



La chorégraphie contre la cartographie *Trois mouvements sur Nam Hwayeon* Adeena Mey

Corps

Je suis tenté de commencer par une affirmation audacieuse. La dimension transversale dans l'œuvre de Nam Hwayeon¹ est en rapport avec le corps – avec des corps réels – autant qu'avec les métaphores qui accompagnent ce terme. Ce qu'elle appelle « chorégraphie de la pensée » désigne à la fois sa méthodologie et les sujets qu'elle aborde et représente dans son travail, œuvres composées d'images en mouvement à canal unique, installations vidéo ou présentations d'archives. La chorégraphie de la pensée de Nam Hwayeon met en constellation plusieurs types de corps. Ceux des danseur.ses, chorégraphes, chanteur.ses et performeur.ses qui peuplent son œuvre ; les corp(u)s de connaissances qu'elle étudie, dont on considère souvent qu'ils sont transmis et transformés par les corporéités qui les incarnent ; et le corps politique et ses prétentions à la propriété, à la vérité et à l'objectivité sur les objets d'étude de Nam. À chacun de ces types de corps correspond une institution : le théâtre et le musée ; la bibliothèque et les archives ; l'État. Les formes officielles, reconnues, conventionnelles ou normatives de production de savoir opèrent en vertu d'une logique de frontière qui nomme, classe, catégorise. En ce sens, ce savoir est cartographique. Mais Nam, comme les histoires et les personnes qu'elle aborde et avec lesquelles elle entre en dialogue, est une passeuse de frontières. S'il existe une relation anamorphique entre le « bon » corps, le savoir né de l'archive et la forme-État, que dire alors de la chorégraphie ? Quel type de corps la rend possible et quel corps de connaissances produit-elle ? Quel est le *corpus* qui permet à la chorégraphie de penser ? Si nous suivons l'étymologie et la méditation qu'en propose le philosophe et musicologue français Peter Szendy, un corpus est un corps. Pour Szendy, si un corpus présente cette qualité organique, c'est-à-dire une certaine homogénéité, l'organologie (qu'incarne la figure de style classique de l'*effictio*) est traditionnellement le discours qui permet de décrire un corps de la tête aux pieds et de rendre sa forme *intelligible* par les mots. Cette exhaustivité est illusoire et trahit les limites inhérentes au fait de décrire quelque chose de la tête aux pieds et l'aspiration à une saisie complète qui la sous-tend. Dès lors, pour Szendy, la notion même de corpus doit donc être repensée. Dans *Membres fantômes. Des corps musiciens*, il s'y efforce à partir de l'histoire de la musique, par une étude serrée du jeu de Thelonius Sphere Monk au piano, des doigts de Bach qui se multiplient à mesure qu'il joue, ou encore de l'hybridation des musiciens avec leurs instruments. Ces exemples révèlent les limites de l'organologie au sens conventionnel du terme, et des points de vue fondés sur un corpus qu'ils répriment ou s'avèrent incapables

Ce texte a été rédigé à l'occasion de l'exposition *Ripple* de Hwayeon Nam, 15.02–13.04.2025, CAN Centre d'art Neuchâtel.

Curatrice : Kyung Roh Bannwart

Traduction de l'anglais : Laurent Perez

Avec le soutien de la Ville de Neuchâtel, de la République et du Canton de Neuchâtel, de la Loterie Romande, de la Fondation Philanthropique Famille Sandoz et de la Fondation Ernst & Olga Gubler-Hablützel

CAN Centre d'art Neuchâtel, Rue des Moulins 37, CH-2000 Neuchâtel
+41327240160, info@can.ch, www.can.ch, me–di 11–18h, entrée libre
#cancentredartneuchatel @cancentredartneuchatel

1 Dans les noms coréens, le nom de famille précède le prénom. Ce texte suit cette convention.

de saisir, en l'occurrence le travail des « effictions », c'est-à-dire « la création de corps faits de fictions² » ; pour Szendy, c'est donc ce qu'il appelle une « organologie générale » qui rend ces effictions lisibles. Avec sa chorégraphie de la pensée, Nam étend l'organologie générale des organismes effictionnels à leurs mouvements – au fictionnel, au virtuel et à la multiplicité.

La méthodologie de Nam nous invite également à repenser notre conception des géo-corps, des cartes conventionnelles, de la pensée cartographique et de l'idée de frontière. Son œuvre intègre des cartes et des diagrammes : une carte dessinée à la main du quartier de la Bibliothèque nationale de France et une carte coloniale de l'Afrique, dans *Coréen 109* (2015), ou une carte de la station de métro Shinjuku, dans *Imjingawa* (2017), servent de métonymies des lieux qu'elles représentent. Dans *Throbbing Dance* [Danse pulsatile, 2017], des diagrammes dessinés au sol de la salle de danse fournissent un support visuel. Mais ces visualisations demeurent au niveau du représentationnel. La navigation dans les interstices entre ce dernier et les nouvelles configurations spatiales émergeant d'une œuvre éditée dans son ensemble chorégraphient de nouvelles géographies au-delà des géo-corps réels. Le thème des histoires intercoréennes, inter-asiatiques ou transnationales est récurrent dans l'œuvre de Nam. Les Coréens Zainichi (descendants des Coréens émigrés au Japon pendant l'occupation japonaise de la péninsule, de 1910 à 1945), ou l'héritage du projet de « danse interasiatique » de la célèbre danseuse et chorégraphe coréenne du XX^e siècle Choi Seung-hee, présenté dans *Against Waves* [Contre les vagues, 2019] et d'autres projets de Nam, reflètent son intérêt pour des formations géo-politiques largement informées par le projet impérial panasiatique et pour la question de l'« Asie » elle-même³. Pour filer la métaphore organique, mais cette fois dans sa capacité à donner sens à l'espace et à la géographie : dans l'histoire de l'Asie, la notion d'organicité est associée, comme on sait, à de grandioses projets impérialistes civilisationnels et pan-régionaux. Comme l'observe de façon convaincante le chercheur japonais Naoki Sakai : « Ce qui est en jeu dans ce besoin persistant de distinguer l'Europe ou l'Occident de l'Asie, c'est l'identité de l'Europe, car son identité est en fait pétrie d'angoisse. » « Ce que nous devons conserver à l'esprit dans ce climat de populisme fasciste, poursuit-il, c'est que cette différence anthropologique, la distinction même entre l'humanité européenne et l'humanité asiatique, est essentiellement, et en dernière analyse, une figure du ressentiment. Mais en réalité, le caractère dérivatif de la première affirmation vis-à-vis de la seconde est inhérent à la définition de l'« Asie » elle-même⁴. » En choisissant des sujets aux origines multiples ou peu claires, qui brouillent les lois du sol et de l'identité, en amplifiant les fissures, la polyphonie et les paradoxes, les chorégraphies de Nam révèlent les membres fantômes de géo-corps sans frontières.

Gardiens du Savoir ?

Dans son œuvre, Nam Hwayeon franchit l'intervalle qui sépare le savoir officiel et ses agents des espaces où ils se voient dépassés. Les objets qu'elle

2 Comme l'observe Peter Szendy : « Je ne peux m'empêcher, toutefois, de prêter l'oreille à d'autres portées dans le nom de cette figure vieillie : l'effiction, je l'entends aussi comme la contraction, en un mot, de la fiction et de son pouvoir, de son efficace » (*Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 21).

3 La pratique chorégraphique de Choi se fonde sur un traitement innovant des formes coréennes traditionnelles, auxquelles elle intègre des influences japonaises, chinoises et occidentales modernes. Sa carrière couvre des contextes géopolitiques complexes, de la Corée coloniale au Japon, à la Chine d'après-guerre et à la Corée du Nord. Elle a été accusée d'« orientaliser » sa danse à l'intention du public occidental ; de compagnonnage politique avec la Corée du Nord, où elle fait défection en 1946 ; mais aussi de sympathies impérialistes, s'étant produite pour le public japonais pendant l'occupation japonaise de la Corée. Sur le projet de Nam autour de Choi, voir Jihoon Kim, « Inter-Asian Dance as Method, Artistic Research as Method: Nam Hwayeon's Work on Choi Seung-hee », *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 23, n°4, 2022, p. 526-39.

4 Naoki Sakai, « What Is Asia? On Anthropological Difference », in Mayumo Inoue et Satoru Hashimoto (dir.), *Beyond Imperial Aesthetics: Theories of Art and Politics in East Asia*, Hong Kong, The Chinese University of Hong Kong Press, 2019, p. 201-18.

interroge ne possèdent pas d'identité stable et mettent en évidence les limites et les insuffisances des conceptions officielles, reconnues ou simplement ordinaires des phénomènes. La vidéo *Coréen 109* (2015) fournit l'un des exemples les plus convaincants de ces enquêtes interstitielles. « Coréen 109 » est la cote du *Jikji* dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France (BnF), qui le décrit comme « le plus ancien livre coréen imprimé en caractères [grattée illisible] fondus 1377 » – c'est-à-dire le premier livre connu imprimé au moyen de caractères métalliques mobiles⁵. L'ouvrage rassemble des sermons, des dialogues et des lettres bouddhistes zen, compilés par le moine Baegun. Précédant de 78 ans la Bible de Gutenberg, la première édition de cette anthologie bouddhiste est un élément essentiel d'un discours nationaliste sur le rôle de la Corée dans l'histoire intellectuelle et dans l'histoire de l'imprimerie. La Corée ne possède qu'un exemplaire xylographié datant de l'année suivante ; plusieurs organisations réclament la restitution de l'exemplaire de la BnF à son pays d'origine. Le musée de l'Imprimerie ancienne de Cheongju, qui a pour mission de « diffuser largement l'importance du *Jikji* », a même construit un Pavillon du *Jikji* en anticipation du retour de l'ouvrage⁶.

Pour les artistes actuels et dont l'œuvre tend à penser la question de l'héritage culturel, la vaste diffusion du discours décolonial dans le champ de l'art contemporain, et la reconnaissance de la nécessité de rapatrier les objets d'art dans leur pays d'origine, apparaissent comme des alliés paradoxaux, qui à la fois proposent un raccourci conceptuel commode de leur propos, et court-circuitent et contournent leurs objectifs en les simplifiant. Dans une récente conférence sur la restitution des objets africains, le philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne rappelait : « Nous vivons dans un monde westphalien. [...] Ça veut dire que nous avons des États-nations. Et ça veut dire que lorsqu'on discute de restitution, que cela soit dans le cadre de l'Unesco ou dans un autre cadre, nous discutons de relations internationales⁷. » Comme le rappelle Nam elle-même, « *Coréen 109* a d'abord été présenté dans le cadre d'une exposition sur la culture coréenne de l'imprimé, organisée par le Centre culturel coréen du Royaume-Uni et l'Association des éditeurs de Corée » ; quant à elle, elle entendait « traiter du *Jikji* d'une manière qui ne pose pas les questions de propriété culturelle et de restitution »⁸.

Le *Jikji* a été acheté à Séoul par le diplomate français Victor Collin de Plancy pendant le bref intervalle de l'empire de Corée (1897-1910). Extrait de son contexte d'origine, réinscrit dans une autre archive, il atterrit dans les mains du joaillier et collectionneur d'antiquités asiatiques Henri Vever, qui le lègue à la Bibliothèque nationale de France. Dans les années 2000, lorsque l'artiste demanda à consulter « Coréen 109 » à la BnF, l'institution la renvoya vers le document numérisé, en ligne ; l'exemplaire matériel n'étant accessible « qu'aux chercheurs ». Devant cette obstruction, Nam décida de retracer la trajectoire du livre, objet liminaire s'il en est, interrogeant les intervalles (temporels, spatiaux, conceptuels) qui donnent forme à la diversité de ses modes d'existence : objet matériel hors d'atteinte, ou objet virtuel omniprésent. En retraçant la trajectoire du livre, Nam « imagina de recueillir le temps du livre et de ce qui l'entoure⁹ ». Des recherches récentes ont démontré que le *Jikji* a en fait été précédé d'autres livres imprimés au moyen de caractères métalliques mobiles ; mais une chorégraphie de la pensée

5 « Coréen 109. 백운화상초록불조직지심체요절. 白雲和尚抄錄佛祖直指心體要節. Päk un hoa sañ č'orok pulč'o č'ikč'i simč'e yoč'öl (1377) », Bibliothèque nationale de France, <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc78021m>

6 « Cheongju Early Printing Museum », <https://artsandculture.google.com/partner/cheongju-early-printing-museum>

7 Souleymane Bachir Diagne, « Objets africains “mutants” et la question de la restitution », vidéo YouTube, 1h48, publiée par le MEG Musée d'ethnographie de Genève, 30 mai 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=IX3KbB85K8M>.

8 Hyunjin Kim et Hwayeon Nam, « Conversation with the Artist », in Hwayeon Nam. *Time Mechanics*, Séoul, Arko Art Center et Arts Council Korea, 2015, p. 181.

9 *Ibid.*

fournit à nouveau un paradigme alternatif. Nam ne propose pas de solution aux problèmes de la provenance et du rapatriement. Collectionné, catalogué, classifié, « Coréen 109 »-*Jikji* apparaît aussi « *lost in preservation* », perdu par le fait même de sa conservation. Sous sauvegarde, il demeure suspendu comme un corps spectral, écartelé entre son droit au retour et celui de rester un souvenir.

Le Chorégraphique

L'intersection entre la danse comme médium, la politique d'État, la politique corporelle et la politique du corps constitue un terrain d'investigation majeur pour Nam. Des œuvres comme *Throbbing Dance* (2017) et *Against Waves* (2019) exposent le rôle de la chorégraphie comme instrument au service de la construction des États, de la propagande, de la formation de l'identité culturelle ; des pièces chorégraphiques spécifiques, montre-t-elle, peuvent agir comme des performances politiques. Présenté sous la forme d'installation vidéo à trois canaux, *Throbbing Dance* (약동하는 춤, yagdonghaneun chum) met en scène une répétition de danse contemporaine dans une salle de danse. L'œuvre se compose d'une alternance de séquences montrant trois jeunes danseuses jouant séparément des moments précis d'une chorégraphie et de séquences où toutes trois performant ensemble ; ces scènes contemporaines sont entrecoupées d'extraits d'une émission télévisée historique de danse. L'interaction entre ces images contemporaines et ces images d'archives pixélisées, parsemées d'arrêts sur image et de bips sonores, nous révèle peu à peu que les premières réagissent en fait aux secondes. Mais cette pièce historique, nous apprend la bande-son, est un *remake* : la chanson sur laquelle évoluent les danseur.ses n'est autre que le tube pop *Flashdance... What a Feeling* (1983), co-écrit et interprété par Irene Cara. L'extrait pixélisé qu'utilise Nam provient d'une émission télévisée du groupe musical nord-coréen Wangjaesan Light Music Band, connu pour ses nombreuses apparitions médiatiques et ses interprétations de *gyeongeumak* (경음악), la « musique légère » nord-coréenne, posant une instrumentation moderne sur des mélodies traditionnelles coréennes. Les spécialistes de la RPDC décrivent le royaume ermite comme un État-théâtre qui met en scène son statut, sa puissance et son gouvernement au moyen de performances de masse, de spectacles publics, d'œuvres d'art, de films, de musées et de monuments. La culture publique sert à la fois d'instrument de propagande et d'endoctrinement idéologique, renforçant l'autorité au moyen de dispositifs orchestraux et de récits répétitifs¹⁰. L'enjeu de *Throbbing Dance* ne se limite donc pas à la question de la chorégraphie et des processus d'appropriation et d'adaptation ; l'œuvre aborde également la participation des corps à la production du gouvernement et la reconfiguration de mouvements corporels similaires par des idéologies opposées.

Mais, comme l'observe à juste titre le curateur Hyunjin Kim : « On considère souvent la chorégraphie en termes de direction scénique et de mouvements à l'intérieur du genre de la danse, mais nous pourrions concevoir un mode "chorégraphique" au sens étendu¹¹. » Dans la pratique de Nam, en effet, les histoires coréennes, asiatiques et mondiales qu'elle aborde se déploient dans leur diversité et leur sensorialité, chorégraphiant des espaces où la multiplicité, la mémoire et la spéculation sont (re-)mis en mouvement et en rythme, sans jamais, ou presque, rester en place.

10 John Connell, « Tourism as Political Theatre in North Korea », *Political Geography*, n°68, 2019, p. 34.

11 Hyunjin Kim et Hwayeon Nam, « Conversation with the Artist », *art. cit.*, p. 185.