



GESTES EN ÉCLATS

ART,
DANSE ET
PERFORMANCE

DIRECTION
AURORE DESPRÉS

*

LES PRESSES
DU RÉEL

Collection
Nouvelles scènes
dirigée par Sophie Claudel
et Franck Gautherot

©

Les presses du réel &
D.U. Art, danse et performance
de l'université de
Franche-Comté

GESTES EN ÉCLATS

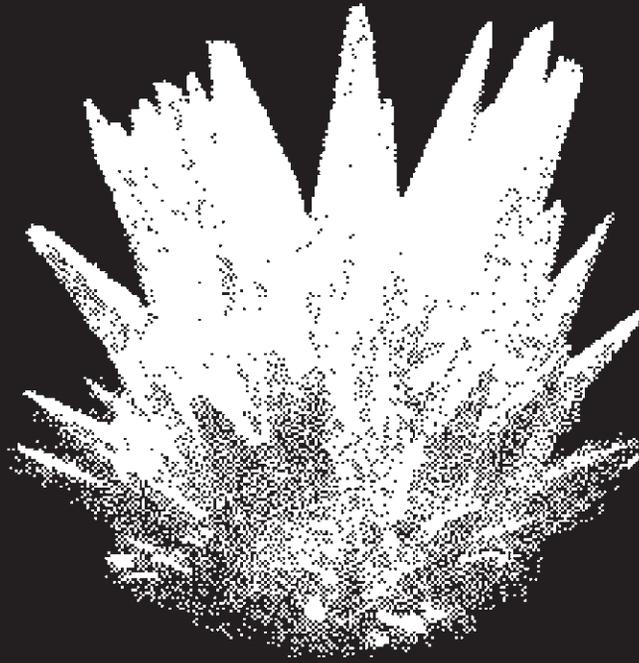
ART,
DANSE ET
PERFORMANCE

DIRECTION
AURORE DESPRÉS

*

les presses du réel

ATTENTION



#4

CORPS, GESTES,
POLITIQUES

Florence
Cheval

Béatrice Balcou

Des gestes de l'attention

1. Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique (1990-1995)*, Paris, Rivages, 1995, p. 90.
2. Béatrice Balcou (1976, France) vit à Bruxelles. Diplômée en arts plastiques de l'université de Rennes II et de Paris I, elle participe ensuite au post-diplôme Exerce dirigé par Mathilde Monnier et Xavier Le Roy au Centre chorégraphique national de Montpellier. Son travail a été présenté notamment au musée M à Leuven, au Casino Luxembourg, au FRAC Franche-Comté, au centre d'art le Quartier à Quimper, à la Fondation Ricard et au Palais de Tokyo à Paris.
3. *Untitled Performance*, 2012; *Untitled Ceremony #01*, performance et installation, Tour de la brasserie Haecht, 251 Nord, Liège, Belgique, 2013.
4. *Untitled Ceremony #02*, performance et installation, Le Quartier, Quimper, France, 2014; *Untitled Ceremony #03*, performance, Casino Luxembourg, 2014; *Untitled Ceremony #04*, performance, M Museum, Leuven (Playground Festival) Belgique, 2014.

*

Geste est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution. Fragment de vie soustrait au contexte de la biographie individuelle et fragment soustrait au contexte de la neutralité esthétique: pure praxis. Ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel, le geste est l'envers de la marchandise.

Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*¹

Dans ses expositions et ses performances, Béatrice Balcou² déplace les attentes du spectateur en attirant son attention non seulement sur l'œuvre d'art, mais aussi sur les gestes, individuels ou collectifs, qui mènent à l'exposition, à la monstration de l'œuvre. Une manière de révéler les présupposés et les limites de l'institution muséale tout en questionnant la manière dont on perçoit une œuvre d'art.

L'ESPACE-TEMPS DE L'ŒUVRE, L'ESPACE-TEMPS DE L'EXPOSITION LE TEMPS DU REGARD

La question de la temporalité dans l'œuvre de Béatrice Balcou représente un des éléments essentiels par lesquels le geste se trouve révélé. Il s'agit d'une temporalité circulaire, cyclique, qui alterne vide et plein, présence et absence, dévoilé et caché. Cette temporalité est rendue sensible, et sa durée ren-

due manifeste, par l'attention que l'artiste porte aux gestes par lesquels elle manipule un certain nombre d'objets abstraits, mais néanmoins chargés de sens, ou des œuvres d'art. L'objet manipulé peut en effet être un projecteur, comme dans *Computer Performance* (2010), ou encore une série de planches de bois, supports de projection de toute œuvre d'art possible, comme dans *Untitled Performance* (2012) ou *Untitled Ceremony #01* (2013)³. Il peut aussi s'agir d'une œuvre d'art produite par un autre artiste, choisie par Béatrice Balcou en fonction du contexte dans lequel son projet s'inscrit – comme dans la série des *Untitled Ceremony #02 à #04*⁴. Quelle que soit la nature de l'objet choisi, on peut dire que c'est l'attention portée à la temporalité spécifique du geste qui lui donne vie, lui procure une présence, une existence.

Certaines de ses performances investissent pleinement la durée, le processus, pour « décevoir » en quelque sorte les attentes du spectateur. Dans *Computer Performance* (2010), l'artiste s'attache à déballer, puis à installer, à l'aide de gestes d'une précision extrême, un projecteur sur une table. Après avoir projeté durant quelques secondes la simple lumière produite par ce projecteur, Béatrice Balcou range le matériel avec la même attention soutenue, puis quitte la salle. Cette performance, dont la durée n'excède pas quelques minutes, apparaît presque aussi vite qu'elle disparaît, tel un *haiku*, prenant ainsi le contre-pied de tout spectacle. En 2014, au Quartier à Quimper, et au Casino Luxembourg et au musée M à Leuven (Belgique), elle a imaginé une série de « cérémonies » (c'est par ce terme qu'elle les décrit) ponctuelles, telles des conversations silencieuses, inspirées de la cérémonie japonaise du thé, pour inviter le spectateur à prolonger le temps de contemplation devant une œuvre désignée par ses soins au sein des collections permanentes de ce même musée. Au musée M à Leuven (Belgique), la performance (*Untitled Ceremony #04*, 2014) consistait à agencer une œuvre de l'artiste Ann Veronica Janssens, *Bain de lumière* (1998). Cette œuvre est constituée de quatre grandes sphères en verre d'environ quarante centimètres de diamètre, chacune d'elles étant remplie d'eau, puis superposée à la première. La dialectique du vide et du plein prenait ici tout son sens, tandis qu'à la sensation physique de la durée, matérialisée notamment par l'eau qui s'écoulait progressivement dans puis hors de chacune des sphères, s'ajoutait une forme extrêmement subtile de suspens liée à l'exceptionnelle fragilité de l'œuvre, livrée aux seules mains expertes de l'artiste effectuant la « cérémonie ».

5. « Exposition » est le terme utilisé par Béatrice Balcou pour désigner *Chaque chose en son temps*.

LE TEMPS DE L'EXPOSITION Chez Béatrice Balcou, la performance est aussi le vecteur par lequel la temporalité cyclique de l'institution muséale est dévoilée, voire déplacée. En septembre 2013, au FRAC Franche-Comté, elle a proposé une « exposition⁵ » collective intitulée *Chaque chose en son temps*. Il s'agissait d'un moment, d'une parenthèse venue s'immiscer dans la temporalité cyclique des programmes d'exposition du centre d'art. Ce moment s'est inscrit entre deux expositions, pour une durée de quatre heures, au cœur même du démontage de l'exposition précédente et du montage de la suivante. Dans cet espace se trouvaient encore un certain nombre d'œuvres exposées précédemment, emballées afin d'être remisées – donc soustraites au regard, tandis que le régisseur, après avoir disposé soigneusement ses outils sur le sol, arpentait l'espace et s'appliquait à construire une œuvre destinée à l'exposition suivante. Dans les salles d'exposition du FRAC demeurées dans cet état transitoire, un certain nombre d'artistes performeurs et/ou leurs interprètes ont investi pour une durée déterminée cet entre-deux, conviant par là-même les spectateurs à explorer un espace-temps habituellement éclipsé. Béatrice Balcou, pour sa part, s'est attachée à déballer et à emballer inlassablement, en continu et de façon très méticuleuse, une série de planches de bois, comme s'il s'agissait d'œuvres d'art (*Untitled Performance*, 2012).

Au Casino Luxembourg, en 2014, l'artiste proposait, dans un travail en étroite collaboration avec un groupe de performeurs professionnels et amateurs, une performance destinée à un petit nombre de personnes, conviées à entrer au musée en dehors de ses heures d'ouverture, pour partager un moment privilégié de contemplation de l'œuvre d'un autre artiste (*Untitled Ceremony #03*, Casino Luxembourg, 2014⁶). La performance consistait à observer ces performeurs, dont la communication interpersonnelle se trouvait réduite à un ensemble de gestes et à quelques menus échanges verbaux, exhumer progressivement de sa caisse protectrice et installer minutieusement une sculpture de l'artiste Bojan Šarčević issue des collections du Mudam, à côté de sa copie en bois (désignée par Béatrice Balcou comme une « œuvre placebo »).

Béatrice Balcou joue aussi de cette dialectique entre dévoilement et caché par le biais de ce qu'elle appelle des sculptures « placebo » : des copies en bois de l'œuvre originelle qui sont exposées, accessibles aux regards, en dehors des moments spécifiques de dévoilement de l'œuvre originelle. Ainsi, au Casino Luxembourg, un « placebo » en bois (uni, non coloré) était installé dans l'espace, non loin de la caisse abritant l'œuvre de Bojan Šarčević. Dans cette exposition, deux autres éléments disposés dans l'espace, une série de rideaux et une photographie de l'œuvre « placebo », jouaient aussi avec ces nuances d'apparition et de disparition de l'œuvre. Nous reviendrons plus loin sur ce que le terme « placebo » implique ; contentons-nous ici de souligner combien cette dialectique présence/absence s'inscrit également dans une dialectique entre l'original et la copie, et surtout de l'expérience que le spectateur peut avoir de l'un ou de l'autre mode d'apparition d'une œuvre devant ses yeux. Accompagné d'un cartel qui comprend toutes les informations de l'œuvre originale, le « placebo » devient le « signe » de l'œuvre d'art originelle – « signe » au sens de « représentation » de l'original. Mais il est également possible d'y percevoir une matérialisation du souvenir que le spectateur aurait, après coup, de l'œuvre d'art originelle, contemplée seulement à un moment donné, précis, circonscrit. Telle une sorte d'empreinte matérielle de sa mémoire visuelle, le « placebo » peut être perçu comme un objet de mémoire, prolongeant ainsi la dimension temporelle d'un rapport à l'œuvre sans cesse renouvelé.

DU GESTE AU TRAVAIL AU GESTE DE L'ŒUVRE

Les gestes de Béatrice Balcou révèlent et déplacent la temporalité du regard et celle de l'exposition. Mais ils apparaissent aussi comme une forme de travail. Des gestes au travail qui, cependant, ne relèvent pas de la simple reproduction du réel : ceux-ci suggèrent en réalité la possibilité d'une autre forme de geste – le geste de l'œuvre, le geste de l'absorbement.

PROCESSUS

Les gestes que Béatrice Balcou rend sensibles semblent être, à première vue, des gestes qui reproduisent ceux du travail, telle une sorte de répliation – et par là même de dénonciation – d'une conception fordiste du geste, perceptible de par leur caractère répétitif, et – semble-t-il – mécanique. Il est

6. Performeurs : Lola Franzen, Anne-Cécile Heussner, Melinda Mucsi, Agnese Negrini, Nathalie Neuser, Elodie Parachini et Keith Wirrell avec l'œuvre de Bojan Šarčević, *Vitrine (film 3)*, 2008, issue des collections du Mudam, Luxembourg.

vrai que l'artiste s'intéresse aux gestes du travail: en 2007-2008, *Interviews* consistait en trois vidéos dans lesquelles l'artiste imitait des mineurs décrivant leur travail par la parole et par le geste. Plus généralement, le travail de Béatrice Balcou rend tangible le lien étroit qui unit aujourd'hui le musée et l'usine – la plupart des musées, notamment d'art contemporain, ayant investi des espaces industriels désormais désertés: «le déplacement depuis l'usine vers le musée n'a jamais eu lieu», écrit Hito Steyerl dans «Is the museum a factory?⁷». Chacune de ses expositions et/ou performances (notamment celles réalisées depuis 2010) dévoile, révèle, souligne aussi le travail par lequel l'œuvre d'art advient et par lequel celle-ci est rendue visible au public.

Ceci est particulièrement manifeste dans l'exposition «Chaque chose en son temps» (2013), où les performances étaient placées en regard du travail de montage du régisseur. La question du travail de l'artiste, mais aussi du



← *Chaque chose en son temps*,
vue d'exposition, Béatrice
Balcou, FRAC Franche-
Comté, Besançon, France,
2013. Photographie
© Yves Petit.

7. Hito Steyerl, «Is the museum a factory?», in *e-flux journal*, juin-août 2009, traduction de l'auteur, <http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory/>, consulté le 3 mars 2015.
8. Walter Benjamin citant Adorno in *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 2009, p. 683.

travail à l'œuvre au sein du musée lui-même, est généralement exposée et rendue visible de manière très subtile. En reprenant les termes de Walter Benjamin, on peut affirmer qu'aujourd'hui, au sein du *white cube*, l'œuvre d'art est présentée «comme un bien de consommation qui ne doit plus en rien rappeler comment il est venu à naître», «faisant l'objet d'une opération magique par laquelle le travail qui y est accumulé apparaît comme surnaturel et sacré à l'instant même où l'on ne doit plus le percevoir comme travail⁸». En dévoilant le processus qui consiste à exposer une œuvre d'art, Béatrice Balcou nous renvoie à cette dimension cachée du processus de mise en exposition, tout en mettant en lumière les mécanismes propres à l'institution.

Cependant, un aspect important distingue les gestes à l'œuvre dans les performances de Béatrice Balcou des gestes du travail. Le premier élément réside dans le fait que les gestes de l'artiste ou ceux de ses acolytes portent leur attention, et par conséquent la nôtre, sur le processus, plutôt que sur le

résultat. Un autre élément important réside dans l'importance accordée à une forme de collaboration, de mise en commun des gestes, éloignant ceux-ci de toute division du travail ou des tâches. Chez Béatrice Balcou, il s'agit de mettre en place une communauté de gestes et de regards, autour de l'œuvre d'art. Ceci est particulièrement perceptible dans *Untitled Ceremony #3*, au Casino Luxembourg, où un groupe de performeurs s'appliquait à installer, ensemble, l'œuvre de Bojan Šarčević. Du point de vue du performeur comme du spectateur, le fait de découvrir ensemble une œuvre d'art, de la contempler ensemble, apparaît comme une forme de résistance, non seulement à l'atomisation caractéristique du modèle fordiste, mais aussi à la mobilisation des facultés imaginatives du travailleur au service de la productivité et de l'efficacité, caractéristique du modèle postfordiste. Chez Béatrice Balcou, aucune place n'est laissée au contrôle des corps individuels, chacun étant investi dans une perspective commune et concevant ses gestes en fonction de ceux des autres et de l'œuvre elle-même.

Ces gestes qui se manifestent en tant que tels, pour eux-mêmes, renvoient aux termes de Giorgio Agamben: «Le geste, c'est la sphère non pas d'une fin en soi mais d'une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes. [...] Le geste est en ce sens communication d'une communicabilité. À proprement parler, il n'a rien à dire, parce que ce qu'il montre, c'est l'être dans-le-langage de l'homme comme pure médialité⁹.»

9. Giorgio Agamben, «Notes sur le geste», *Trafic*, hiver 1991, p. 33-34.

10. Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, NRF Essais Gallimard, 1990, p. 25.

11. Définition tirée par Michael Fried du Oxford English Dictionary, *op. cit.*, p. 194.

ABSORBEMENT

Dans les expositions et les performances de Béatrice Balcou, l'exposition d'un état d'absorbement résistant à toute distraction déplace les gestes du travail vers un autre type de geste, qui se distingue notamment par une forme spécifique d'attention mentale. Dans le cas du modèle de travail de type fordiste, les gestes sont habituellement réduits à un ensemble de mouvements spécifiques, à des gestes prévus pour s'inscrire de manière quasi automatique dans le corps même du travailleur. Ces gestes sont volontairement conçus comme déconnectés de toute réflexion, laissant l'esprit libre d'errer à sa guise.

Dans *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*¹⁰, Michael Fried a désigné par le concept d'«absorbement» le fait d'avoir «l'esprit ou d'autres facultés totalement captivés ou engagés»¹¹ dans certaines occupations, sans se permettre la moindre distraction. Fried a appliqué ce concept d'absorbement notamment à la peinture française du milieu du XVIII^e siècle, dans la lignée des écrits critiques de Diderot. Toutefois, à y regarder de près, il est frappant de constater combien ce concept d'absorbement, appliqué chez Fried à la peinture, correspond aux performances conçues par Béatrice Balcou, dans lesquelles elle-même ou les performeurs qui l'accompagnent semblent en effet tant absorbés dans leurs gestes. Cet état d'absorbement va de pair, pour Michael Fried, avec une «résistance à la distraction» rendue manifeste dans l'attention que Béatrice Balcou accorde aux objets ou aux œuvres qu'elle manipule. Indifférente semble-t-il au monde qui l'entoure, elle (ou ses comparses) concentre son regard et ses gestes sur l'objet de son application ou de son introspection, étrangère aux regards des visiteurs. La question de la temporalité, d'une temporalité étirée, prend ainsi

également ici toute sa place. Il s'agit en effet, pour Béatrice Balcou, de proposer au spectateur une autre temporalité : non pas tant en nous enjoignant à opérer un ralentissement, à « aller moins vite » dans nos actions, mais bien plutôt en rendant manifeste, tangible, une autre temporalité, la temporalité propre à l'absorbement, celle d'une durée qui insiste, une durée dont la prégnance est rendue perceptible et nécessaire de fait ; du fait, justement, des activités d'absorbement qui y sont déployées.

Béatrice Balcou fait souvent référence à l'ouvrage de Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, dans lequel l'auteur décrit des personnages qui, après avoir parcouru tous les couloirs du musée d'Art de Vienne et vu les plus beaux chefs-d'œuvre, finissent par s'écrouler de fatigue – dénonçant ainsi la consommation effrénée d'œuvres d'art dans les musées. Hito Steyerl, pour sa part, décrit les visiteurs de musées comme des « gens dispersés dans l'espace et dans le temps – une foule silencieuse, immergée et atomisée, luttant entre passivité et surstimulation » ; le musée étant devenu « un produit vedette pour les industries culturelles »¹². Les expositions et les performances de Béatrice Balcou proposent au contraire, voire imposent au spectateur, une attention soutenue, qui s'étire dans le temps. Cette attention du ou des performeurs s'impose de fait au spectateur. Ces propositions nous enjoignent, plutôt que de chercher à contempler le plus d'œuvres possibles, à en choisir une seule à laquelle accorder toute notre attention.

« NE PAS TOUCHER »

Les uns ont leur attention retenue, les autres sont tout à leur occupation, ou livrés à – pour ma part, je préfère dire absorbés par – leur activité : faire, entendre, penser ou sentir.

Michael Fried, *La Place du spectateur*¹³

OPTIQUE/ HAPTIQUE

Dans le travail de Béatrice Balcou, l'importance accordée à un état d'absorbement intense demeure indissociable de l'expérience des sens. À l'encontre d'une rencontre désincarnée avec l'œuvre d'art – *prière de ne pas toucher* – les performances et les expositions de Béatrice Balcou s'inscrivent dans une dialectique entre optique et haptique. Durant les performances, le spectateur n'observe pas seulement une œuvre d'art en train d'être mise au jour, il observe aussi le ou les corps effectuant les gestes de ce dévoilement. Ces gestes précis, attentifs, attentionnés, renvoient à une dimension tactile de la relation à l'œuvre d'art. Ils ouvrent la perception en direction d'un autre champ, souvent mis de côté : celui du toucher, qui vient enrichir le regard. En ce sens, le travail de Béatrice Balcou ouvre la question de la perception, mettant en cause le paradigme de la vision auquel l'histoire de l'art (notamment) semble s'être souvent limitée.

Durant la Renaissance, un certain nombre de sculptures de petite taille étaient conçues pour être « appréciées de près, et manipulées¹⁴ ». Chez Béatrice Balcou, la question d'une relation tactile à l'œuvre d'art ne concerne pas seulement le domaine de la sculpture : cet engagement en direction d'une dimension haptique de l'expérience esthétique en général ouvre la voie à une exploration d'autres formes d'expérience et d'autres formes d'attention à l'œuvre d'art en général. Dans les années 1950, l'anthropologue

12. « People are dispersed in time and space — a silent crowd, immersed and atomized, struggling between passivity and overstimulation. » ; « A flagship store of Cultural Industries », Hito Steyerl, « Is the museum a factory? », in *e-flux journal*, juin-août 2009, traduction de l'auteur, <http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory/>, consulté le 3 mars 2015.

13. Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, op. cit., p. 25. Souligné par l'auteur.

14. Voir Geraldine A. Johnson, « In the Hand of the Beholder: Isabella d'Este and the Sensual Allure of Sculpture » in A. Sanger and S. T. Kulbrandstad Walker (éd.), *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, Farnham, Ashgate Press, 2012, p. 183-197.

Alfred Kroeber écrivait à l'historien de l'art Meyer Schapiro que, puisque les enfants découvrent le monde par le toucher, «ce qui est vu et touché fait toujours partie de nous d'une manière plus intense et plus significative que ce qui est seulement perçu par le regard... Une image que nous voyons seulement mais que nous ne pouvons pas, par l'imagination, toucher, ne draine pas le même pouvoir d'attraction et d'intérêt que celle que nous pouvons, par l'imagination, tenir en main et toucher autant que voir¹⁵». Le regard, considéré seul, ne tient-il pas en effet les choses à distance, engendrant ainsi un appauvrissement de la relation à l'œuvre ?

PLACEBO Béatrice Balcou insiste beaucoup, aussi, sur la question du soin et de l'attention à accorder aux œuvres d'art, pointant souvent, par là même, la question des collections des musées, ces biens communs qu'elle nous invite à ne pas oublier de chérir. Une approche prenant en compte la dimension tactile de la relation à ces biens communs que sont les œuvres d'art, ces supports de mémoire collective, prend ici tout son sens, si l'on pense par exemple à l'humaniste du XVI^e siècle Giordano Bruno, qui élaborait un système mémoriel basé sur une série de statues que l'on pouvait revisiter par l'esprit après les avoir explorées par le toucher. Dans le cas notamment de performances dans lesquelles l'artiste dévoile l'œuvre d'un autre artiste, les «placebos», ces copies en bois – façonnées à la main – de l'œuvre originelle, servent en premier lieu aux performeurs au cours de leur apprentissage à manipuler l'œuvre originelle, souvent d'une grande fragilité. Un «apprentissage des gestes», dit Béatrice Balcou. Ainsi, au-delà de cette capacité du placebo à incarner, à matérialiser, la mémoire de l'œuvre originelle habituellement éclipsée déjà évoquée plus haut, le concept de «placebo» rejoint plus généralement cette attention portée au toucher, au contact avec l'objet. Le terme «placebo» renvoie en effet à une notion de soin – d'un soin qui associe attention visuelle et prévenance vis-à-vis du corps, de la matière. Les œuvres «placebo» portent ainsi en elles-mêmes la trace de tous ces gestes.

Dans les expositions et les performances de Béatrice Balcou, les œuvres «placebo», mais aussi les objets et les œuvres d'art elles-mêmes, existent comme des acteurs à part entière – des objets dotés d'agentivité, au sens où l'anthropologue Alfred Gell¹⁶ les a définis. Les planches de bois, les «placebos», les œuvres d'art manipulées par Béatrice Balcou incarnent les «agents» d'une relation avec l'humain – au regard de l'intentionnalité active qu'ils portent en eux – mais ils existent aussi comme des «patients» (en reprenant encore les termes d'Alfred Gell) – en tant qu'objets potentiellement affectés par l'action des êtres humains. On retrouve dans ce terme de «patients» la notion de soin, d'attention, essentielle dans le travail de Béatrice Balcou. Celui-ci nous renvoie en effet à la fragilité de l'œuvre d'art, fragilité que seuls nos gestes attentifs sauront préserver.

15. «In a letter (c.1950s) sent to the art historian Meyer Schapiro by the anthropologist Alfred Kroeber. Kroeber claimed that, because infants first learn about the world through touch, «what is seen and touched is always made part of ourselves more intensely and more meaningfully than what is only seen... [A] picture we only see but cannot, in imagination, touch, does not carry the same attraction and concentration of interest as the one we can, imaginatively, handle and touch as well as see»», Geraldine A. Johnson, «Touch, Tactility, and the Reception of Sculpture in Early Modern Italy» in P. Smith and C. Wilde (éd.), *A Companion to Art Theory*, Oxford, Blackwell, 2002, p. 61-74, traduction de l'auteur.

16. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.



COLOPHON

Cet ouvrage a été publié avec le concours du Diplôme universitaire Art, danse et performance de l'UFR SLHS de l'université de Franche-Comté, du laboratoire ELLIADD (EA 4661) de l'université de Franche-Comté, de l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon et de l'Espace multimédia gantner de Bourgogne.

Édition & diffusion: Les presses du réel
Collection Nouvelles scènes.
lespressesdureel.com

*

Conception graphique, maquette
et mise en page: Studio Dessin, Y-M
Bertrand – studiodessin.fr

*

© Les presses du réel & D.U. Art,
danse et performance de l'université
de Franche-Comté.
2016

Impression: Petro Ofsetas,
Uab – Vilnius

N° d'impression – 7889
Achévé d'imprimer en
janv. 2016. Dépôt
légal: 1^{er} trim.
2016

ISBN:
978-2-84066-
832-9