

# les cicatrices de l'histoire

isabelle ginot, *ballett international* - juin 1996

"Il avait 41 ans ; il vient de mourir du sida. Plus qu'un talentueux chorégraphe, la danse française vient de perdre celui qui était devenu sa boussole", écrivait Chantal Aubry, le 11 décembre 1992. Deux jours plus tôt s'était éteint Dominique Bagouet, au moment même où sa maturité artistique semblait enfin reconnue par l'institution française (1) à sa juste valeur. Près de quatre ans plus tard, alors que la danse française traverse une évidente crise de remise en question, la formule n'a rien perdu de sa douloureuse puissance.

Dominique Bagouet appartient à la génération de "l'explosion de la danse française" - selon l'expression consacrée - qui propulsa, à partir de la fin des années 70, de très jeunes chorégraphes sur le devant de la scène, et fit d'eux les actuels chefs de file de la danse française, directeurs des Centres chorégraphiques nationaux(2) dont le ministère assura le développement dès le début des années 80.

Un parcours organisé selon la règle de la remise en question permanente, une oeuvre polymorphe, un sens irréfutable des responsabilités, une compagnie d'une qualité exceptionnelle tant sur le plan technique qu'artistique, ont fait de lui un artiste très à part au sein d'une génération qui n'a pas toujours su déjouer les pièges de l'institution. Depuis sa disparition, la transmission de ses pièces, assurée par l'association **les carnets bagouet** (3) sur un mode totalement original, ne cesse de faire ressurgir les sens inépuisables d'un oeuvre profondément enraciné dans la culture française, et radicalement positionné à l'avant-garde de la pensée artistique.

## Les sources

C'est Rosella Hightower, dans son école de Cannes, qui a formé un jeune Bagouet à la vocation de danseur classique affirmée ; sa carrière débute tôt et brillamment : à 17 ans, il est engagé au Ballet du Grand Théâtre de Genève alors dirigé par Alfonso Cata et Balanchine ; en 70 il entre chez Félix Blaska et, en 71, consécration, chez Maurice Béjart. La danse classique est donc, chez lui, autre chose qu'une époque de formation, un passage obligé ou une erreur de jeunesse ; elle est son lieu originel, et restera à jamais inscrite dans la chair d'un artiste qui n'a jamais cessé d'être danseur, ni d'interroger l'expérience corporelle et le langage gestuel qui travaille les corps.

Lorsqu'il découvre la danse moderne, en 1974, il s'est déjà heurté à des contradictions profondes : le passage chez Béjart - à qui il a toujours témoigné de la reconnaissance - semble surtout lui avoir fait découvrir le caractère violemment normatif de la danse classique. Pourtant, le passage à la modernité ne sera pas une expérience aisée simple ; "retirer les écailles", "éplucher la bête (4)" sont les expressions qu'il emploiera, bien plus tard, pour témoigner de cette longue remise en question des fondements de sa propre

corporéité. Carolyn Carlson fut, pour lui comme pour bien d'autres danseurs français de l'époque, le déclencheur de cette découverte ; c'est pourtant l'influence de la technique Limon, apprise à Paris (auprès de Peter Goss) et à New York (Jennifer Muller, Betty Jones...) qui sera surtout déterminante.

L'art de Dominique Bagouet prend sa source exactement là, dans cet écart originel entre le fantasme du modèle ("Quand j'étais petit, je voulais être un saint, racontait-il parfois. Mais quand j'ai compris que pour être saint il fallait avoir des apparitions, des voix, cela m'a fait peur et j'ai renoncé") et l'irruption de la vie, infime ou débordante.

## Premières danses

Sa carrière de chorégraphe débute un peu accidentellement : en 1976, sa première pièce intitulée **chansons de nuit**, sur des mélodies de Tchaïkovski, décroche un premier prix au Concours de Bagnolet, et le voilà consacré chorégraphe. Il a vingt-quatre ans, et quatre ans plus tard, au terme d'une vie de tournées, de créations et difficultés financières communes à toutes les jeunes compagnies, il se fixe à Montpellier, dans le cadre de l'un des tout premiers Centres chorégraphiques, spécialement créé pour lui.

La production de jeunesse, des années 76 à 83, est marquée par une grande diversité stylistique et esthétique qui déroute la presse et le public. Bagouet cherche ses marques, assimile des influences hétéroclites ; déjà, surtout, il échappe aux pièges des catégories et s'assure essentiellement de ne jamais s'installer dans une identité unique. Le désordre n'est cependant qu'apparent, et un axe s'y fait sentir : des pièces abstraites où s'élabore le langage gestuel et les premières bases chorégraphiques (**suite pour violes**, 1977, **danses blanches**, 1979), aux pièces franchement narratives (**voyage organisé**, 1977) ou théâtrales et humoristiques (**ribatz, ribatz !**, 1976, **tartines**, 1978), s'organise un mouvement de balancier qui cherche une autre danse : non plus théâtrale ou abstraite, mais théâtrale et abstraite. Jusqu'en 1984 ce mouvement opère d'abord d'une pièce à l'autre, puis, à l'intérieur d'une même pièce, entre des séquences successives, comme dans **grand corridor** (1980) ou **grande maison** (1983).

## Du théâtre du dehors au théâtre du dedans

L'une des grandes difficultés de l'analyse de l'oeuvre de Bagouet, que ce soit pour les années précoces ou pour les pièces plus tardives, est précisément la saisie de cette qualité théâtrale-abstraite qui constitue l'un de ses principaux apports à l'histoire de la danse contemporaine, et qui échappe aux catégories habituellement utilisées dans ce domaine. La période de jeunesse donne deux clés qui permettront de mieux appréhender cet enjeu par la suite.

La première clé concerne le référent ; jusqu'à la création de **déserts d'amour** en 1984, les pièces "non abstraites" font émerger un référent externe (en ce sens elles se rapprochent d'une définition assez conventionnelle de la théâtralité). En d'autres termes, elles mettent en scène des personnages, à une nuance près : ces personnages, pour être clairement repérables, ne

peuvent, la plupart du temps, être désignés. Les danseurs interprètent des personnages distincts de leur propre identité, mais qui ne répondent que rarement à une typologie historique, narrative ou figurative.

La deuxième clé concerne le mouvement. Une caractéristique de Dominique Bagouet est sa profonde confiance dans la puissance évocatrice de la danse. Aussi n'aura-t-il jamais recours (5), pour dessiner ses personnages, à la pantomime, mais s'attachera-t-il à définir des gestuelles spécifiques qui, par leur nature formelle, dynamique, spatiale, évoquent des identités plutôt qu'elles ne représentent des personnages.

La création de **déserts d'amour**, en 1984, marque une rupture majeure - quoique brillamment annoncée dans une pièce quelque peu négligée par l'histoire, **insaisies**, créée en 1982 - dans la trajectoire de Bagouet, parce qu'il s'agit du moment où son écriture cesse de dépendre d'un référent externe, fût-il imaginaire, mais se relie à un référent interne. Et c'est avec cette pièce, paradoxalement la plus abstraite de toutes ses créations, qu'il décèle le lieu de sa théâtralité : le corps, non pas acteur, mais théâtre.

## La danse miniature

**déserts d'amour** est la première des "grandes" pièces de Dominique Bagouet, où s'unifient et s'affirment les éléments de son écriture patiemment acquis durant les années précédentes. Sur des musiques alternées de Mozart et du compositeur contemporain français Tristan Murail, Bagouet compose un labyrinthe chorégraphique ciselé comme un cristal, d'une rigueur que certains ont trouvée, à l'époque, glacée. La gestuelle a tout à fait abandonné le lyrisme généreux hérité de Limon ; mouvements minuscules, d'une précision d'horloger, aux courbes centripètes qui ne cessent de restreindre et refermer l'espace corporel, lignes pures réintégrant le vocabulaire classique - arabesques, déboulés, promenades... -, verticalité du dos qui accentue la lisibilité des extrémités, dessins précieux dans l'espace... Avec **déserts d'amour** Bagouet échange l'étiquette de "petit prince nostalgique" contre celle de "baroque contemporain", qui lui collera à la peau pour quelques années. En effet, la miniaturisation de la gestuelle, le soin apporté aux courbes, le détail des extrémités rappellent les danses historiques baroques, que la France est d'ailleurs en train de redécouvrir, au même moment, grâce aux travaux de Francine Lancelot et sa compagnie Ris et Dancieries. La particularité de **déserts d'amour** est d'avoir été composé pour une grande part sur papier (d'où un mythe encore vivace : Bagouet aurait "inventé" son propre système de notation). Plus qu'un système de notation, il s'agit d'un principe de composition qui sera abandonné dès que maîtrisé ; il s'agit surtout d'un geste de mise à distance du corps et de l'acte d'écriture, une des façons "d'apprendre la distance qu'il y a à passer sur l'autre bord", selon la formule de Laurence Louppe (6).

## Les défaillances de l'être

**déserts d'amour** révèle la nature particulière de l'écriture de Bagouet : s'il y réintègre la pureté de lignes classiques, la rigueur mathématique de compositions spatiales qui semblent manipuler les danseurs en une loi implacable, c'est pour mieux y mettre à nu la menace de dislocation qui hante les corps. A chaque instant surgit une fêlure dans le geste ; plus la ligne est pure plus elle couvre imparfaitement une fissure, même imperceptible ; effondrement d'une nuque, crispation d'une main rompant une courbe harmonieuse, la pureté du dessin sert le seul projet de désigner la faille. Et cette écriture de la faille, imperceptible ou béante, est l'un des fondements les plus forts de la pensée de Bagouet. Parmi ses moments emblématiques, un solo interprété par Bagouet lui-même, le fait entrer depuis le fond de scène, en bonds légers et impuissants, sur demi-pointes, sorte d'oiseau échoué à l'envol impossible : Bagouet signe le craquement profond d'un ordre idéal ou fantasmatique qui fait du corps une image. Du bond, si léger soit il, il désigne la chute.

## La cicatrice originelle

En fait d'abstraction, la pièce prend donc comme référent l'histoire intérieure d'un corps. Et très vite l'on comprendra que ce "lent décollement (7)" du corps classique n'est qu'une métaphore à d'autres arrachements. **déserts d'amour**, ou le temps de la blessure et celui de la cicatrice : blessure, ouverte dans l'unité originelle d'un corps qui ne serait soumis ni au passage du temps, ni à la souffrance du désir. Cicatrice, ou soudure paradoxale de la chair sur cet écart fondamental, reconstruction d'un corps consentant à cette dualité, admettant tout à la fois la perte, et le devenir qu'elle fonde.

Ainsi se croisent et se scellent plusieurs histoires au sein de cette écriture : l'autobiographie, sous-jacente dans tout l'oeuvre de Bagouet, est présente ici dans sa dimension dansée - le passage à travers la danse classique - ; le titre de la pièce cependant ne laisse aucune équivoque sur les liens (métaphoriques ou non) avec les couches affectives qui ne se laissent à aucun moment mettre à nu. Et cette traversée de l'histoire ne concerne pas le seul corps de Bagouet : quel danseur n'a pas connu le profond modelage de son corps dans un langage, classique ou non ? Enfin, la dernière autre inscription est celle de l'oeuvre dans une histoire de la danse dont le chorégraphe n'a jamais tenté d'ignorer l'héritage. Par là il opère l'indispensable soudure avec le patrimoine classique, composante essentielle de la culture française : non pas sur le mode de l'intégration, mais sur le mode de l'écart.

## Le fantôme de la monstruosité

Le rôle crucial de **déserts d'amour** dépasse, cependant, la seule prise de position historique. A travers la mise à nu de ce qui, dans l'éclat même du corps classique, défaille, se joue une autre dualité fondamentale : celle de la grâce - au sens mystique - avec la monstruosité, la déliquescence du corps, qui hante profondément toute la danse de Bagouet. A travers **déserts d'amour** se laisse apercevoir, comme par transparence, une pièce antérieure

qui semble en être l'exact antipode : **f. et stein**, créé en 1983, est un duo interprété par Bagouet avec un musicien de rock, Sven Lava, et dont seulement six représentations furent données. *F. et Stein* lâche la bride à tous les fantômes qui hantent le chorégraphe ; monstruosité, travestissement, folie, autodestruction... Bagouet livre, en personne, la chair intérieure de son univers. Performance trop brièvement aperçue, le contraste apparent avec **déserts d'amour**, créé 18 mois plus tard, ne saurait en masquer la valeur fondatrice. Tout oppose les deux pièces : forme, choix musicaux, esthétique générale... et pourtant, la première pourrait être la matière, la pâte intérieure, de ce que la seconde dessine au trait, comme les lignes qui cernent de vert le contour des corps, sur les costumes bleu glacier : **déserts d'amour**, ou comment contenir la fureur des pulsions.

## L'écriture comme trait de contention de la pulsion

Le seuil qui sépare ces deux pièces est le ressort de l'écriture de Bagouet. La miniaturisation, l'art du détail presque maniaque qui la caractérisent à partir de **déserts d'amour**, l'articulation infiniment différenciée du geste, ainsi que l'espace corporel, organisé autour de forces centripètes qui excluent tout abandon, apparaissent dès lors non pas comme un formalisme vide ou à intention purement visuelle, mais comme la définition nécessaire, le trait de contention d'un corps que travaillent des forces inquiétantes. Le contour, le dessin dans l'espace sert ainsi de barrage, ou de butée, aux pulsions déferlantes. Et en même temps, plus l'articulation en sera fine et subtile, l'espace pluriel, formant des volumes polyfaces complexes à l'intérieur du corps comme à l'extérieur, plus elle se fera parole et véhicule de la pulsion. Ainsi l'écriture "dentelière" caractéristique du Bagouet de cette époque sert elle de cadre, de passage : elle est la structure aménageant la transparence et la lisibilité du sens.

L'écriture chorégraphique - dont il faut distinguer les deux niveaux : celui de l'écriture gestuelle, tant le travail du mouvement est essentiel chez Bagouet, et celui de l'écriture scénique, qui comprend la globalité de la composition dans l'espace général - a donc pour moteur ce rapport entre la force de la structure et l'inscription de la faille, et on comprend mieux ainsi en quoi elle fut toujours l'enjeu fondamental du travail de Bagouet - très différent en cela des autres chorégraphes français de sa génération.

L'écriture est un espace où s'affrontent la luminosité des corps et leurs zones d'ombres, la puissance et l'effondrement ; il y aurait fort à dire, aussi, sur la métaphorisation d'une autre dualité : non pas le conflit homme/femme, mais la déchirure du sujet animé par les forces doubles du masculin et du féminin. Les catégories d'abstraction et de théâtralité échouent, avec **déserts d'amour**, à rendre compte d'une forme radicalement nouvelle : l'abstraction évidente et glaciale de la pièce n'a rien à voir avec la coupure du champ affectif qu'opère, par exemple, un Cunningham. Au contraire, elle désigne le corps comme théâtre, espace des affects, et se met elle-même en jeu comme instrument de leur mobilisation immédiate, quoique discrète.

## Le vecteur du temps

L'écriture est aussi le vecteur de l'histoire, en tant que prise en charge de cet écart originel avec un langage premier. C'est pourquoi, au-delà de **déserts d'amour**, elle demeure un constant processus de remise en question : fondée sur l'écart, elle ne cesse de rejouer l'arrachement premier, l'expulsion d'un corps qui ne sut jamais se soumettre à un modèle. Là se trouve la clé de l'organisation en cycles de l'oeuvre de Bagouet, et de la capacité de renouvellement dont il fit preuve toute sa vie : bien qu'il ait été, de sa génération, le plus articulé, le plus "linguistique" en quelque sorte, organisant ses pièces en systèmes avec une maîtrise toujours croissante, toute installation d'un système provoquait, dans un délai très bref, une mise à distance et un nouvel écart. **déserts d'amour** en fut la première mise en chair ; mais il s'agissait moins de désigner le code classique en tant qu'héritage esthétique, que de désigner sa nature de système, de carcan originel dont il faut que le corps s'extraie. Le travail de Bagouet sera désormais marqué par ces retournements qui ne cesseront de surprendre et de rendre perplexe la critique.

**déserts d'amour** inaugurerait une trilogie complétée par **le crawl de lucien** (1985) et **assai** (1986) ; mais tandis qu'avec **assai**, point culminant de ce cycle, la critique, qualifiant la pièce de "chef d'oeuvre", rattrapait enfin un artiste qui, bien que profondément relié à l'histoire, fut toujours à l'avant-garde, Bagouet concoctait déjà, selon son propre aveu, une rupture qui prit la forme d'une déflagration. **le saut de l'ange**, créé en 1987 en collaboration avec le plasticien Christian Boltanski, tournait en dérision la gestuelle minuscule et précieuse à laquelle on avait prit goût ; sur un podium qui n'aurait pas déparé dans une fête foraine, les danseurs tapaient du pied dans une chorégraphie quasi primaire, une danse grossière et bruyante aux antipodes de la délicatesse raffinée dont le public faisait ses délices. Deux ans plus tard, et alors qu'avec **les petites pièces de berlin** (créé au Hebbel Theater de Berlin en 1988) on espérait à nouveau avoir "ressaisi" sa pensée, **meublé sommairement** (1989) pose magistralement la question du texte comme élément chorégraphique, et invente une forme nouvelle, absolument dépourvue de précédent historique, à partir d'un texte d'Emmanuel Bove intitulé *Aftalion, Alexandre*. En 1990, **jours étranges**, sur une musique des Doors, pulvérise à nouveau les certitudes, et jette sur le plateau une forme non sans rapport avec **f. et stein**. Il aura fallu revoir la pièce, après la disparition du chorégraphe, pour en mesurer la portée tant, à l'époque, chacun tenta de la voir soit comme un divertissement sans importance, soit comme une erreur de parcours indigne d'un "grand chorégraphe"...

## **Au point de césure de la modernité**

Revenir toujours, avec Bagouet, à l'écriture, et à une pensée qui n'a jamais considéré le mouvement et le corps comme un acquis, un instrument possédé, mais au contraire comme le lieu même de sa ressource. La place particulière qu'occupe Bagouet dans la danse française, pourrait se comprendre par la seule singularité de son écriture. Pourtant, les quatre années écoulées depuis sa disparition permettent de commencer à lire, d'un

point de vue plus général, non seulement ce que fut son apport à l'histoire de la danse, mais aussi comment il s'y est lui-même situé.

On l'a vu, la danse classique fut son lieu d'origine ; si le travail d'extraction qu'il lui en coûta fut douloureux, il fut aussi fondateur car c'est par lui que Bagouet identifia et désigna - fût-ce par la mise en distance - cette origine. Dans un pays qui a vu naître la danse classique, et où ses institutions séculaires restent d'une puissance incomparable, Bagouet est peut-être le seul à avoir réussi ce passage, assumant sa propre histoire sans en hériter passivement. En France où la coupure entre classiques et modernes est particulièrement virulente, la plupart des chorégraphes contemporains, passés ou non par la danse classique, ont ignoré cette présence monumentale à leurs côtés. Toute une génération, privée de cette part de son histoire, et privée aussi d'une histoire de la modernité qui appartient plus aux cultures allemande et américaine que française, s'est lancée dans l'aventure comme dans le vide, dans un utopique désir d'invention privé d'enracinement historique (8).

Venu à la danse moderne aux tout débuts de son développement en France, Bagouet a été en contact avec certaines de ses valeurs fondamentales qui cessent, très vite, d'être celles de la génération des années 70. Recherches sur le mouvement, questionnement du langage gestuel, ateliers d'improvisation sont les voies d'une modernité qui considère encore que les outils chorégraphiques sont à interroger plus qu'à exploiter en tant que tels. Arrivant du classique, bouleversé dans son vécu corporel, Bagouet adopte des valeurs qui ne sont pas de son âge, pourrait-on dire ("je n'ai jamais été branché" soupirait-il parfois) : il appartient au temps de la perte des filiations, la dispersion des héritages, mais son histoire individuelle lui fait traverser les sources fondamentales et déjà devenues historiques de cette modernité.

Enfin, par sensibilité personnelle, il a su se rendre perméable à une autre grande tradition française : celle du théâtre. Tandis que la plupart des chorégraphes français, qui n'ont pas constitué leur danse comme un langage, empruntent à cette tradition, comme un élément extérieur qui viendrait recouvrir leur propre scène, Bagouet, spectateur des plus grands metteurs en scène depuis les années 70, interroge le théâtre depuis le lieu chorégraphique ; reconnaît les espaces communs aux deux formes, y confronte sa propre pensée.

## **L'écart intérieur**

Aussi peut-on se représenter l'art de Bagouet comme un art de synthèse, occupant dans l'histoire une position singulière ; c'est encore l'écart qui nous en fournira la figure. On le sait, la marche de la modernité est faite d'écartés successifs opérés par les maîtres, depuis le début du siècle jusqu'aux années 70 où la notion même de maître sera remise en question notamment par la génération postmoderne américaine. Ces écartés se sont parfois joués dans l'espace géographique (départs de Loïe Fuller et Isadora Duncan en Europe, influences orientales de Duncan et Ruth Saint-Denis), l'espace social (les "concerts de danse" donnés dans des lieux non conventionnels pour la

génération allemande des années 20 ; les spectacles en extérieur, voire sur les parois verticales des immeubles, du Judson Church à New York...) ou dans le temps, à travers les ruptures entre maîtres et disciples (Graham, Humphrey avec Saint-Denis, Cunningham avec Graham, la génération du Judson avec Cunningham...). L'écart, n'en doutons pas, est à la source du geste dansé, dans sa dimension première, c'est-à-dire corporelle : pour qu'un geste nouveau puisse naître, il lui faut être appelé par un rapport nouveau avec l'espace. A ce titre, quoi de plus emblématique que les expériences de Trisha Brown - la chorégraphe dont Bagouet se sentait le plus proche - consistant non pas à modifier le mouvement de la marche, mais à modifier radicalement son orientation, en positionnant la trajectoire sur un "sol" vertical (9) ?

La règle de rupture qui organise les mouvements de l'histoire, jusqu'à la génération française, crée de l'écart par rapport à un référent extérieur, temporel ou spatial. Enraciné dans la culture française, attaché aux scènes théâtrales, ardent défenseur de la technique du danseur, Bagouet ne fait pourtant pas exception à cette règle. Mais son oeuvre naît dans un autre temps historique. Plus que dans la rupture, il se positionne dans les espaces entre-deux. L'écart, chez lui, est intérieur, il est constitutif de son être et origine son écriture.

#### **isabelle ginot, ballet international – juin 1996**

- (1) En novembre 1992, la compagnie Bagouet inaugurait un cycle de programmation de danse contemporaine française à l'Opéra Garnier, emblème institutionnel par excellence ; elle y présentait **so schnell**, pièce créée en 1990, et dont la une nouvelle version, en 1992, fut le dernier geste chorégraphique de Dominique Bagouet. En première partie était donné *One Story as in Falling*, création de Trisha Brown pour la compagnie Bagouet.
- (2) Les structures des "Centres chorégraphiques nationaux" sont des structures administratives ayant permis (sur un modèle emprunté au théâtre) l'installation des principales compagnies françaises dans 18 grandes villes, selon une convention triennale qui lie la Ville, l'Etat, la Région et / ou le Département.
- (3) Association créée par les anciens danseurs de la compagnie, **les carnets bagouet** transmettent le répertoire de Bagouet à d'autres compagnies ; la spécificité du travail, notamment dans le domaine de l'interprétation, les a conduits à préciser les conditions dans lesquelles la transmission est réellement possible, et les conduisent à conclure que le travail de reprise par des danseurs qui n'ont pas fréquenté l'univers de Bagouet auparavant, nécessite le même temps, la même concentration, le même investissement qu'un travail de création.
- (4) cité par Chantal Aubry dans son livre *Dominique Bagouet*, Bernard Coutaz 1989.
- (5) En réalité, de brèves insertions pantomimiques apparaissent parfois, surtout dans les pièces tardives, dans un propos ironique vis-à-vis du reste de la pièce ou de l'oeuvre en général.
- (6) Dans un très beau texte "contre l'oubli" intitulé "Puissances du désir", *Nouvelles de danse* n°16, mai 1993.
- (7) Laurence Louppe, *ibid.*
- (8) Le rôle des pionniers de la modernité, pour la plupart héritiers directs ou indirects de la danse d'expression allemande qui ont, en France, longuement préparé cette fameuse "explosion", a été singulièrement occulté par la génération des années 70. Ce fantasme français d'une danse née du néant et sans histoire, dont on commence à mesurer les ravages depuis le début des années 90, mériterait une étude à lui seul. Le rôle prédominant, chez Bagouet, de la réflexion sur l'histoire dans toutes ses



dimensions, dit bien à quel point ce "Français parmi les Français" était, dès ses débuts, en décalage avec les "modes" de son temps.

- (9) Dans *Man Walking Down the Side of the Building*, en 1970, Trisha Brown faisait reproduire exactement le mouvement de la marche, simple, à un performer harnaché qui descendait le long de la façade verticale d'un immeuble de 7 étages. Ce faisant, elle questionnait la production du mouvement dans sa racine première : le rapport avec la gravité.