage de Sicilia, Où gît votre sourire enfoui ?)

Partition de la danse

Lotus Eddé Khouri et Muhanad Rasbeed

Le chantier : nous partons d'un duo chorégraphié en amont, comme support de mouvement.

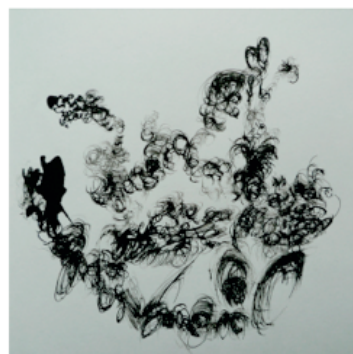
Il ne s'agit pas ici pour les danseurs tant de s'approprier un espace plus que simplement de l'explorer à travers un module de mouvements répété jusqu'à ce qu'il pénètre les corps en les transformant malgré eux. C'est finalement la répétition jusqu'à l'épuisement qui devient la chorégraphie elle-même. Il n'est pas question d'aller chercher des émotions mais elles arrivent au fur et à mesure, par l'acharnement des danseurs. Le duo initial peut ainsi se tordre, se complexifier, s'aggraver, se détériorer, ou même éventuellement se perdre - en passant au préalable par des moments de recherche, si laborieux soient-ils. Les danseurs sont "en travail" et les signes doivent en être visibles:

- le statut de l'erreur : nous pouvons par exemple perdre le fil et tout simplement recommencer, tomber et continuer autrement ; il n'y a pas d'erreur .
- le statut de l'accident/incident : il faut faire avec tout .
- le statut de la présence – le dedans /dehors : nous pouvons lâcher, reprendre, s'absenter.

Pour construire ce duo, nous nous appuyons sur des principes physiques déjà travaillés (état de graine ou de retenu, d'expansion, de fluide, de blocage, faillir- état de faille,...). Un flux électrique, continu/discontinu, traverse en permanence les corps, et actionne une organicité sans cesse remise en cause par différents paramètres (rendez vous, contraintes de temps, impulsions, décisions inconsidérées, équilibre impossible, trajectoire encombrée par des débris des parpaings ...) et en tension avec le déroulement des autres partitions conjointement sur le plateau.

Cette partie s'achèvera juste un peu avant d'atteindre le climax de fatigue des corps.

Croquis / dessin : Trajectoires et métamorphose progressive de la danse dans la partie chantier



Du chantier vers le Cercle, ça ne se tuile pas. Nous aurons recours au noir de la lumière pour distinguer les deux parties.

Nous tournons en rond mais le monde ne tourne pas rond ! Le monde tourne en rond mais nous ne tournons pas rond ! Nous essayons de ne pas tourner en rond parce qu'on croit que le monde tourne en rond alors que finalement, on tourne en rond alors que le monde, lui ne tourne pas rond...

Le Cercle n'a pas à se construire ; nous devons commencer dans le vif du sujet, y être "en plein", changer radicalement de logique. Ce changement de logique est d'abord une affaire de lieu et de temps : tout d'un coup, décider arbitrairement que le lieu actuel de nos corps est le seul possible - ce qui, parmi l'espace ouvert du plateau est pointé par nos pieds. Et, sans jamais plus aller voir ailleurs, éprouver (intimement, au millimètre...) les lieux exposés par la présence de nos deux corps, dans un temps alors libéré d'avoir à porter nos mouvements et nos trajets. Nous espérons donner à cet arpentage la forme d'un cercle ; nous espérons qu'en quelques 40 minutes, une part de ce cercle s'accomplisse, et que s'il s'achève avant, un autre lui succédera.

« Laisser à l'espace le temps de redevenir du temps » (Didi-Hubermann).

Si nous allons dans la direction d'une forme, même inaboutie (le cercle), c'est pour nous soulager d'aller dans la direction d'un sens. On pourrait dire que le cercle prend alors un rôle fonctionnel : il nous sert à vider le plateau. C'est un outil de travail, avec lui, nous déchargeons. Nous nous déchargeons de tout récit et processus narratif, d'avoir à signifier ou pointer une chose plutôt qu'une autre et de tenter ainsi de nous abstraire - en tant qu'interprète - de toute charge affective.

Pour cela, le régime physique de nos corps doit être très bas et son modulateur continu. Ça ne veut pas dire que son intensité intérieure est également basse: au contraire, elle est très tenue et traversée en permanence par des microvibrations qui obligent à changer l'échelle de perception. Si le mouvement est traversée par un grande lenteur, nous ne sommes pas pour autant dans une mimétique du ralenti cinématographique.

L'extrême lenteur est un véhicule sans humeur. Il nous porte dans l'espace sans aucune caractéristique de mouvement, sans nous interdire quelque geste que ce soit, dans une normalité rendue résolument autre en donnant toute sa place au passage du temps.

Les deux lenteurs sont liées l'une à l'autre par le rythme commun de leurs errances, que les danseurs soient proches ou éloignés sur le plateau, et donnent toute sa place à l'influence des événements l'épaisseur soudaine de l'air, la température, un coup de vent, une miette de pain par terre, un parpaing sur le chemin, un chien qui surgit ...). C'est au filtre alors de cette influence sur les corps qu'interviendra alors une part possible de subjectivité : tout n'est pas bon dans le cochon !

« Maintenant enfin, on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au-dehors, on s'élance. On n'ouvre pas le cercle du côté où se pressent les anciennes forces du chaos, mais dans

une autre région, créée par le cercle lui-même. Comme si le cercle tendait lui-même à s'ouvrir sur un futur, en fonction des forces en oeuvre qu'il abrite. Et cette fois, c'est pour rejoindre des forces de l'avenir, des forces cosmiques. On s'élançe, on risque une improvisation. Mais improviser, c'est rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui. On sort de chez soi au fil d'une chansonnette. Sur les lignes motrices, gestuelles, sonores qui marquent le parcours coutumier d'un enfant, se greffent ou se mettent à bourgeonner des "lignes d'erre", avec des boucles, des noeuds, des vitesses, des mouvements, des gestes et des sonorités différents. »

Deleuze/Guattari, « Mille plateaux »

Partition du son

Jean Luc Guionnet

Le contact électrique est infiniment troublant dans sa discontinuité : ou bien le contact a lieu, ou bien il n'a pas lieu. Le reste n'est que faux contact. On dira : « le corps...c'est la même chose : ou bien, ma main touche la table ou bien elle ne la touche pas ». Effectivement, il a du tout ou rien dans le contact ou non. Mais, avec le corps, d'autres sens que celui du toucher prennent le relais, et la vue, la synesthésie, l'écoute, et même la température, sans parler des hypothétiques poils qui nous permettent de toucher avant de toucher, nous renseignent sur l'approche de ce qui va être touché. Avec *Tournures*, je veux trouver les poils de mon système électrique, ce qui va me permettre de jeter un trouble sur le contact, outre le faux contact. Mais aussi jouer du discontinu duquel un continu peut parfois émerger. Et pouvoir dire de ce qui, dans la masse des contacts et non contacts, implique continu et discontinu, ce que dit Henri Michaux des vitesses qui font l'homme : « l'homme est un être lent, qui n'est possible que grâce à des vitesses fantastiques ». Comme si l'on pouvait, à la fois faire un gros plan sonore, sur la rupture mentale que constitue le passage d'un non-contact à un contact entre deux neurones, un gros plan sur la synapse à ce moment-là, et sur les conséquences de ses changements d'état à une échelle supérieure.

Je voudrais donner à la part musicale du son de *Tournures* la forme d'un documentaire électronique... un documentaire *sur* l'électronique, sur ce qui se passe dans l'appareil, dans l'outil : inverser les haut-parleurs, qu'ils ne soient plus vus comme les projecteurs, vers l'extérieur (vers nous auditeurs), d'une réalité plus ou moins préétablie, mais comme les stéthoscopes, les œilletons, les microscopes, qui, de l'extérieur vers l'intérieur, nous donnent accès au lointain amas de contacts en pleine activité chauffant en semi-résistance dans les entrailles du ou des appareils.

Un bruit synaptique ... une violence inouïe quant à la continuité vécue. Un documentaire électronique.

Concrètement, pendant la partie I, d'abord sur scène, j'enregistre à la perche ce qui se passe (danse + sculpture). Ces enregistrements une fois faits, la deuxième moitié de la première partie est consacrée à une construction électronique minimale, qui discrètement teste l'espace des actions et son rapport à l'architecture du lieu. Pendant la deuxième partie, les sons enregistrés sont diffusés avec en plus les sons directs qui viennent d'un micro contact placé dans ma bouche. La transmission du signal se complique et la transparence supposée du circuit électrique cesse.

La transmission n'est pas facile, et pour cause, elle prend la forme du circuit — et le circuit, mon premier souci est de lui donner une forme qui perde l'intelligence qui tente de le comprendre, la mienne avant tout.

Finalement, 1) la musique électronique à lieu sous la haute surveillance du report, report des sons de la scène, report des sons de mon corps en train de travailler le circuit. Et 2) c'est le message qui aide la transmission à se faire, c'est le documentaire qui supporte la transmission et la transmission qui donne une forme au document. Plus rien n'est transparent quant à l'information, ce qui n'implique pas que tout soit opaque : affirmer l'opacité des supports, c'est libérer d'autant la forme dont la preuve (documentaire) et l'épreuve (enregistrement) ne font plus énigme, quand les difficultés de transmission rendent possible la clarté de la forme qui nous arrive signées — *signées par les tuyaux*.

Partition de la sculpture

Christophe Macé

Postures

Quel est cet espace qui sépare et relie une idée et sa mise en œuvre ? Quel est cet impensé et cet impensable qui surgit dans le faire, et qui transforme l'idée et le faire ? Partir de la singularité des matériaux, se plier à leurs contraintes, être dans la dextérité manuelle et y rester, pas de programme, juste « les faire venir ». Faire avec eux, rendre visibles les postures impliquées, la gestualité interne aux actions du travail. Dans ce ballet, dans son déroulement, laisser émerger une intention, une idée et orienter les gestes sur sa fabrication : un support pour sortir le corps de ses limites, une autre posture – support impossible à lui seul.

Dérouler le processus d'un chantier : l'idée, c'est de « mettre les mains dedans ».

Par exemple, **action carreaux de plâtre**

L'action qui a commencé avant, c'est le bâchage : définir une aire.

Ouvrir les bâches, les étendre, les placer, les scotcher.

Ouvrir ensuite les caisses à outils, y rechercher ceux qui sont nécessaires au travail à venir : mètre, cutter, crayon, règle, tasseaux, serre-joints, niveau, platoir, couteaux, malaxeur, eau, scie plâtre, seau, éponge, torchons, burins, masse, équerre, sac, auge, enduit, racloir, truelle, grattoir...

Préparer les matériaux « à blanc » : regarder comment ils vont tenir, s'assembler.

Veiller aux ajustements et aux calages nécessaires.

Faire les traçages et les coupes. Préparer l'enduit-colle.

Faire le montage : coller, poser, étayer, vérifier les niveaux, râcler le trop plein

Nettoyer les outils à l'eau. Au besoin tout détruire.

Ouvrir la malle à peinture et préparer les outils de peinture : garnitures, camions, chiffons, pots, bacs, manchons, pinceaux, couteaux, filtres, touilleuse.

Peindre la forme ou des parties de la forme, méticuleusement.

Eclairer la forme

Y trouver une place.



Christophe Macé



Remarque sur le diptyque

Le diptyque, avec sa charnière entre les deux panneaux, renforce la polyphonie déjà présente (les 3 actions). Par la charnière dans le temps, les polyphonies (I & II) se mettent en regard l'une de l'autre et un jeu critique raccorde et désaccorde les relations construites entre les actions.

Le diptyque permet une tension logique : il y a un espace de relations à construire entre la simplicité de la forme (1 puis 2), et la complexité de ce qui se passe réellement. Si une part du basculement peut être mis au compte de la complémentarité - fade in / fade out de la lumière, vitesse / lenteur de la danse, document / musique du son, construction / finition de la sculpture, etc. - une autre part ne peut pas se comprendre selon un modèle logique préalable et force le regard, l'écoute, la pensée à inventer des relations. Entre I et II, l'atmosphère change complètement – peindre méticuleusement une forme brute de décoffrage, tourner en rond après avoir tourné en boucle (c'est pareil et pas pareil), l'irruption de l'électronique, la durée, le choix de la simultanéité de certaines actions sur la plateau, le choix de la couleur de la peinture, les rapports de rythmes à l'intérieur de chaque action entre I et II.

Cette tension entre la complémentarité qui nous pousserait à voir en II tout ce qui n'est pas en I ET la réalité irrationnelle de ce qui se passe, a plus à voir avec le montage poétique d'un vers à l'autre, ou d'un plan à l'autre au cinéma qu'avec une construction logique.

THALIDOMIDE

Demi- lune —

Demi-cerveau clair —
Nègre masqué comme un blanc,

Tes amputations rampent
Noires et monstrueuses —

Araignée tissant au hasard.
Quel gant

Quel cuir solide
A pu me garder

De cette ombre —
Bourgeons indélébiles,

Phalanges nouées aux épaules,
Visages dérivant

Vers l'existence, entraînant
L'embryon d'absences

Elagué, sanglant.
A longueur de nuit je bâtis

Un abri pour ce qui m'a été donné,
L'amour

De deux yeux humides, d'un cri frêle.
Crachat blanc

De l'indifférence !
Les fruits noirs font leur cycle et tombent

Le verre se fêle,
L'image

Avorte et fuit, mercure éclaté.

Sylvia Plath , du recueil Arbres d'hiver

BIOGRAPHIES

LOTUS EDDE KHOURI - Danseuse, chorégraphe

Le point de départ de ma recherche fut la création de *Le temps l'Emportera*, pièce chorégraphique pour deux danseurs et un régisseur lumière. Cette pièce a généré d'autres projets ayant tous une préoccupation commune : une réflexion sur les différentes façons de faire que l'espace et le temps se frottent à l'occasion de la danse, entre alliage et discord, dialectique et pur processus, autonomie et synergie.

Pratiquement, mon travail est sous-tendu par l'hypothèse de solutions de continuité entre décision, stratégie d'une part et organique, intuitif d'autre part. La lenteur - comme moyen d'étirer le temps et par ses possibilités multiples - est un outil important. Elle permet de construire un point de vue sur cette continuité en agençant, presque ton sur ton, de petites variations qui, une fois développées, aboutissent à des espaces-temps radicalement différents.

La réduction est une base de travail (réduction interne : gestes/mouvements, mise à plat de la narration/du sens et réduction externe : artifices tels costumes, décors, lumières).

Cette recherche s'applique particulièrement à la relation entre le son et le mouvement et donne lieu à différentes collaborations avec des musiciens (Jean-Luc Guionnet, Stéphane Rives) qui mettent à l'épreuve de la représentation brute et de la danse réduite à son plus simple appareil, mon travail proprement chorégraphique. Ces projets s'inscrivent soit sous forme de vidéos soit sous formes de représentations publiques dans des lieux qui ne sont pas nécessairement « faits » pour la danse - ils questionnent la puissance (ou pas) d'un espace, son référent, son contexte et par ce biais, reviennent interroger l'utilisation du plateau de théâtre comme une table d'opération permettant de mettre en rapport des éléments arbitrairement disparates (cf : le projet de *Tournures*).

Un parcours dans la danse marqué par des rencontres importantes : Marie Cambois, Isabelle Catalan, Nacera Belaza, Catherine Diverrès, Mubhanad Rasheed.

A été interprète pour la Cie Azar- Isabelle Catalan en France et la Cie Maqamat au Liban.

*Travaille actuellement depuis 4 ans avec le chorégraphe Mubhanad Rasheed (création/interprétation dans *Crying of my Mother*, *Insomnia*, *Mourning*, *Hypnagogia* : nombreuses tournées internationales).*

www.lotuseddekhouri.com

MUHANAD RASHEED - Danseur, chorégraphe

Après avoir entrepris des études en peinture aux Beaux Arts de Bagdad, il se dirige vers le théâtre expérimental puis vers la danse contemporaine et notamment le butoh. Il développe très vite seul son travail et sa première chorégraphie, un solo, *The last breath* reçoit plusieurs prix. Il fonde alors le groupe Iraqies Bodies qui réunit danseurs et comédiens, d'abord tous iraqiens ; ensemble ils créent *Crying of my mother* et tournent avec cette pièce internationalement. Si le collectif s'est depuis dissout, chacun continue à tourner son propre travail et les liens artistiques restent forts.

Muhanad est sollicité par l'International Dance Theater pour créer avec leur compagnie « Mourning » en 2009 . Cette pièce reçoit le prix « Swan: best production Holland 2010 » et Muhanad le prix de « Best promising choreographer 2010 ».

Depuis, il crée un nouvelle pièce - en collaboration avec certains danseurs de l'ancien groupe et d'autres nouveaux- *Insomnia* qui est actuellement en cours de diffusion.

Il réalise également en collaboration avec Frank Schaeffer *Hypnagogia* (film de danse - 2011) qui est nommé meilleur court métrage au « Netherlands Film Festival ».

JEAN-LUC GUIONNET - Musicien, plasticien

Mon travail se divise en autant de parties qu'il m'est offert d'occasions d'agir et de penser par le son et l'image. Ces occasions ont toujours à faire avec la rencontre forte d'un dehors : un instrument (*saxophone/orgue*), une idée théorique (*qu'est-ce que la rumeur ?*), et surtout un ami collaborateur (André Almuro, Éric La Casa, Taku Unami, Éric Cordier, Yvan Clédat, Seijiro Murayama, Olivier Benoit, Rhodri Davis ... & Toshimaru Nakamura).

S'en suit alors une suite éclatée de thèmes qui, à leur tour, influencent l'évolution du travail musical, plastique, et orientent les rencontres à venir : l'épaisseur de l'air, l'écoute comme obscure à elle-même, le pidgin (langage sans grammaire ni vocabulaire pratiqué par deux adultes sans aucune langue commune), l'instrument de musique considéré comme automate affectif, la géométrie et l'arithmétique de la vision et de l'écoute ... leurs différences, le son comme signature de l'espace, signature d'objets, signature de ce qu'il n'est pas, le paysage & le placard ... Ou encore le voisinage (permis par la langue française) du temps qui passe et du temps qu'il fait ... et par le truchement duquel l'œil et l'oreille se retrouvent dans le même dénuement.

La musique, le dessin, le cinéma deviennent alors, au travers de leurs propres protocoles artistiques, autant de façons de tester la réalité sentie et pensée pour amener à un point critique ce sur quoi est construit le travail lui-même et bien d'autres choses ...

Réciproquement, c'est un test dont l'expérience définit une nouvelle distribution de tout le corps en le plaçant dans un environnement à la fois inconnu et artificiel, tout en le laissant capable de penser, de compter, de faire des relations, d'entendre et de comprendre les lieux, etc. L'émotion que je cherche est faite de toutes ces strates et du (plus ou moins aisé) glissement de toutes

ces strates les unes sur les autres durant l'écoute : quand la musique et l'image *donne du temps*.

De nombreux enregistrements publiés de par le monde.

www.jeanlucguionnet.eu/

CHRISTOPHE MACE – Sculpteur

J'utilise des matériaux de construction pour leur plasticité et leur connection directe avec la chair même des lieux d'expositions. A l'instar des pratiques de la musique improvisée, j'assemble l'incidence décisive de l'éclairage, la sensualité d'un bâche froissée ou la charge cisuelle d'une laque. Au delà de la fabrication d'un objet esthétique, je les utilise comme des principes actifs qui utilisent ou transforment l'espace.

Dessiner les lignes entre « ce que nous voyons et ce qui nous regarde » (*Didi Hubermann*) à travers des dispositifs impliquant le corps, c'est aussi une manière d'interroger la construction des « réalités du réel ».

Nombreuses expositions personnelles ("Video Vox Organon" Eglise Montierneuf (Festival Bruisme) Poitiers, 2011 ■Galerie du Haut-Pavé Paris (2003) ■Galerie ICI "Avatars, dernières assemblées", Paris (2001))

et collectives (Moments Artistiques, Paris (2012) ■"Eklektik", chez Zekenz, Malakoff (2010) ■"Double détente", Anthony (2009) ■"Aller-Retour", 2Angles, Flers (2009) ■Small is beautiful, Espace K, Paris (2008) ■Galerie du Haut-Pavé, Paris (2007) ■Jeune Création, la Bellevilloise, Paris (2006)

■"Construction / Déconstruction", Vanves (2006) ■Le 18 expose de nouveaux travaux, Malakoff (2006) ■Galerie du Haut-Pavé, Paris (2005) ■Jeune Création, la Bellevilloise, Paris (2005) ■"A plus" chez Kolonie Wedding, Berlin (2004) ■Jeune Création, Grande Halle de la Villette, Paris (2004) ■Galerie du Haut-Pavé, Paris (2004) ■"Au 62", Paris (2004) ■"Emergence(s)", Vanves (2003) ■Jeune Création, Grande Halle de la Villette, Paris (2003) ■Aspic Hamélia avec CoMixtream, Paris (2001) ■Ventre de la Baleine, Pantin (2000) ■"Interférences" installation vidéo avec Caroline Pouzolles, Lille (1999) ■Galerie Citémoi, Romainville (1998) ■La Malterie "Coeuru, Guionnet, Loillieux, Macé", Lille (1997) ■"Au 5 rue Lemercier", Paris (1994)

■"UN JOUR-UN LIEU", Scène Nationale de Cergy-Pontoise (1994) ■"UN JOUR-UN LIEU", Aubervilliers (1993), La Courneuve (1993), Saint Ouen (1993).