

Dance First

Think Later

Danse, performance, arts visuels et images en mouvement

Exposition - Festival

**Le Commun et autres lieux, Genève 13 octobre – 15 novembre
2026**

Dossier

pédagogique

Dossier réalisé par Gaëlle Dumas
Septembre 2026

Contact
gaelledme@gmail.com
076 582 84 77

TABLE DES MATIÈRES

1. PRÉSENTATION DE DANCE FIRST THINK LATER ET DE L'EXPOSITION 3

2. QU'EST-CE QUE LA PERFORMANCE ? 5

3. PROPOSITIONS D'ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES 7

A. Le mètre invisible - Perception du corps, de l'espace et des présences à distance

B. Le corps qui rêve - Dessiner le rêve, ressentir le corps rêvé

C. Partition à vivre - Dessiner une partition graphique à partir de l'exposition

4. PRÉSENTATION DE TROIS OEUVRES EXPOSÉES AU COMMUN, FICHES PÉDAGOGIQUES 9

Esther Ferrer, *Perfiles*

Pour aller plus loin

Esther Ferrer, contexte et oeuvres

Un écho possible, les lignes d'un arbre

Nefeli Papadimouli, *Dream Coat*

Pour aller plus loin

Un processus artistique nourri par les récits de rêves

Des avant-gardes utopiques du début du 20e siècle à Etel Adnan

Orphée et Hypnos : deux figures de la mythologie grecque

Katja Schenker, *Volcano Street* et *Jubilee Street*

Pour aller plus loin

Une pratique où la performance est le point de départ

Le dessin comme empreinte directe du corps

Ce que ces lignes donnent à ressentir

5. BIBLIOGRAPHIE 17

1. PRESENTATION DE DANCE FIRST THINK LATER ET DE L'EXPOSITION

Dance First Think Later est une exposition-festival qui explore les terrains convergents entre danse, performance, arts visuels et images en mouvement. Les artistes impliqués sont des chorégraphes, performers·euse·x·s, plasticien·ne·x·s, vidéastes, ou tout cela à la fois. Le lieu central de DFTL26 est Le Commun où trois espaces sont consacrés à l'exposition, avec des installations, vidéos, sculptures, dessins, partitions et archives, et un espace est dédié aux performances. Une installation vidéo est présentée dans la grande salle du sous-sol de la Villa Bernasconi à Lancy, et plusieurs autres performances se déploient au Musée d'art et d'histoire, dans les studios ADC à la Maison des Arts du Grütli, à l'Abri dans le cadre d'Emergentia, à Concorde espace culture à Vernier, sur les écrans MIRE dans des gares du Léman Express, ou encore dans l'espace public dans et autour du PAV.

L'exploration des mouvements et des gestes du corps humain représente un terrain d'investigation extrêmement riche, et en constante évolution. Elle permet d'observer l'inscription des corps dans l'histoire de l'art et de la danse, et aussi dans de nombreux domaines de la société tels que la politique, les relations humaines, les relations avec les bâtiments et la ville, les migrations, la crise climatique, le genre, la nourriture, la technologie, etc.

Dans l'exposition présentée au Commun du 13 octobre au 15 novembre 2026, nous allons rencontrer et explorer les oeuvres de trois artistes, Esther Ferrer, Nefeli Papadimouli et Katja Schenker. Contrairement aux performances et danses programmées lors de ce festival, ici il sera question du corps absent, du corps en creux, des traces que peuvent laisser le corps dans un espace, et de partitions graphiques. Comment on représente les ondes qui entourent le corps, qui circulent à l'extérieur comme des vagues et occupent l'espace ? Comment les artistes travaillent la relation entre ce qui se passe dans le corps et ce qui se passe à l'extérieur de corps, les relations entre un espace intérieur et un espace extérieur ? Comment le rêve peut devenir une source fructueuse pour une création artistique, explorant les notions de communauté et d'espace commun où corps, récits et imaginaires se rencontrent ?

Objectifs du dossier :

Ce dossier pédagogique invite les enseignant·e·x et leurs élèves à explorer le corps comme matière première de la création artistique, à travers trois démarches qui l'abordent chacune différemment. Il se concentre sur les notions de corps en creux, comment une émotion, une tension ou une énergie intérieure peut se traduire en lignes dynamiques, rendant visible sur une surface ce qui, autrement, resterait invisible et enfoui dans le corps. Enfin, il cherche à sensibiliser au fait que le corps ne s'arrête pas à sa surface visible : il est entouré de dimensions invisibles, distances, présences, limites,

résonances, qui influencent constamment la façon dont on se ressent soi-même et dont on entre en relation avec les autres et avec l'espace. Et enfin il met en avant des partitions graphiques, et pose les questions de l'archivage d'une performance, mais aussi de ses étapes de créations, réflexions, prises de décision et transmission. À travers ces différentes entrées, ce dossier a pour ambition d'outiller les enseignant-e-x-s pour aider leurs élèves à porter un regard sensible, curieux et critique sur des œuvres qui, toutes, interrogent ce que c'est qu'habiter un corps.

2. QU'EST-CE QUE LA PERFORMANCE ?

La performance est une forme d'art où l'action elle-même constitue l'oeuvre. C'est une oeuvre d'art vivante et en direct, où l'artiste utilise son propre corps, ses gestes, sa voix, parfois des objets, dans un temps et un lieu donnés, souvent devant un public.

Questions à poser aux élèves : *Selon vous, quelles seraient les différences entre un spectacle de théâtre par exemple et une performance, ou un spectacle de danse ?*

Les performances sont des oeuvres éphémères. Il y a plusieurs "formules" de performance, certaines n'existent qu'une fois dans un contexte spécifique, d'autres peuvent être présentées plusieurs fois, certaines ne sont réalisées que par leur auteur.rices, d'autres peuvent être réalisées par d'autres personnes, il y en a de longue durée, etc.. Toutes ont lieu à un moment donné, dans un temps précis, un contexte, lié au corps. Ce sont des choix artistiques.

Questions à poser aux élèves : *peut-on conserver une oeuvre éphémère, si oui comment ? (Photos, vidéos, souvenirs raconté ou écrits) Comment peut-on la faire vivre par la suite, après une performance, écrire un texte dessus, retranscrire les mouvements, dessiner une partition des gestes ? Comment les artistes déposent-ils des traces de ces performances, protocoles, partitions, écritures etc... ?*

Une performance n'existe que pendant sa durée. Une fois terminée il n'en reste que des traces documentaires (photos, vidéos, textes descriptifs) qui ne sont pas l'oeuvre elle-même. Parfois des objets utilisés pendant l'action peuvent être exposés ensuite. Le souvenir des personnes présentes, qui ont vécu l'évènement en direct et que personne d'autre ne pourra vivre exactement de la même manière, est une continuité de la performance.

Questions à poser aux élèves : *peut-on « voir » une performance qu'on n'a pas vécue en direct ? Regarder une vidéo de performance, est-ce la même expérience que d'y avoir assisté ?*

Une performance ne se reproduit jamais deux fois exactement de la même manière.

Questions à poser aux élèves : *Qu'est-ce qui fait qu'une performance ne se reproduit pas de la même manière ? Qu'est-ce qui rend son caractère unique à chaque représentation ? Quels sont les autres formes artistiques qui ne se reproduisent jamais deux fois exactement de la même manière ? (Un concert, le théâtre, la danse etc...)*

Selon les artistes et les oeuvres, le public peut être simple spectateurice, à distance ; témoin actif, dont la présence même fait partie de l'oeuvre, ou participant-e-xs, invité-e-xs à intervenir directement dans l'action.

Un peu d'histoire :

La performance émerge comme catégorie artistique dans les années 1960-1970, mais elle a des racines plus anciennes. Dans les avant-gardes du début du XXème siècle (futuristes italiens, dadaïstes), des artistes organisent déjà des soirées provocatrices mêlant lecture, bruit, actions absurdes, pour choquer le public et remettre en question ce qu'on appelle « de l'art ».

Dans les années 1950, aux Etats-Unis, des artistes comme Allan Kaprow inventent le « happening » : des événements semi-improvisés impliquant parfois le public, à mi-chemin entre installation et action.

Dans les années 1960-1970, la performance explose comme médium à part entière, portée par plusieurs courants qui se croisent : *Fluxus* (un mouvement artistique qui cherche notamment à effacer la frontière entre l'art et la vie quotidienne), *le body art* (l'art qui utilise le corps, parfois de façon extrême, endurance, douleur, risque) et *l'art conceptuel* (où l'idée compte plus que l'objet produit)

Dans l'exposition nous pourrions observer des lignes sur le mur dessinant une silhouette, amplifiée dans l'espace, des traces de corps déposées sur du papier avec des lignes dynamiques, et des sculptures-costumes. La question de la performance se pose par rapport aux gestes qui ont été faits pour produire ces oeuvres, mais aussi à l'activation de certaines d'entre-elles comme les sculptures-costumes, à l'implication du corps dans ces oeuvres, que ce soit lors de leur création, ou dans la manière dont celui-ci reste actif malgré l'absence concrète du corps des artistes. Ici on parlera de ce qui reste après une performance, de comment on fait vivre une action après qu'elle ait eu lieu, comment les artistes travaillent la question du corps, du mouvement. Nous explorerons des formes où celui-ci n'est plus présent directement, une présence en creux, comme un négatif, où on l'observe depuis ses contours, ses surfaces déposées, ses lignes dessinées, des costumes qu'il pourrait porter, des partitions graphiques qui tracent, cherchent, notent, réfléchissent les performances et les danses présentent pendant tout le festival. Tout ce qui peut exister avant ou après une performance, un spectacle de danse.

3. ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES

Vous êtes invité-e-xs à faire une séance d'introduction avec Gaëlle, médiatrice culturelle, avant votre venue dans l'exposition, pour l'introduire, aborder les thématiques et les artistes exposé-es.

Puis de choisir parmi les **ateliers proposés** celui que vous souhaitez faire en priorité. Elle l'animera pendant votre venue.

A. Le mètre invisible

Perception du corps, de l'espace et des présences à distance

Nous vivons entouré-e-xs de limites que personne n'a tracées, et pourtant nous les ressentons parfaitement : la distance à laquelle on se tient d'un-e-x inconnu-e-x dans un ascenseur n'est pas celle qu'on adopte avec un-e-x ami-e-x proche ; le sentiment d'être observé-e-x dans le dos, avant même de se retourner ; le léger inconfort quand quelqu'un s'approche « juste un peu trop » ou au contraire l'appréciation de ce moment. Ces frontières invisibles existent, changent selon les personnes, les cultures, les situations, les émotions du moment, et pourtant on ne les voit pas.

Cet atelier part d'une question simple : peut-on vraiment mesurer ce qui nous sépare ou nous relie aux autres ? Comment rendre perceptible ces limites qui nous entourent ? Où commence et où s'arrête notre espace personnel ? Ces territoires invisibles sont pourtant bien réels, on les sent physiquement, on peut les défendre parfois sans même en avoir conscience, et ils ne cessent de bouger selon les contextes.

À travers des exercices de perception, de déplacement et de ressenti collectif, les élèves sont invité-e-xs à explorer concrètement ces zones invisibles : comment on perçoit la présence d'une autre personne sans la voir, comment on ressent un regard posé sur soi, à quel moment une distance devient inconfortable, et comment ce seuil personnel varie d'un individu à l'autre, d'un moment à l'autre. L'atelier ouvre ainsi une réflexion sensible et concrète sur l'espace personnel, le consentement du corps, et la manière dont chacun-e-x habite son propre territoire, une exploration qui trouvera des échos dans plusieurs œuvres de l'exposition, autour du corps, du geste et de la présence.

B. Le corps qui rêve

Dessiner le rêve, ressentir le corps rêvé

Que devient notre corps quand nous rêvons ? Dans le rêve, on peut voler, tomber sans se faire mal, se retrouver figé-e-x sans pouvoir bouger, avoir un corps qui change de forme, ou ne plus avoir de corps du tout. Le rêve échappe aux lois physiques ordinaires et

pourtant, on continue d'y ressentir des sensations très concrètes, la peur, le vertige, la légèreté, la lourdeur, le froid ou la chaleur.

Cet atelier invite les élèves à se souvenir d'un rêve, le leur, ou un rêve imaginé, et à s'interroger sur la façon dont leur corps y était présent : comment il se déplaçait, ce qu'il ressentait, ce qu'il pouvait ou ne pouvait pas faire. Il s'agit d'utiliser les mots et les formes dessinées, de traduire une sensation corporelle en trace graphique : une ligne, une silhouette, une tache, un geste répété qui dit quelque chose du rêve.

Le rêve est un territoire que chacun-e-x connaît intimement, mais qui reste difficile à partager, on peine souvent à trouver les mots pour décrire ce qu'on y a ressenti, et le souvenir s'efface presque aussitôt qu'on se réveille. Cet atelier permet ainsi d'aborder le dessin non pas comme une technique de représentation fidèle, mais comme un moyen de rendre visible ce qui, par nature, échappe au langage ordinaire, une porte d'entrée sensible vers l'une des œuvres de l'exposition, directement construite à partir de récits de rêves.

C. Partition à vivre

Dessiner une partition graphique à partir de l'exposition

Une partition, on l'imagine généralement remplie de notes de musique. Mais dans le champ de la danse et de la performance, de nombreux-ses artistes écrivent des partitions bien différentes : des suites d'instructions, de gestes, de règles à suivre, qui ne produisent pas un son, mais une action, un mouvement, une trace. Ces partitions graphiques prennent des formes très variées, dessins, schémas, mots-clés, symboles inventés, et permettent de transmettre un geste ou une chorégraphie sans passer par l'écriture musicale classique.

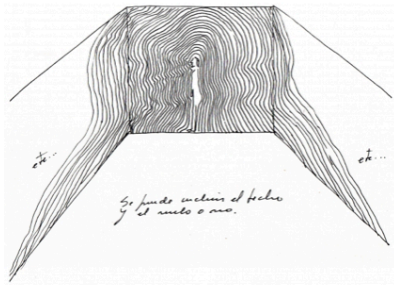
L'exposition présente toute une série de ces partitions graphiques, issues de différents projets de danse et de performance du festival. Chacune propose sa propre manière de "noter" un geste. Ce qui les relie, c'est qu'elles fonctionnent toutes comme des règles du jeu, une fois suivies, elles peuvent donner naissance à un geste, une action, un mouvement et ce résultat variera selon qui l'exécute, où, et dans quelles conditions.

Cet atelier propose aux élèves de s'approprier ce principe : à partir de ce qu'ils auront observé dans l'exposition, ils imaginent leur propre partition graphique, une suite d'instructions ou de règles simples, destinées à être suivies (par eux-mêmes ou par d'autres) pour produire un dessin, un geste, ou une trace. L'enjeu n'est pas de dessiner "une belle image", mais d'inventer un protocole : une règle du jeu qui, une fois appliquée, engendrera quelque chose d'imprévisible. Cette approche permet d'aborder très concrètement une idée présente dans plusieurs œuvres de l'exposition : ce qui fait l'œuvre n'est pas seulement le résultat visuel, mais aussi l'instruction qui a permis de le produire.

4. PRÉSENTATION DE TROIS OEUVRES EXPOSÉES AU COMMUN, FICHES PÉDAGOGIQUES

○ Esther Ferrer, *Perfiles*

encre de Chine sur mur, dimensions variables



1. Esther Ferrer, *Perfiles*, dessin, 1982 2. Esther Ferrer, *Perfiles*, Frac Bretagne, Rennes, 2013 3. Esther Ferrer, *Perfiles*, Centro de Arte del Monasterio de la Cartuja, Sevilla, 1998

Perfiles est une œuvre qui prend la forme d'un dessin mural réalisé à l'encre de Chine et décliné sous différentes versions. À partir de la silhouette d'une personne, d'un animal ou d'un objet, des contours successifs sont tracés sur le mur jusqu'à remplir progressivement l'espace. Une fois le dessin achevé, les silhouettes peuvent être effacées une à une, jusqu'au retour du mur à son état initial.

L'origine de cette œuvre remonte à un souvenir d'adolescence d'Esther Ferrer. Lors d'un cours de sciences, une enseignante lui explique que le cerveau fonctionne comme une batterie électrique et émet des ondes qui se propagent dans l'espace. Fascinée par cette image, elle imagine ces ondes s'éloignant à l'infini avant de se dissoudre. Des années plus tard, alors qu'elle réalise dessins et maquettes, ce souvenir ressurgit et devient le point de départ de *Perfiles*.

Pour aller plus loin

Esther Ferrer, contexte et œuvres

Esther Ferrer naît en 1937 au Pays basque espagnol, en pleine guerre civile. Elle grandit et fait ses débuts artistiques sous la dictature du général Franco (1939-1975), une période où la censure contrôle étroitement la presse et la création. Diplômée en sciences sociales et en journalisme, elle travaille d'abord comme assistante sociale avant de se tourner vers l'art. Dans l'Espagne du début des années 1960, elle co-fonde avec le peintre José Antonio Sistiaga un « Atelier de libre expression enfantine » à Saint-Sébastien, un premier pas vers une pratique artistique qui cherchera toujours à s'inventer ses propres règles plutôt qu'à suivre celles d'une école ou d'un académisme établi.

En 1967, elle rejoint le groupe ZAJ, fondé quelques années plus tôt par Juan Hidalgo et Walter Marchetti. Proche du mouvement international Fluxus et influencé par le compositeur américain John Cage, ZAJ organise des actions et des « concerts » qui n'ont plus grand-chose à voir avec la musique ou le théâtre traditionnels : des gestes minimalistes, des objets du quotidien détournés, une manière de faire de l'art qui reste difficile à cerner et donc difficile à censurer pour le régime franquiste. C'est au sein de ce

collectif qu'Esther Ferrer développe ses premières performances, dont certaines, comme *Intimo y Personal* (1967), deviennent emblématiques de son travail : elle y mesure son propre corps, ou celui d'un partenaire, à l'aide d'un simple mètre de couturière, dans un geste répété qu'elle décline ensuite en plusieurs versions au fil des années.

Sa pratique s'oriente très tôt vers l'action éphémère plutôt que vers la production d'objets destinés à durer. Elle développe une démarche qu'elle qualifie elle-même de « rigueur de l'absurde » : une manière d'appliquer des règles précises, presque méthodiques, à des gestes qui n'ont, en apparence, aucune utilité pratique. Cette tension entre sérieux du protocole et absurdité du contenu traverse l'ensemble de son travail. Elle la décline notamment à travers une série d'œuvres construites autour des nombres premiers ou du nombre Pi, qui l'intéressent pour leur caractère à la fois rigoureux et infini, des suites de chiffres qu'elle transforme en dessins, en objets ou en installations, appliquant à ces structures mathématiques la même attention méthodique qu'à ses gestes performatifs. Sa série de performances *Las Cosas* (1993-2011), où elle porte tour à tour toutes sortes d'objets du quotidien sur sa tête, un marteau, un chou, un entonnoir, un sac, relève de la même logique : un protocole simple et répété, appliqué avec sérieux à des actions sans réelle utilité, qui interroge autant qu'il amuse. Elle explore également très tôt l'autoportrait comme mise en scène de soi, photographiant et jouant sa propre image au fil des décennies, une manière supplémentaire d'observer et de "mesurer" son propre corps dans le temps.

C'est dans ce même mouvement, l'attention portée aux gestes répétés, aux protocoles simples et à la trace éphémère plutôt qu'à l'objet permanent, que naît *Perfiles*. Une première version de l'œuvre voit le jour dès 1984, sous forme d'installation à la Fondation Miró de Barcelone, avant d'être reprise et déclinée sous différentes versions au fil des expositions suivantes. L'œuvre prolonge ainsi une question qui traverse tout le travail d'Esther Ferrer depuis ses débuts avec ZAJ : celle de la limite entre ce qui reste et ce qui disparaît, entre le geste que l'on répète et la trace qu'il laisse, avant de s'effacer à son tour.

Un écho possible, les lignes d'un arbre

Quand on observe la tranche d'un tronc d'arbre coupé, on distingue des cercles concentriques, plus ou moins resserrés selon les années. Ces lignes ne sont pas décoratives, elles correspondent à la croissance annuelle de l'arbre. Chaque année, une nouvelle couche de bois se forme juste sous l'écorce, dans une fine zone appelée le cambium, plus large et plus claire au printemps, quand la sève circule abondamment et que la croissance est rapide, plus étroite et plus foncée en fin de saison, quand la croissance ralentit. C'est cette alternance qui dessine les anneaux visibles.

Mais ce que ces lignes enregistrent va bien au-delà d'un simple calendrier. Un anneau particulièrement fin peut signaler une année de sécheresse, de manque de lumière, ou une concurrence avec d'autres arbres pour les nutriments du sol. Une cicatrice ou une déformation dans les cercles peut indiquer un incendie survécu, une blessure, une attaque d'insectes, un choc climatique. En observant attentivement ces lignes, on peut littéralement retracer l'histoire de l'arbre et celle du milieu dans lequel il a grandi, c'est ce que font les scientifiques à travers la dendrochronologie, une discipline qui étudie les anneaux de croissance pour reconstituer le climat et les événements passés d'une région, parfois sur plusieurs siècles. Chaque tronc est ainsi une mémoire silencieuse, une archive du vivant inscrite dans la matière.

On peut proposer aux élèves de lire les lignes de *Perfiles* à travers ce même regard. Les contours tracés et retracés par Esther Ferrer, qui s'accumulent jusqu'à remplir le mur, peuvent eux aussi être perçus comme des strates : non pas les années d'un arbre, mais peut-être les pulsations d'un corps, les ondes d'une présence, les traces d'une énergie qui rayonne et se propage dans l'espace, un peu à la manière du souvenir d'adolescence qui est à l'origine de l'œuvre, ces ondes émises par le cerveau, s'éloignant à l'infini avant de se dissoudre. Ce que l'on voit sur le mur n'est pas seulement une forme, mais peut-être aussi la trace d'un rythme : celui d'un cœur qui bat, d'un sang qui circule, d'une chaleur qui se diffuse et s'atténue peu à peu. Comme les anneaux de l'arbre, les lignes de *Perfiles* peuvent alors se lire comme les strates d'une vie qui s'inscrit dans le temps et dans l'espace, visibles pour qui prend le temps de les observer, et qui, comme le tronc que l'on coupe, ne se révèlent parfois qu'au moment où l'on s'arrête pour vraiment les regarder.

○ Nefeli Papadimouli, *Dream Coat (IV)*

10 sculptures-textile en coton, teinture, divers mercerie

Performance par des étudiant-e-xs du Ballet Junior, env. 25' (1.11 à 15h et 17h30))

Musique: Andre Serre Milan



Nefeli Papadimouli, *Dream coat II*, photo 1 © Nazlı Erdemirel, photos 2 et 3 © Nikos Maliakos

Les séries *Dream Coat* de Nefeli Papadimouli sont à la fois des costumes-peintures et des sculptures modulaires. Suspendus ensemble, ces « manteaux » forment une composition suggérant le cycle solaire. L'artiste puise son inspiration dans les avant-gardes utopiques du début du 20e siècle et dans le langage visuel de la poétesse et plasticienne Etel Adnan.

Elle fait aussi référence à la mythologie grecque, notamment Orphée, connu pour sa lyre et ses chants, et Hypnos, le dieu du sommeil. Le rêve est considéré ici comme un espace où chacun se retrouve, une projection de mémoires individuelles et collectives. L'ensemble de ces éléments nourrit les recherches de l'artiste sur les communautés éphémères, qui se concrétisent le temps d'une performance.

Pour aller plus loin

Un processus artistique nourri par les récits de rêves

La pratique de Nefeli Papadimouli se construit autour d'une question centrale, comment des communautés éphémères peuvent-elles se former, exister le temps d'un instant, puis se dissoudre ? *Dream Coat* prolonge cette recherche en l'orientant vers un territoire particulier, celui du sommeil et du rêve, envisagés comme un espace où une communauté peut se retrouver, le temps d'une nuit.

Pour construire cette œuvre, l'artiste ne part pas d'une idée abstraite du rêve, mais de rêves réellement vécus et partagés. Elle organise des séances qu'elle nomme « dreamstorming », un mot qui associe le rêve (*dream*) au principe du brainstorming, cette méthode de réflexion collective où l'on met en commun des idées. Lors de ces séances, des participant-e-s amateur-ric-e-s et professionnel-le-s sont invité-e-s à partager leurs rêves, ce qu'ils y ont vu, ressenti, vécu dans leurs rêves. Ces récits, recueillis collectivement, deviennent la matière première du projet, non pas illustrés littéralement, mais transformés en formes, en couleurs, en mouvements.

Cette manière de travailler repose sur une idée essentielle, le rêve n'est pas seulement une expérience individuelle et privée, réservée à la personne qui l'a vécu. Il peut aussi

être pensé comme une mémoire collective, un espace commun où des récits très personnels se rejoignent et se répondent, même sans s'être jamais rencontrés. En récoltant et en superposant ces rêves de plusieurs personnes, Nefeli Papadimouli construit une œuvre qui porte la trace de toutes celles et ceux qui y ont contribué.

Des avant-gardes utopiques du début du 20e siècle à Etel Adnan

Le travail de Nefeli Papadimouli puise une partie de son inspiration dans les avant-gardes architecturales et artistiques utopiques du début du 20e siècle. À cette époque, dans plusieurs pays d'Europe, des architectes et des artistes imaginent des formes de vie collective radicalement nouvelles, des bâtiments, des espaces publics ou des objets pensés pour transformer la façon dont les individus se rassemblent, partagent un lieu, ou vivent ensemble. Ces mouvements sont dits « utopiques » parce qu'ils cherchent à inventer un monde meilleur, parfois idéal, un mot qui vient du grec et qui signifie littéralement « nulle part », un lieu qui n'existe pas encore mais que l'on rêve de faire advenir. Cette dimension utopique se retrouve directement dans la démarche de Nefeli Papadimouli, ses sculptures-costumes, modulaires et connectées, fonctionnent elles-mêmes comme de petites architectures temporaires, pensées pour susciter une rencontre ou un mouvement collectif, l'espace d'une performance.

L'artiste se réfère également au langage visuel de la poétesse et plasticienne Etel Adnan (1925-2021), figure importante de l'art du 20e et du début du 21e siècle. Née à Beyrouth, autrice et peintre à la fois, Etel Adnan a développé tout au long de sa vie un travail où l'écriture et la peinture se répondent constamment. Dans sa peinture, elle privilégie des formes simples et des couleurs pures, notamment le cercle, qu'elle utilise pour représenter le soleil, la lune ou la terre. Chez elle, la couleur n'est jamais un simple choix esthétique, elle affirmait exister parce qu'elle voyait des couleurs, faisant de la peinture un langage aussi essentiel que les mots pour exprimer une émotion ou une pensée. Cette manière de traduire une sensation intérieure en formes simples et en couleurs, sans passer par une représentation réaliste, trouve un écho direct dans les sculptures-costumes de *Dream Coat*, qui suggèrent elles aussi un cycle solaire à travers des formes suspendues et colorées.

Orphée et Hypnos : deux figures de la mythologie grecque

Le projet convoque également deux figures issues de la mythologie grecque, un ensemble de récits transmis depuis l'Antiquité pour expliquer le monde, les émotions humaines et les forces qui nous dépassent.

Orphée est un musicien et poète légendaire, réputé pour son talent avec la lyre, un instrument à cordes proche de la harpe. Son chant est si beau qu'il aurait le pouvoir de charmer les humains, les animaux, et même les éléments de la nature. Dans le mythe le plus connu, Orphée descend jusqu'aux Enfers pour tenter de ramener à la vie Eurydice, la femme qu'il aime, grâce à la seule force de son chant. Orphée incarne ainsi l'idée d'un art capable de traverser les frontières entre les mondes, entre la vie et la mort, entre le visible et l'invisible.

Hypnos, quant à lui, est le dieu du sommeil dans la mythologie grecque. Il est le frère jumeau de Thanatos, le dieu de la mort, un lien qui souligne, dans la pensée grecque antique, combien le sommeil et la mort étaient perçus comme des états voisins, deux

formes de retrait du monde éveillé. Hypnos est aussi le père de Morphée, l'une des divinités des rêves, qui donnera à l'expression « tomber dans les bras de Morphée ». Ces deux figures, l'une liée au chant et à la traversée des mondes, l'autre au sommeil et aux rêves, résonnent avec les intentions du projet : *Dream Coat* imagine lui aussi le rêve comme un espace de passage, traversé par des voix, des récits et des présences qui se mêlent, un peu à la manière du chant d'Orphée qui relie les vivants et les disparus.

Le rêve comme espace du corps

Si le rêve est souvent pensé comme une expérience purement mentale, une suite d'images qui se déroule dans notre tête pendant que nous dormons, le projet de Nefeli Papadimouli invite à le considérer aussi comme une expérience corporelle. Dans un rêve, on court, on vole, on tombe, on est parfois figé-e-x sans pouvoir bouger, le corps y est bien présent, même s'il échappe aux lois physiques du monde éveillé. Les sculptures-costumes de *Dream Coat*, conçues pour être portées et activées par des danseur-euse-s, rendent cette dimension corporelle du rêve concrètement visible, ce ne sont pas de simples objets à regarder, mais des formes destinées à envelopper un corps, à guider ou à contraindre son mouvement, à devenir une seconde peau le temps d'une performance.

Cette manière d'aborder le rêve comme un espace vécu par le corps, et non comme une simple image mentale, entre en résonance directe avec l'atelier *Le corps qui rêve* proposé dans ce dossier pédagogique, dans les deux cas, il s'agit d'interroger comment un corps peut ressentir, se déplacer, exister autrement à l'intérieur d'un rêve et comment cette expérience, difficile à raconter avec des mots, peut se traduire par un geste, une forme, une trace.

o **Katja Schenker, *Volcano Street* et *Jubilee Street*, 2025**

gouache et oilstick sur papier



1 et 3 Katja Schenker, vues de l'exposition *Caryatids Go for a Swim* au Museum Haus Konstruktiv Zürich, 2026, photos © Stefan Altenburger 2. Katja Schenker *Jubilee Street*, 2025, photo © Martin Stollenwerk SIK/ISEA

Dans son travail, Katja Schenker prend le corps comme point de départ pour explorer les espaces qu'il occupe et crée. Pour réaliser ses dessins de grand format, elle applique de la gouache sur son corps afin d'en imprimer les traces sur le papier. Elle intervient ensuite au pastel à l'huile, ajoutant des lignes dynamiques qui prolongent les empreintes et ouvrent de nouveaux espaces de relation.

Les séries *Jubilee Street* et *Volcano Street* s'inscrivent dans une recherche autour des notions de stabilité et d'instabilité. À travers le dessin, le geste et l'engagement physique du corps, l'artiste interroge les relations entre espace intérieur et extérieur, ouverture, ancrage et capacité à entrer en relation. Réalisées principalement en nuances de rouge, ces œuvres explorent la matérialité du pigment, la pression exercée sur la surface et la présence du corps dans l'espace du dessin.

Pour aller plus loin

Une pratique où la performance est le point de départ

Chez Katja Schenker, la performance n'est pas un médium parmi d'autres : c'est le socle à partir duquel toute son œuvre se construit. Depuis les années 1990, l'artiste développe un travail qui allie performance, sculpture et dessin, utilisant la photographie et la vidéo pour documenter les différentes étapes de son processus créatif. Chaque performance naît généralement d'une intention émotionnelle intime, une tension, une énergie, un état intérieur, que l'artiste traduit d'abord en dessin, avant de la mettre en scène physiquement à travers l'action.

Ses performances passées donnent une idée concrète de cette approche engagée et physique : dans *füllen* (« remplir », 2005), elle enroule une sangle autour d'une boîte en carton jusqu'à ce que celle-ci disparaisse totalement, absorbée par la pression du tissu et par la force physique de l'artiste, un geste mené jusqu'à son terme, avec ténacité, jusqu'à une transformation complète de la matière. D'autres performances impliquent de tendre, écraser, transpercer ou déchirer des matériaux comme le cuir, le verre ou la laine. Dans

chacune de ces actions, le corps de l'artiste est l'outil principal : c'est sa force, son endurance et son engagement physique qui mènent le processus jusqu'à sa résolution.

Le dessin comme empreinte directe du corps

Les dessins de grand format présentés dans l'exposition, issus des séries *Jubilee Street* et *Volcano Street*, prolongent cette logique performative dans un médium a priori plus statique : le papier. Plutôt que de dessiner avec un simple outil tenu à la main, Katja Schenker applique de la gouache directement sur des fragments de son propre corps, mains, avant-bras, ou d'autres parties, qu'elle presse ensuite contre le papier pour y imprimer sa trace. Le dessin naît ainsi d'un contact physique réel entre le corps de l'artiste et la surface, avant d'être prolongé et complété au pastel à l'huile, par des lignes dynamiques qui viennent étendre ces empreintes dans l'espace de la feuille.

Cette technique produit des images composées de fragments de corps, une paume, un poignet, un avant-bras, jamais de silhouette entière. On peut y voir un corps en creux : une présence qui ne se donne pas à voir directement, comme le ferait un portrait ou une figure représentée, mais qui se manifeste uniquement par la trace qu'elle a laissée derrière elle. Le corps est là, mais absent au moment où l'on regarde l'œuvre, un peu comme l'empreinte d'un pas dans le sable, qui prouve un passage sans montrer la personne elle-même.

Ce que ces lignes donnent à ressentir

Réalisées principalement en nuances de rouge, une couleur qui évoque immédiatement le corps, le sang, la chaleur interne, l'organique, ces œuvres explorent autant la matérialité du pigment que la pression exercée par le corps sur la surface. Les lignes dynamiques qui prolongent les empreintes ne cherchent pas à représenter quelque chose de reconnaissable : elles traduisent une énergie, une force, un état émotionnel, de la façon la plus directe et la plus brute possible, sans passer par la figuration ni par le langage.

En regardant ces dessins, on peut littéralement percevoir l'intensité du geste qui les a produits : la vitesse ou la lenteur d'un mouvement, la pression plus ou moins forte exercée sur le papier, l'hésitation ou au contraire l'assurance d'une ligne. Le dessin devient alors une sorte de sismographe du corps, un instrument qui enregistre et rend visible une énergie physique et émotionnelle qui, autrement, resterait invisible et intérieure. Les notions de stabilité et d'instabilité, centrales dans ces séries, se lisent ainsi directement dans la tension des lignes : un ancrage plus ou moins ferme, une ouverture plus ou moins grande, une capacité à ancrer son corps dans l'espace ou, au contraire, à s'en détacher.

Un travail sur la relation entre les corps

Au-delà du geste individuel de l'artiste, Katja Schenker cherche à intensifier l'expérience de la corporéité en relation avec celui du public. Ses œuvres ne se contentent pas de documenter un geste passé : elles cherchent aussi à faire ressentir, physiquement, à la personne qui les regarde, quelque chose de cette énergie originelle, comme si la tension du geste continuait à se transmettre, longtemps après que la performance a eu lieu.

5. Bibliographie

A. Sur les partitions graphiques, la notation du mouvement, la danse et la performance

Ouvrages généraux

- *Partition(s) — Scores*, ouvrage collectif issu d'un travail de recherche mené à la Manufacture – Haute École des Arts de la scène de Suisse romande (Lausanne, 2013-2015)
- *Trajectoires croisées autour du mouvement*, Centre national de la danse (CND), 2017, accessible en ligne sur cnd.fr.
- Jean-Yves Bosseur, *Écritures graphiques du son*, Notes du Menestrel / éditions divers — étude de référence sur la notation graphique en musique, dont sont issues de nombreuses partitions graphiques appliquées ensuite à la danse et à la performance.

Articles et ressources en ligne

- « Partition », *Performascope : Lexique interdisciplinaire des performances et de la recherche-crédation*, Université Grenoble Alpes, 2021 — performance-lab.humanum.fr
- « La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée », revue *Volume !*, disponible sur journals.openedition.org
- « Partitions | Scores. Musique, danse, théâtre, poésie, arts visuels », *Revue française d'études américaines*, [Cairn.info](http:// Cairn.info)

Figures et pratiques historiques

- ADC Genève, centre de documentation — fonds sur la notation chorégraphique et les partitions de danse contemporaine (collection *Books on the Move*, consultable sur place).
- Rudolf Laban et sa *Labanotation* (Cinétographie Laban), premier grand système de notation du mouvement dansé au 20^e siècle
- John Cage, pionnier de la partition graphique et de la partition-instruction en musique, dont l'approche influence directement ZAJ (et donc Esther Ferrer) ainsi que de nombreux artistes de la performance.

B. Sur les trois œuvres de l'exposition

Esther Ferrer — *Perfiles*

- *Esther Ferrer*, collection Prix d'honneur AWARE, entretien mené par Camille Paulhan, AWARE, 2022.
- Catalogue *Face B. Image/Autoportrait*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2014.
- AWARE (Archives of Women Artists) — notice biographique et entretien : awarewomenartists.com/artiste/esther-ferrer
- Site officiel de l'artiste : estherferrer.fr
- Catalogues des expositions personnelles : FRAC Bretagne (2013), Museo Nacional Reina Sofía (2017-18), Guggenheim Bilbao (2018), FRAC Franche-Comté (2024).

Nefeli Papadimouli — *Dream Coat*

- Site officiel de l'artiste : nefelipapadimouli.com
- Dossier de la Biennale de Lyon 2024 — labiennaledelyon.com
- Sur Etel Adnan : Emmanuel Daydé, *Etel Adnan, soleil invaincu*, texte critique disponible en ligne ; ainsi que le catalogue de l'exposition *Etel Adnan* à l'Institut du monde arabe, Paris, 2016-2017.
- Sur la mythologie grecque (Orphée, Hypnos) : Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF.

Katja Schenker — *Volcano Street* et *Jubilee Street*,

- Katja Schenker, dossier et CV artiste, Galerie Mitterrand : mitterrand.com
- Notice CNAP (Centre national des arts plastiques) : cnap.fr
- « Qui êtes-vous Katja Schenker ? », entretien radiophonique, RTS (Radio Télévision Suisse), à l'occasion de son exposition personnelle *Caryatids Go for a Swim*, Museum Haus Konstruktiv, Zurich, 2026 — disponible en podcast sur rts.ch.
- Museum Haus Konstruktiv, Zurich — dossier de l'exposition personnelle consacrée à l'artiste en 2026 : hauskonstruktiv.ch
- *Katja Schenker Caryatids Go for a Swim*, Sabine Schaschl, Stiftung für konstruktive, konkrete und konzeptuelle Kunst, Museum Haus Konstruktiv, Zürich