



Paroles d'artistes et rituel

Le suriashi, un rituel de résistance

Ami SKANBERG DAHLSTEDT
(Université des arts de Stockholm)

Pour citer cet article :

Ami SKANBERG DAHLSTEDT, « Le suriashi, un rituel de résistance » P. Stockman (trad.), *Revue Proteus*, n° 19, Le rituel dans l'art, Ophélie Naessens et Anne-Laure Vernet (coord.), 2022, p. 66-76.

Résumé

Ce texte vise à présenter mon travail artistique collaboratif avec le suriashi, une technique de marche japonaise utilisée dans les arts de la scène et les arts martiaux en tant que geste et rituel performatif. Il s'appuie sur ma propre pratique du suriashi, entamée en l'an 2000, avec la professeure Nishikawa Senrei à Kyoto dans le cadre de mes études en danse traditionnelle japonaise. En plus de chercher à comprendre comment les techniques artistiques pourraient devenir plus militantes et plus critiques, ce texte s'interroge sur les espaces contemporains et les interroge directement.

Suriashi — Rituel de marche — Marche genrée — Danse japonaise — Recherche artistique

Abstract

This text aims to show my collaborative artistic work with suriashi, a Japanese walking technique used in performing and martial arts, as a performative gesture and ritual. It is based on my own practice with master Nishikawa Senrei in Kyoto as part of my studies in traditional Japanese dance since 2000. It asks how artistic techniques could become more activist and critical, while asking questions about and to contemporary spaces.

Suriashi — Walking Ritual — Gendered Walking — Japanese dance — Artistic research

Le suriashi en tant que rituel de résistance

Ce texte vise à présenter mon travail artistique collaboratif avec le suriashi, une technique de marche japonaise utilisée dans les arts de la scène et les arts martiaux en tant que geste et rituel performatif. Il s’appuie sur ma propre pratique du suriashi, entamée en l’an 2000, avec la professeure Nishikawa Senrei à Kyoto dans le cadre de mes études en danse traditionnelle japonaise. En plus de chercher à comprendre comment les techniques artistiques pourraient devenir plus militantes et plus critiques, ce texte s’interroge sur les espaces contemporains et les interroge directement. Au début, la façon dont je pratiquais le suriashi seule avec Nishikawa Senrei, une pratique exaltant les bruits de nos pieds et non des mots, donnait presque lieu à un rituel spirituel. Ce rituel était répété à chaque cours de danse. Ensuite, au gré de mes allers-retours entre la Suède et le Japon dans le cadre de mes études de danse japonaise, le suriashi s’est établi comme un travail performatif de long terme et, donc, à travers la répétition, comme un élément à part entière de ma pratique artistique globale. En 2014, j’ai commencé à pratiquer le suriashi en dehors des espaces théâtraux, seule ou avec des participants invités à me rejoindre, en signe de résistance silencieuse et de refus de suivre la chorégraphie urbaine imposée.

La militante et écrivaine nord-américaine Starhawk a décrit les rituels comme des « événements qui unissent une culture, qui créent un cœur, un centre, pour un peuple¹ ». Les rituels peuvent donc aider à renforcer une communauté, mais aussi à créer un lieu où les gens peuvent « jouer ou garder un silence solennel² ». Par le présent projet de recherche artistique, je cherche une possible connexion permettant à la pratique du suriashi en espace urbain de créer un tel silence solennel. J’y vois une résistance créative inspirée par des pratiques rituelles d’antan. Le suriashi dérive des mythes de la création et des pratiques taoïstes,

1. STARHAWK, *Dreaming the dark: Magic, sex, and politics*, Boston, Beacon Press, 2015, p. 234.

2. *Ibid.*, p. 235.



Fig. 1 Hokusai Katsushika, *La Shirabyoshi Shizuka Gozen*, 1825

shinto et bouddhistes. Les *Miko*, *Asobi*, *Kugutsu*, *Shirabyōshi* et *Kusemai*, des femmes artistes très présentes durant les époques de Heian (781-1192) et de Kamakura (1185-1333), gagnaient leur vie en se produisant tant dans des lieux saints et des temples que dans la rue³. Elles étaient souvent impliquées dans des rituels chamanistes shintos et bouddhistes. On faisait appel à elles pour convoquer un climat favorable, la chance et la fortune, ce qui m’apparaît aujourd’hui comme un important engagement sociétal à travers les arts de la

3. Terry KAWASHIMA, *Writing Margins: The Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan*, Harvard Univ Asia Center, 2001 ; Lori MEEKS, « The Disappearing Medium: Reassessing the Place of Miko in the Religious Landscape of Premodern Japan », *History of Religions*, n° 50, 2011, p. 208-260 ; G. E. NAKAHARA, *The songs of Ryōjin hishō*, PhD, University of Hawaii, 1999 ; Roberta STRIPPOLI, *Dancing through time: Transformations of the Gio legend in premodern Japanese literature and theater*, Stanford University, 2006.

scène. Ces femmes artistes jouissaient d'une position forte dans la société et étaient soutenues par les clans Fujiwara et Heike¹. Les *Shirabyōshi* s'habillaient en homme : outre un *nagabakama* (pantalon) et une tunique à longues manches, elles portaient une épée et un chapeau d'homme pour exécuter leurs danses (fig. 1).

Selon la légende, ce sont les *Shirabyōshi* qui ont enseigné leurs pas au fondateur du théâtre *nō*, entièrement masculin, avant que les hommes deviennent la norme sur scène. On peut dire que la condition des femmes au Japon a été « négativement affectée par l'adoption des valeurs culturelles confucéennes ainsi que par les enseignements du bouddhisme² ». Le chant ci-dessous, composé par des femmes au XI^e ou XII^e siècle, fait écho à ce changement sociétal :

Dans les terres d'Orient
ne se trouve nulle femme
Seuls des médiums hommes
et les dieux, donc, prennent possession des hommes³

Quand le Japon est devenu un gouvernement militaire féodal, les artistes rituels employés par le pouvoir ont changé. En deux siècles (1100-1300), les artistes féminines ont peu à peu perdu la position qu'elles avaient occupée jusque-là. Dans les nouvelles pièces du théâtre *nō*, écrites et jouées par des hommes, elles ne servaient plus qu'à interpréter des rôles de personnages ambigus et de créatures irrationnelles liées à la sorcellerie. Les pas ritualisés composés par les femmes sont toutefois restés, bien qu'ils soient aujourd'hui uniquement exécutés par des hommes.

On cherche aujourd'hui des façons de faire revenir les femmes sur scène dans le théâtre *nō* et kabuki, mais à l'évidence, réformer la tradition de troupes exclusivement masculines prend du temps. En attendant, je propose la marche suria-

shi comme rituel féministe. Ce changement séculaire de représentation des hommes et des femmes dans les arts de la scène japonais a inspiré mon choix d'utiliser le suriashi « féminin » pour explorer de façon créative le suriashi en tant que rituel de résistance. Le suriashi « féminin » ne constitue pas la norme dans le théâtre traditionnel japonais. Dans le studio de ma professeure Nishikawa Senrei, il est néanmoins devenu un pas universel. Alors que le suriashi fut conçu à l'origine pour des hommes jouant le rôle de femmes, je propose le suriashi féminin comme pratique pour les individus de tout sexe en quête de nouvelles voies de coexistence dans la société.

Le suriashi à Paris

Les femmes ont abordé l'espace public de diverses manières selon le contexte, la culture et l'époque. Ma contribution à ces approches spatiales consistera à exécuter le suriashi féminin (ou marche féminine), en commençant au cœur de la flânerie occidentale : Paris. Une Suédoise qui arpente les rues de Paris au moyen du suriashi japonais, voilà qui complexifie toute idée convenue de ce qu'on entend par pratiques de danse « locales / étrangères » ou « anciennes / nouvelles ». J'ai tenté d'établir un lien entre la pratique du suriashi dans les espaces urbains et autres et les rituels historiques de marche créés par les *Shirabyōshi*. L'historien de l'art Mathias Danbolt évoque des rencontres imprévisibles avec l'histoire lors desquelles nous ne sommes pas des observateurs passifs. « Créer des rencontres imprévisibles avec l'histoire, des rencontres charmeuses et douloureuses, amusantes et perturbantes, qui attirent l'attention sur la manière dont le passé nous touche, que nous le voulions ou non⁴ ». Les mythologies sur le suriashi et d'autres rituels de marche ne sont ni déterminantes ni définitives et laissent donc la place à une interprétation créative de la manière d'exécuter les divers styles de marche professionnels.

1. Roberta STRIPPOLI, *Dancing through time: Transformations of the Gio legend in premodern Japanese literature and theater*, op. cit., p. 13.

2. Alison Isobel Rae MACQUEEN TOKITA, David W. HUGHES, « Context and change in Japanese music », *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*, Aldershot UK, Ashgate Publishing Limited, 2008, p. 14.

3. G. E. NAKAHARA, *The songs of Ryōjin hishō*, op. cit., p. 394.

4. Mathias DANBOLT, « Touching History: Archival Relations in Queer Art and Theory », dans *Lost and Found: Querying the Archive*, M. Danbolt, J. Rowley et L. Wolthers (éd.), Bildmuseet Umeå University: Nikolaj, Copenhagen Contemporary Art Center, 2010, p. 42.

Le suriashi en tant que rituel de résistance a démarré dans la ville largement mythifiée de Paris, cœur de la flânerie occidentale. C'est là que j'ai découvert que le suriashi pouvait être une stratégie féministe efficace. Étonnamment, le suriashi offrait à la marcheuse une « invisibilité fictive » et, par là même, un sentiment de sécurité dans les rues de Paris. La clé : l'incarnation spirituelle inhérente au suriashi, pratiqué à l'origine pour entrer en contact avec ses ancêtres plutôt qu'avec le regard du public ayant payé son entrée. Cette technique fonctionnait aussi pour échapper au regard des hommes dans la rue.

Les situationnistes comme modèle

Le concept du flâneur fut instauré au début du XVIII^e siècle par les philosophes Jean-Jacques Rousseau et Johann W. Goethe¹. Depuis lors, le promeneur urbain a été promu par Charles Baudelaire et valorisé encore plus par Walter Benjamin qui suivit ses traces ainsi que ses collègues. Le flâneur change l'optique en vigueur de la vie urbaine, en présentant sa conception de la ville du point de vue d'un promeneur². Le promeneur insouciant est bien documenté. Le lignage ininterrompu d'écrivains de la marche a formé un citoyen idéal « au pouvoir de voir sans être vu » : Rousseau, Balzac, Dickens, Proust, Baudelaire, Benjamin. Heddon et Turner soutiennent que la répétition constante chez ces écrivains « génère une orthodoxie de la marche, qui tend à une implicite idéologie masculine³ ». Le flâneur est un homme, jouissant de la liberté d'errer seul dans les villes, tandis que l'histoire confine les femmes dans des espaces privés.

L'autrice Rebecca Solnit a expliqué comment la marche s'est politisée en Europe après la Seconde

Guerre mondiale à travers la « dérive », principalement pratiquée par des théoriciens culturels et artistes masculins⁴. Mon idée de départ était, innocemment, de suivre l'orthodoxie de marche de l'Internationale situationniste (1957-1972) et de l'Internationale lettriste (1952-1957) parisiennes à la manière d'un manuscrit.

La dérive de l'errance étant « une technique de passage temporaire à travers des ambiances variées⁵ ». La proposition des Situationnistes était une marche dont le cours entier était déterminé seulement par l'envie du marcheur. Cette envie devait aider à explorer et à expérimenter le terrain et ses ambiances. Pour comparer le suriashi à d'autres pratiques de marche, je souhaitais savoir si le suriashi pouvait être assimilé à la *dérive* suggérée par les situationnistes comme moyen d'accéder au potentiel utopique de la ville. J'ai étudié les situationnistes de manière obsessionnelle, en guise de préparation. J'ai même vidé une bouteille de champagne, espérant convoquer le courage qu'ils avaient eu d'étudier des manières de rencontrer la ville et de défamiliariser l'ordinaire. Les situationnistes pratiquaient parfois la dérive en taxi, parce qu'ils étaient trop ivres pour marcher. Mais boire ne m'a donné aucun courage. Et le fait que je séjournais dans une résidence pour artistes à Paris, au cœur de la flânerie occidentale, ne m'a pas davantage aidée. Cette tentative d'étudier et comparer le suriashi en tant que « dérive situationniste » a faussé mon travail. Les situationnistes symbolisaient le puissant discours historique emmené par les flâneurs avant-gardistes. Ils « partageaient avec les Romantiques les mêmes idées d'« aventure », de « nouveauté » et de « liberté » et croyaient pouvoir se dissocier de l'espace, du lieu, de l'identité et des relations⁶ ». Ils représentaient le marcheur universel « dont l'expérience n'est pas modulée par son sexe⁷ ». Il m'était impossible de reproduire leur position universelle dans la ville,

1. Akkelies VAN NES, Tra My NGUYEN, « Gender Differences in the Urban Environment: The flaneur and flaneuse of the 21st Century », dans *Proceedings of the 7th International Space Syntax Symposium*, D. Koch, L. Marcus et J. Steen (dir.), 2009, KTH Royal Institute of Technology, p. 122.

2. Jen HARVIE, *Theatre & the city*, Palgrave Macmillan, 2009, p. 51.

3. Deirdre HEDDON, Cathy D. TURNER, « Walking women: Shifting the tales and scales of mobility », *Contemporary Theatre Review*, n° 22, 2012, p. 224.

4. Rebecca SOLNIT, *Wanderlust: A History of Walking*, Londres, Penguin Books, 2001, p. 212.

5. Guy DEBORD, cité par Tuuli MALLA, Anna KHOLINA et Jäntti LAURI, « Urban hitchhiking: wandering with others as a research method », dans *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society*, 2017, p. 42.

6. Deirdre HEDDON, Cathy D. TURNER, *op. cit.*, p. 227.

7. *Ibid.*, p. 36.



Fig. 2 Ruth Orkin, *American girl in Italy*, 1951.

ce que j'ai d'abord vécu comme un échec. En étudiant les stratégies de marcheuses du passé, j'ai plutôt examiné les multiples moyens par lesquels elles avaient tenté de gagner le même accès à la ville que les flâneurs. Le suriashi est devenu mon propre rituel et une stratégie efficace pour explorer et être dans la ville de Paris.

Modes de vie itinérants – stratégies de changement

Prenez un instant pour réfléchir à la photo ci-dessus (fig. 2), *American girl in Italy*. Elle représente visuellement une scène en pleine rue qui parlera à la mémoire du corps de la plupart des femmes. Cette photo parlera à la mémoire du corps de toute personne considérée comme différente en raison de sa sexualité, de son appartenance ethnique ou de son handicap et qui, pour cette raison, devient le centre d'attention des autres. Elle a été utilisée à maintes reprises pour illustrer l'impossibilité pour les femmes de marcher librement dans les villes. *American girl in Italy* est une célèbre

photo de Ruth Orkin (1921-1985), prise en 1951. Il ne s'agit pas d'une mise en scène¹. Pour la photographe Ruth Orkin et son modèle Ninalee Craig, cette photo ne traitait toutefois pas du harcèlement de rue, mais de l'indépendance et de l'autodétermination des femmes. Elle a été publiée en 1952 dans un article du *Cosmopolitan* intitulé « Don't Be Afraid to Travel Alone² ». Cette photo venait malgré tout confirmer les dires de l'historien français Jules Michelet, qui écrivait en 1860 : « Que de gênes pour une femme seule ! [...] Elle aurait constamment tous les yeux fixés sur elle, entendrait des conjectures hasardées, désobligeantes³ ». Elle montre que la femme en train de marcher ne peut ni pratiquer la dérive ni regarder

1. Emanuella GRINBERG, « The real story behind "An American Girl in Italy" », *CNN*, 30 mars 2017.

2. Ruth ORKIN, *American Girl in Italy* [en ligne], 1951, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271216>>, consultée le 4 octobre 2022, consultée le 29 juin 2022.

3. Jules MICHELET, *La femme*, Paris, Librairie L. Hachette et C^{ie}, 1860, p. 30.

autour d'elle. Au lieu de cela, elle baisse les yeux. Elle sait qu'elle est observée, elle « sait la manière qu'ont ces hommes de regarder [et] elle a profondément conscience de leur regard à cet instant, dans cet espace¹ ». Même si cette photo avait pour but d'encourager la présence des femmes dans l'espace public, elle montrait en même temps son impossibilité, puisque les femmes qui marchaient étaient considérées comme des objets dans le regard des hommes.

Doreen Massey a davantage problématisé cette objectivation en montrant un lien entre les marcheurs et les marcheuses. Les flâneurs observaient les autres, par exemple les femmes². En plus de cela, « le regard du flâneur était souvent érotique. Et la femme était, et était uniquement, l'objet de ce regard³ ». La flânerie masculine libérée a donc eu lieu au détriment des autres. Massey a évoqué l'« épouvantable point de vue de Baudelaire sur la question », faisant par là référence à son poème de 1857 sur une passante qu'il objectivait et désirait. Comme l'a dit Massey, ce poème est toutefois « sans doute trop connu aujourd'hui pour devoir encore être cité⁴ ». Je ne le citerai donc pas ici ; en revanche, rendre présente l'absence de ce poème en fait une composante du problème que marcher pose aux femmes.

Création d'une flâneuse domestique

Depuis mon appartement parisien temporaire, un studio offert en don aux danseurs suédois par la plus célèbre ballerine du Ballet suédois, Carina Ari (1897-1970), j'ai décidé que je ne devais plus me référer aux flâneurs et aux situationnistes d'antan, étant donné qu'il ne devrait pas y avoir de règles fixes pour « marcher à Paris ». Puisqu'il n'y a jamais eu, à travers l'histoire, de pendant féminin au flâneur, la création de nouveaux rituels s'impose pour donner naissance à la flâneuse. Je me

suis d'abord tournée vers la chercheuse en danse Lena Hammergren, qui a souligné l'importance de « réinterpréter les aspects centraux du flâneur », c'est-à-dire la conviction que « voir équivaut à acquérir et maîtriser un savoir⁵ ». Hammergren a montré comment nous pouvions privilégier, plutôt que leur apparence visuelle, l'expérience corporelle de l'espace, des meubles, des arbres, des poignées de porte, des mots, des vêtements, etc.⁶. Elle a créé pour son projet la version féminine de ce personnage complexe, de constitution fictive et historique : la flâneuse. Sa méthode consistait ensuite à inviter le lecteur à utiliser une mémoire corporelle entraînée pour « transformer la pérennité des mots imprimés et des photographies en images et sensations fugitives⁷ ». Telle était sa stratégie de la flâneuse. Le point de départ de cette stratégie était de rejeter la vue comme clé magique unique déverrouillant les secrets cachés de la société pour plutôt « étendre et modifier les métaphores de la vision et passer d'une observation dans l'esprit à une observation et à une réponse dans la chair⁸ ». J'ai découvert que la stratégie de Hammergren s'accordait très bien avec l'incarnation du suriashi, et en particulier avec le regard d'or, *kein no me* – les yeux tournés vers l'avant, les esprits regardant derrière.

J'ai installé ma caméra à différents endroits à l'intérieur et à l'extérieur de l'appartement de Carina Ari pour documenter mon travail et ai continué d'étudier la stratégie de la flâneuse de Hammergren. L'appartement de Carina Ari était à la fois un espace domestique et un lieu de travail dédié à la création artistique ; au départ, elle y confectionnait des sculptures. Au début de mon rituel du suriashi dans l'appartement de Carina Ari, une interaction s'est créée avec la femme marchant chez elle, entièrement visible, une flâneuse domestique. Cette marche en suriashi à l'intérieur et sur la terrasse entourant l'appartement de Carina Ari démêlait les histoires des femmes artistes ayant lutté pour leur espace et leur survie,

1. Jessica Leigh ZAYLÍA, « Toward a newer theory of sexuality: Terms, titles, and the bitter taste of bisexuality », *Journal of Bisexuality*, n° 9, 2009, p. 119.

2. Doreen B. MASSEY, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 234.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 234-235.

5. Lena HAMMERGREN, « The re-turn of the flâneuse », dans *Corporealities: Dancing knowledge, Culture and Power*, S. Foster (éd.), Londres, Routledge, 1996, p. 54.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 53.

8. *Ibid.*, p. 54.

dont je faisais la démonstration en marchant ici. L'appartement que j'arpentais à présent était le résultat d'années de lutte de Carina Ari, femme artiste. La pratique me permettait d'incarner ces efforts ainsi que l'espace auquel j'avais temporairement accès. La terrasse s'offrait comme extension de l'espace privé de Carina Ari et du mien vers le monde extérieur. Ici, elle et moi pouvions marcher sous le ciel parisien, explorer les célèbres monuments de la ville sans être vues, sans être sujettes au harcèlement. C'était une version plus utopique de la stratégie de la flâneuse, dans laquelle je pouvais contrôler ma relation avec le public à travers la caméra. Les gens qui passaient dans la rue, en contrebas de l'appartement, ne pouvaient pas voir que Carina Ari et moi vivions et travaillions ici. Nous pratiquions donc l'invisibilité factuelle. Je relate cette expérience à la première personne dans mon journal :

Je commence en position assise, puis je me lève et prépare la posture, avant d'exécuter le mouvement suriashi d'un bout à l'autre de la terrasse. En marchant sur le toit d'un appartement parisien, j'ai l'impression de recevoir un appel du passé. C'est une demande très claire de Nishikawa Senrei, qui m'invite à laisser un espace aux rencontres ancestrales. Les muscles entièrement contractés, les épaules en arrière, la poitrine ouverte, elle me rappelle d'inspirer de l'espace vide dans mon corps. Je laisse cet espace vide inviter des histoires, des atmosphères et même des gens.

Je me cache dans une fenêtre et au sommet du toit, le Sacré-Cœur derrière moi, puis je pose mes pieds au sol et marche lentement vers l'intérieur. La lenteur, que j'ai moi-même choisie, me donne le pouvoir de ne me hâter vers rien. Je possède le temps et l'espace. Il y a de petites portes qui conduisent aux chambres. Depuis le balcon, une porte immense conduit directement au salon. J'ouvre cette porte, m'agenouille et entre dans la pièce. Je traverse la pièce et passe devant la caméra.

J'ai traversé l'appartement. Dans cet appartement, j'ai créé un sujet possible de la passante baudelairienne :

Elle n'est pas la femme fugitive de vos rêves.
Vous ne pouvez boire dans son œil.
Aucun regard ne sera échangé.
Vous, Baudelaire, la fixez du regard.
Ses yeux à elles sont tournés ailleurs.

Elle est occupée. Elle travaille à Paris. C'est son travail.

Elle ne peut être harcelée, elle ne se laissera pas intimider.

(2014)

À travers cette tâche spécifique, j'ai pratiqué le suriashi comme rituel de résistance. Cette sensibilité exacerbée par la pratique du suriashi m'a permis d'examiner des sensations et des voix intérieures, des idées, des pensées ou des images qui prenaient forme puis la perdaient pendant que je marchais. Plutôt que de *marcher dans un appartement*, je me sentais *arpenter* l'appartement en ayant le contrôle de cet espace, comme une réponse ferme au poème « aujourd'hui trop connu pour devoir encore être cité¹ ».

Rappel corporel.

Accueillez l'appel de Nishikawa Senrei à une incarnation ancestrale.

Fermez les yeux. Respirez.

La tâche principale consiste à vider votre corps pour faire place à de nouvelles pensées, de nouvelles ambiances, des gens.

Où se trouve votre propre « Lieu à soi » ?

Quels rituels avez-vous composés récemment ?

Le suriashi comme rituel de la flâneuse sur le quai du métro, dans la rue, sur une place

Depuis que j'ai commencé mes rituels extérieurs à Paris en 2014, le suriashi est devenu ma propre stratégie de marche féminine et mon propre « Lieu à soi » comme l'imaginait Virginia Woolf. Les interactions spécifiques avec l'espace dans le cadre du suriashi féminin se sont révélées une stratégie efficace, incarnée. Il a suffi de quelques séances de suriashi pour que je m'aperçoive qu'il m'offrait une invisibilité fictive. Il y avait quelque chose, dans la pratique du suriashi, qui incitait les gens à *détourner le regard* plutôt qu'à *me regarder*. En substance, le strict alignement corporel formé par les hanches centrées, les genoux fléchis et les épaules en arrière m'ouvrait l'accès à une dérive

1. Doreen B. MASSEY, *op. cit.*, p. 234-235.



Fig. 3 Pigalle le 1^{er} novembre 2014. Photo : Palle Dahlstedt.

contrôlée dans l’espace. Cette posture m’offrait l’ancrage dans le sol dont j’avais besoin pour poursuivre. Je n’ai dû repousser personne, car personne n’a même osé m’aborder. C’était une expérience nouvelle et rare pour moi. La marche lente, contrôlée, me donnait un pouvoir presque identique à celui du flâneur. Je pouvais marcher sans qu’on me regarde en tant que « femme dans la rue ». Toutefois, si on m’a laissée en paix quand je pratiquais le suriashi, cela n’a pas été le cas quand je marchais en tant que piétonne, preuve que des problèmes persistaient pour les femmes marchant seules dans les rues de Paris et que la position que nous occupons dans les espaces est attachée à notre identité, en l’occurrence à notre sexe.

Toutes les générations de femmes ont élaboré leurs stratégies personnelles pour gagner l’accès à l’espace public ; Virginia Woolf proposait de gagner de l’argent et de flâner au coin des rues, tandis que George Sand s’habillait en homme, à l’instar des danseuses médiévales *Shirabyōshi* au Japon. Les interactions que j’avais avec l’espace en exécutant le suriashi féminin étaient une bonne stratégie pour se réapproprié son intégrité sans baisser le regard et sans objectiver les autres. L’alignement strict du corps permettait de réaliser une dérive contrôlée. Je n’ai dû repousser personne, car personne n’a même osé m’aborder. La construction féminine délibérée du suriashi montrait par ailleurs clairement que je marchais dans

les rues comme une femme construite et non comme un homme construit.

Le suriashi au métro Pigalle

Mon premier rituel extérieur de suriashi a eu lieu à Pigalle l’après-midi du 1^{er} novembre 2014, juste avant l’heure de pointe. C’était une expérience difficile. Le quai n’était ni bondé ni désert. Ma première impression était que pratiquer le suriashi sur le quai de Pigalle s’apparentait davantage à une intervention invisible et guère à une performance. J’avais la sensation très nette de faire quelque chose d’anormal. Mon corps le ressentait, car je n’avais encore jamais marché de cette façon sur un quai de métro. Je relate cette expérience à la première personne dans mon journal :

Le temps et l’espace entre les trains consistent à vider et à remplir. Parce que je me déplace si lentement, je suis celle qui reste quand le train a quitté le quai avec son public. Je suis la passagère qui n’embarque pas. Je regarde au loin plutôt que de fixer les gens ou de chercher à apercevoir le prochain train. J’adopte un comportement non conventionnel dans un espace de mouvements régulés. Je signe un nouveau contrat avec cet espace. Je me sens étrange, mal à l’aise, même un rien effrayée. Le pouvoir de tension inhérent au suriashi, qui m’aide normalement sur scène, ne m’aide pas maintenant.

Qu’est-ce que je suis en train de faire ?

Pourquoi est-ce que je fais ça ? Qu'est-ce que je fais ici ?

Il y a une folle sur le quai. Étrangère, cheveux clairs, corporelle. Je perturbe le rythme du métro parisien en marchant lentement, sans guitare en main. Je reprends mes esprits et respire à chaque pas.

J'entends la voix de Senrei sensei, je me rappelle de serrer un peu plus mes épaules et j'enfoncé davantage mes pieds dans le sol

Je perturbe le rythme rapide du métro parisien en marchant lentement.

Ma flâneuse déterminée sur le quai du métro parisien est à l'opposé du flâneur baudelairien qui dérive sur les grands boulevards.

Non. Je ne suis assurément pas une folle sur le quai. Je travaille. C'est mon travail.

Je suis une artiste qui a le contrôle, protégée par mon propre projet du suriashi en tant que pèlerinage dans un lieu public.

J'ai acheté un ticket. Cela me donne le droit d'utiliser Pigalle pendant un certain temps, entre des trains, mais pas plus. Je reste là.

Le quai est comme une ardoise magique. Les comédiens entrent et partent rapidement. Ils apparaissent et disparaissent.

Ils partent.

Je reste.

Leurs pieds esquissent un dessin pressé.

Le suriashi sur le quai du métro est comme un *cantus firmus*.

En musique, un *cantus firmus*, un chant fixe, est une mélodie préexistante formant la base d'une composition polyphonique¹. Il appartient à la tradition du contrepoint de la Renaissance, où un cantique classique constitue le chant solide sur lequel d'autres voix viennent se greffer. Un chant solide au milieu du chaos.

Le suriashi sur le quai du métro est un peu comme le *pibroch*, la musique classique des Highlands écossais.

Le suriashi est comme le bourdon, un son joué en continu.

Un bourdon est une note ou un accord continu. Il établit la tonalité sur laquelle les sons environnants peuvent se fonder.

Je trace une ligne droite alors que le reste de l'ensemble trace de minuscules marques, des barres, des points, des demi-cercles, des lignes. Je suis à la

fois soliste et accompagnement. Je joue dans cette partition la voix de la basse. Mais je ne détermine pas l'accord, car rares sont ceux à remarquer mon intervention. Les autres comédiens restent dans leurs propres espaces, dans leur propre temps, sans être affectés, ou sans sembler l'être. Je n'ai pas composé cette danse seule.

Je ne suis pas soliste ; je suis la danseuse du corps de ballet.

Qui exécute quel mouvement ? J'exécute le suriashi.

Mon rythme est prédéterminé par moi-même, car c'est moi qui ai décidé de mener cette étude. En gardant ce rythme, je découvre des perturbations, une arythmie, ma propre perturbation et la perturbation de ce lieu. Cette situation est causée par moi-même et par mes compagnons de danse. L'homme qui enlève son pull est le soliste de Pigalle. Le suriashi est maintenant mêlé au quotidien. Les deux jeunes femmes qui remarquent ma pratique du suriashi et interrompent l'activité qu'elles avaient elles-mêmes planifiée se tournent pour m'observer. Leur pas de deux devient un duo critique.

Voilà que j'invente des choses. Le lieu se théâtralise lui-même, avec et sans mon intervention.

(2014 – 2019)

J'ai regardé la vidéo après coup dans l'appartement de Carina Ari en réfléchissant aux effets que ma pratique avait eus sur moi et sur l'endroit.

Le suriashi à Pigalle comme rituel

Quelque chose a déjà changé dans ma pratique du suriashi durant cette première séance en extérieur, sur un quai de métro. Ce changement tenait à ma capacité non pas à exécuter le pas, mais à me fondre dans l'espace. J'ai en effet dû me remémorer la pratique du studio japonais pour réussir à me concentrer. J'ai marché plusieurs fois, et à chaque séance de suriashi, ma pratique me connectait un peu plus en profondeur avec ce qui était en train de se passer dans cet espace pendant que je marchais. Je n'étais pas préparée à ce que la pratique lente renforce aussi les sons des espaces. J'ai été frappée par la musicalité du métro. J'ai trouvé les sons des trains extrêmement beaux. Le bruit des roues métalliques sur les voies métalliques, le bruit de l'électricité qui crépite, les

1. Cf. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Composition_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Composition_(music))>, consultée le 4 octobre 2022.

rythmes mécaniques et, surtout, le signal annonçant la fermeture des portes. Le suriashi aiguisait les sens, et notamment l’écoute.

Dans leur *Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes*, les sociologues Henri Lefebvre et Catherine Régulier ont expliqué que :

les temps concrets ont des rythmes ou plutôt sont des rythmes – et tout rythme implique le rapport d’un temps avec un espace, un temps localisé ou si l’on veut, un lieu temporalisé. Le rythme est toujours lié à tel ou tel endroit, à son endroit, que ce soit le cœur, le battement des paupières, le mouvement d’une rue, ou le tempo d’une valse¹.

Le suriashi a un rythme, est un rythme, qui, en l’occurrence, impliquait le rapport des rythmes et des mouvements sur le quai du métro. J’affirme que le rythme d’un individu exécutant une performance, si tant est qu’on puisse considérer le suriashi à Pigalle comme une performance, n’est rapide ou lent que par rapport à d’autres rythmes. En ralentissant, on percevait les sons de cet espace différemment. L’expérience s’est muée en rituel complexe, riche d’une grande diversité de tonalités.

Pigalle était un quai de métro. J’ai temporairement décrété que ce quai me servirait de scène pour pouvoir exécuter le pas suivant. Je suis en performance. Qu’est-ce que cela active ? L’espace fictif, activé par le suriashi, était-il suffisant pour revendiquer le suriashi comme rituel de résistance ? Et si j’abandonnais la performance ? Était-ce seulement possible avec ma formation et mon rôle d’artiste de scène ? Dans mon imagination et selon ma propre perception de la situation, personne ne m’avait remarquée. Pourtant, après avoir regardé la vidéo, je me suis aperçue que plusieurs passagers m’avaient suivie du regard. Un homme



Fig. 4 Pigalle le 1^{er} novembre 2014. Photo : Palle Dahlstedt.

s’était même préparé à m’interrompre, avant de décider de me laisser faire. Cette découverte a remis en question mon idée préconçue selon laquelle le suriashi passait presque inaperçu.

Le suriashi proposait à la marcheuse une approche transdisciplinaire pour éviter l’autocensure, la honte et la timidité. Ma flâneuse exécutant le suriashi ne se contentait pas de regarder et de corriger sa posture physique ni même de regarder les maisons ou de fixer les gens. En écho à la description musicale de Lefebvre et Régulier, ma flâneuse était capable de percevoir la manière dont son corps, les maisons, les rues et les êtres humains se chorégraphiaient eux-mêmes². L’espace s’est théâtralisé et son intervention avec le suriashi lui a permis de l’incarner sans être perturbée. Le suriashi lui a offert une nouvelle possibilité de se déplacer dans l’espace tout en étant en performance, en créant et en réfléchissant. Elle a pu répondre à l’environnement en construisant des structures non pas éternelles mais temporaires pour résoudre ses problèmes contemporains³.

Plutôt que de sans cesse tenter de saisir ce que nous ne connaissons pas, Hammergren a proposé de transformer le familier en étrange. Cela aussi faisait partie de sa stratégie de la flâneuse : la défamiliarisation⁴. Plutôt que d’attendre ou prendre un train, vous pouvez rester sur le quai et pratiquer le

1. Henri LEFEBVRE, Catherine RÉGULIER, « Essai de rythmanalyse des villes méditerranéennes », *Peuples méditerranéens* n° 37, 1986, p. 7. Italiques des auteurs.

2. *Ibid.*, p. 6.

3. Lena HAMMERGREN, art. cit., p. 57.

4. *Ibid.*, p. 54.

suriashi aussi longtemps que vous le voulez. C'est une pratique de défamiliarisation, très répandue dans les arts de la scène, un peu moins dans le métro.

Essayez.

Le philosophe Michel De Certeau distinguait le lieu de l'espace¹. Selon De Certeau, l'espace est la manière dont un lieu est pratiqué, la manière dont il est rendu réel à travers nos actions. En ne montant pas à bord du train, c'est-à-dire en ne pratiquant pas le lieu de la manière dont il a été rendu réel, mais en restant sur le quai pour exécuter le suriashi – ni comme un artiste de rue ni pour faire la manche –, l'individu remet en question le sens du lieu. Lorsque le suriashi, abritant une construction physique originaire du studio de danse japonais, s'est invité sur le quai à Pigalle, il a établi un pont où la pratique pouvait coexister avec des figures visibles et invisibles, des humains, des non-humains, des fantômes et des ancêtres.

La séance de suriashi à Pigalle a mis au jour une part de l'absurdité du monde contemporain. Une déconnexion à travers le refus de la vitesse, l'aliénation de son propre corps parmi d'autres corps. Un curieux tableau est né de la conjugaison entre une marche harmonieuse et des voies mécanisées ou une marche artificielle sur des quais organiques. Peut-être les surréalistes auraient-ils considéré le suriashi comme une pratique surréaliste, un désir de désorientation de soi. Pour moi, femme qui marche, pratiquer le suriashi en public signifiait aussi un désir de composer moi-même, de diriger le regard des autres et d'échapper au spectacle. En comparant le suriashi en tant que rituel de la flâneuse aux rituels du flâneur façonnés par les situationnistes, je leur ai découvert une similitude, en ce sens qu'exécuter le suriashi lentement aidait à explorer et percevoir le terrain et ses ambiances à travers un comportement expérimental. Néanmoins, le fait que les situationnistes cherchaient des pratiques leur permettant de se défamiliariser de l'espace urbain montrait qu'ils dominaient déjà l'espace en tant que flâneurs. Leurs

possibilités de subvertir l'espace étaient plus vastes. Les stratégies de la flâneuse ont toujours visé l'inverse, à savoir normaliser la présence des femmes marchant dans les villes – en s'habillant en homme, en prétendant que les rues ne sont pas dangereuses, en se cachant dans des espaces privés, en ne marchant jamais seules. Ma contribution à ces stratégies consiste à exécuter le suriashi.

En réalité, le suriashi a modifié mon propre degré de conscience et de concentration. C'était une expérience surprenante de percevoir le quai de Pigalle comme quelque chose de si différent. Le mouvement de mes pieds créait un vaisseau spatial avançant sur le quai entre le monde fictif et le monde réel. Cette expérience puissante du son et du mouvement, ainsi que de la capacité de mon corps à trouver son espace sûr parmi d'autres corps, m'a confortée dans mon choix de revendiquer mes marches comme autant de résistances. En effet, le suriashi représentait une action qui « nous change profondément [...] parce que notre transformation est intégrée à la transformation de la réalité² ». Je ne marchais pas seule. J'étais capable d'imaginer que je marchais avec Nishikawa Senrei, puis d'inviter Carina Ari, puis les *Shirabyōshi*, autant d'ancêtres féminines qui ont permis ma présence sur le quai de Pigalle en 2014. Lorsqu'un train est arrivé, me faisant disparaître de l'objectif, deux membres de mon public sont passés à l'avant-plan et, tournant le dos à la caméra, ont arboré face à nous le message « Free Palestine » inscrit sur leur t-shirt vert. Le script sociétal s'est écrit, effacé, réécrit, réeffacé en continu tandis que j'exécutais le suriashi.

À Paris, le suriashi est finalement devenu mon rituel pour marcher seule sans peur. J'ai suivi la stratégie de la flâneuse de Hammergren en rejetant la vue comme clé magique unique pour maîtriser un espace sans pour autant baisser les yeux. Il était possible de marcher les yeux tournés vers l'avant, les esprits regardant derrière, et sans objectiver les autres. Ces marches parisiennes ont toutes été assez pénibles, mais à mesure que je poursuivais ma pratique, le suriashi est devenu un choix, une nouvelle norme dans ma pratique artis-

1. Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. Vol. 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

2. STARHAWK, *op. cit.*, p. 244.

tique. Dès que je voulais découvrir quelque chose au sujet d'un espace, le suriashi s'offrait comme méthode pour aiguïser les sens, me permettant d'écouter, de ressentir et de vivre cet espace de plus près. Ce n'est certes pas une façon idéale d'être en relation avec une ville, mais il est nettement préférable d'être invisible ou jugée étrange que d'être la cible de violences. J'ai constaté que le suriashi en tant que rituel pouvait offrir les moyens de répondre à des situations inacceptables. Je continue donc de pratiquer le suriashi, seule et avec d'autres, dans les espaces tant urbains que ruraux. En hommage à des pratiques rituelles anciennes, le suriashi est devenu un rituel sensible et non violent, le fondement d'un silence solennel, créateur de résistance.

Ami SKANBERG DAHLSTEDT

Traduction réalisée par Pauline Stockman
pour Cabinet UTP