

# Showtime

soutien pour une recherche artistique

**Emilie Pitoiset, 2015.**

**Premiers repérages lors d'un séjour de deux semaines à Los Angeles et deux mois et demi à New York avec l'aide à la recherche du Cnap - Centre National des Arts Plastiques, sur la recherche de mouvements de danses élargies à New York et Los Angeles dans un contexte social, politique, géographique et culturel, à travers le clubbing, la sexualité, le capitalisme... et les héritages et influences sur le travail de chorégraphes, danseurs et artistes.**

---

n.b. : cette note a été rédigée avant l'élection de Trump et l'affaire Weinstein. Depuis, cette recherche a fortement évolué et a pris plein d'autres directions depuis.

---

## Repères historiques

En réaction à Hollywood, dès les années 50 la performance permet un décloisonnement dynamique des arts dont la scène new yorkaise profite particulièrement. Les artistes multiplient les pratiques et croisent les médiums : ils ne se contentent plus seulement de réaliser les décors, mais ils suscitent aussi d'autres collaborations. Robert Rauschenberg et John Cage sont initiés à la danse contemporaine par Merce Cunningham. Robert Morris intègre le Judson Dance Theater, haut lieu de la transgression de la danse classique grâce aux chorégraphes comme Yvonne Rainer, Simone Forti... Ou encore, Lucinda Childs qui a collaboré avec Sol Le Witt pour *Dance*.



La chorégraphe Lucinda Childs

Pendant ce temps à Hollywood, le film musical — dérivé de la comédie musicale — s'introduit dans l'industrie du cinéma aux Etats-Unis et devient le spectacle « par excellence », transposant théâtre et danse sur la pellicule. Des artistes comme Busby Berkeley, Fred Astaire, Ginger Rogers pour ne citer que les plus connus, deviennent les précurseurs du *Cine Dance*<sup>1</sup>. Cette nouvelle manière de filmer va influencer une génération d'artistes et de chorégraphes dès les années 60 (Bruce Nauman, Carolee Schneemann, Yvonne Rainer, Vito Acconci, Merce Cunningham, Charles Atlas ou encore récemment Tacita Dean).



Busby Berkeley



Charles Atlas, *Hail the New Puritan* In conjunction with Michael Clark Company's, 1987.

---

<sup>1</sup> Ce terme est emprunté au critique de danse du *New York Times*, John Martin, pour décrire les films de danses qui diffèrent de la forme documentaire.

Ces nouvelles explorations ont ainsi permis de voir apparaître de nouveaux objets dits performatifs, scéniques, accessoires ou encore fétiches. En France, les Nouveaux Réalistes sont les premiers à penser la pérennisation de leurs objets d'actions. Ces pratiques s'étendent de l'Europe de l'Est jusqu'au Japon. Cependant, ce n'est que rétrospectivement que ces objets ont suscité de l'intérêt et quelques expositions ont rendu compte récemment de ces avants-gardes : *Out of Action : Between Performance and the Object, 1949-1979* (MoCA de Los Angeles, 1998) qui reprend historiquement l'arrivée de ces nouveaux objets dans le champs de l'art. *While Interwoven Echoes Drip into Hybrid Body — An Exhibition about Sound, Performance and Sculpture* et *While Bodies Get Mirrored — An Exhibition about Movement, Formalism and Space* (Migros Museum à Zürich, 2006 et 2010). En 2010, en France *Ne pas jouer avec les choses mortes* exposition conçue par Marie de Brugerolle et Éric Mangion à la Villa Arson — titre éponyme du texte de Mike Kelley, qui interrogeait la nature des objets de performances également.

Ainsi, je me permets de mettre en relation cette citation de Bruno Latour :  
« *Comment les objets jouent un rôle d'acteurs (même s'il n'y pas de lien avec l'acteur humain) en suggérant des comportements ou nous poussant à agir ; quel type de « scénarios » latents contiennent-ils ?* »

### « **Voguer** »

Je m'intéresse depuis quelques années au mouvement *Voguing* de 1967-1990 qui illustre, à mon sens un tournant de la culture américaine très intéressante — tant par sa danse, que par son inscription musicale et politique. Les modes de représentation de la mode au cinéma ont constitué une première entrée afin d'identifier la culture Hollywoodienne de l'époque ainsi que les vitrines des grands magasins. La suprématie de la culture blanche bourgeoise constitue un idéal certain pour les *Voguers*.

Le *Voguing* est un phénomène qui apparaît dans les années 70-80, dans les milieux homosexuels et/ou transsexuels africains-américains et latinos. Les mouvements empruntent une identité visuelle aux magazines de mode, dont le célèbre *Vogue* et bouge au son de la house. L'actrice hollywoodienne, Greta Garbo en est une icône phare. Des similitudes de mouvements dans le film *Funny Face* (1957) de Stanley Donen, premier film de mode où Audrey Hepburn interprète une danse saccadée en académique noir, uniforme de base du voguer. On peut cependant accorder une double origine au *Voguing*, à la fois né dans la rue, dans une culture de danse urbaine de *battle* entre différents « *gay street gangs* » et dans les lieux clos des *ballrooms*.



*Funny Face*, Stanley Donen, 1957



*Blow up*, Michelangelo Antonioni, 1967.  
Scène du modèle : <https://youtu.be/RNPVjNwzTCg>



William Klein, *Qui êtes-vous, Polly Maggoo ?*, 1966.

Un *ball*<sup>2</sup>, est un lieu de sociabilité gay et lesbien de la fin du XIXe siècle, qui comportait déjà des concours de travestissement (*drag*). Mais à la fin des années 60, se produit une scission, les drags noir-e-s excédé-e-s d'être toujours supplanté-e-és par des blanches, ou de devoir se blanchir le visage pour concourir, commencent à fonder leurs propres balls et houses dont les noms sont inspirés des maisons de hautes coutures (Chanel, Christian, Corey, Dupree, Ebony, LaWong, LeBeija, Magnifique, Ninja, Pendavis, Princess, St. Laurent ou encore Xtravaganza). Chaque house, présidée par une Mother et parfois d'un Father, fonctionne comme une famille. L'autorité de la mère ou du père déterminait son style, ses caractéristiques, sa couleur, ses codes. La plupart des membres abandonnent leurs noms de naissance pour prendre celui de leur house comme signe d'affiliation. « *Une house, c'est une famille pour ceux qui n'ont pas de famille* » dira Pepper LaBeija, mother de la house éponyme, l'une des plus ancienne créée en 1970.

---

<sup>2</sup> Le « Ballroom scene » est un système communautaire américain qui sert (toujours aujourd'hui) de famille d'accueil pour les jeunes en minorités, discriminés, principalement noirs, latino-américains, majoritairement homosexuels, en rupture sociale.



Les *balls* sont alors de gigantesques concours de travestissement, fêtes déconstructivistes, où toutes les catégories de la société sont « *drag-uées* » ; genre, couleur et classe sociale. Il s'agit pour chacun des performeurs, d'incarner avec le plus de *realness* (*vraisemblance*) une catégorie de la société blanche : *une femme*, un *militaire*, un *homme d'affaire de Wall Street*. Les performeurs se produisent sur un *catwalk* au bout duquel se trouve une estrade d'où les juges apprécient les prestations et distinguent le meilleur interprète. La danse est indissociable du costume, et sur le runway où ils défilent, les voguers sont jugés sur leur maintien, leur créativité, leur élégance. Le public se masse le long du *catwalk*, et encourage à grands cris les performeurs. Les *balls* offrent un espace de liberté et d'expression à une minorité très fortement stigmatisée.



Cette danse demeure cependant extrêmement confidentielle et n'est guère connue que dans les milieux homosexuels. Mais c'est globalement le tournant *queer* dans les années 90 qui va mettre en lumière le potentiel critique de cette danse. Cette culture inspirera d'ailleurs en partie la théorie de Judith Butler développée dans son ouvrage *Ces corps qui comptent* : « *la performativité hétérosexuelle est en proie à une anxiété qu'elle ne peut jamais tout à fait surmonter, que son effort pour devenir ses propres idéalizations ne peut jamais définitivement ou entièrement aboutir et qu'elle est sans cesse hantée par le domaine de possibilités sexuelles qui doit être exclu pour que se produise le genre hétérosexualisé. Le travestissement est ainsi subversif dans la mesure où il met en lumière la structure imitative par laquelle le genre hégémonique est lui-même produit et conteste par là la prétention de l'hétérosexualité à la naturalité et au statut d'origine.* »

Le *Voguing* devient alors un moyen de s'évader, d'être un.e autre et d'assumer son corps. Il combine le pantomime de la danse, des mouvements de modeling, les mouvements sont saccadés, comme pour capter l'objectif, sont souvent rigides, linéaires, angulaires pour souligner également les lignes du corps. Les mains encadrent le visage. Les poses sont théâtrales, inscrites culturellement et reconnaissables.



La main est ce qui termine un geste dansé. D'ailleurs, il était encore inconcevable jusqu'au début du XXe siècle de danser avec des mains fermées et géométriques, comme l'a fait Nijinsky dans *L'après-midi d'un faune* — ce qui fut une vraie révolution. La main est chargée du savoir-faire, c'est un outil, catalysatrice d'histoires, comme l'évoque l'anthropologue Michaël Taussig ou encore Benjamin dans *Le narrateur*. Elle laisse l'empreinte du labeur qui donnera une plus-value à l'objet, chère à Marx à travers sa théorie du *Fétichisme de la consommation*. Ou encore, Henri Focillon qui lui consacre toute une étude dans *Éloge de la main*.



Emilie Pitoiset, *Strike a Pose*, 2014.  
Vue de l'exposition *Duplify*, Kate Werble Gallery, New York, 2015.



Ainsi, le *Voguing* influence toujours, comme le breakdance qui apparaîtra dans les années 70. De nombreux groupes d'adolescents à New York dansent dans le métro entre deux stations fuyant les regards de la police et des contrôleurs. Très organisés, ils opèrent rapidement, lancent la musique et se déchaînent dans le couloir principal d'un wagon. Les rangées des usagers se situant aux extrémités leur permettent de se frayer un chemin entre et de tourner autour des barres de métro de manière acrobatique en dribblant avec leur casquette. Les influences sont mixtes, parfois empruntées au *Voguing* ou encore inspirées des *showgirls*, de la *break dance*, du *smurf* au *hip-hop*, à la danse contemporaine.



© The Metropolitan Transportation Authority

Il est amusant de constater que le métro de New York intègre à sa campagne de sécurité, une signalétique en référence au *showtime* qui se produit dans ses rames et d'un héritage culturel de la danse propre à cette ville.

## Conclusion

Je suis allée voir beaucoup de conférences à la New School, Princeton University, Cabinet, Movement Research, E-Flux... visitée de nombreuses expositions en galeries et musées comme le MoMA PS1, MoMA, New Museum, Sculptor Art Center, Film Forum, Whitney Museum of American Art, Cleopatra's, MET Museum... Les foires, Frieze, Independant, Armory Show. J'ai fréquenté aussi de nombreuses salles de spectacles et vu des performances aussi au BAM, Artist Space, Institut Français...

Ce voyage fut une première étape qui m'a conduite à poursuivre la production d'une série de sculptures en gants en cuir et une réflexion sur les window display. En 2016, je suis repartie seule pour poursuivre mes recherches. Entre-temps, j'ai exposé les "gants" à plusieurs reprises, notamment à la galerie Kate Werble en 2015 à New York, la Panacée avec Nicolas Bourriaud en 2016 dans le cadre de l'exposition collection collective *Back to Mulholland Drive*, à Bruxelles, en Italie, à Berlin pour

mon exposition personnelle *The Vanishing Lady* à la galerie Klemm's en 2017 et enfin à Hong-Kong au Musée Tai Kwun Contemporary en 2018.

J'envisage d'y retourner pour poursuivre une recherche que j'ai initié en 2009 sur les marathons de danse — phénomène de danse d'endurance inventé dans les années 30, importé des États-Unis, pour laquelle je suis en train d'écrire une nouvelle pièce chorégraphique : *Where did our love go?* dont la première aura lieu au CND - Centre National de la Danse à Pantin, le 16-17 mars 2019 puis, le 18 mai 2019 au Musée des Beaux-arts de Saint-Etienne et en juin 2019 au Centre Pompidou dans le cadre du Festival Move.