

Faire l'expérience d'une œuvre chorégraphique conduit le public à éprouver cette sorte de tension propre à la relation esthétique, au cours de laquelle le spectateur s'invente comme sujet sensible. Ce livre propose de considérer comment l'œuvre oriente et favorise un trajet perceptif que l'examen de la spatialité en danse met en évidence. La spatialité contribue à organiser un régime de visibilité et d'attention : elle semble jouer un rôle déterminant dans la façon dont l'œuvre sollicite le spectateur, en désignant où regarder et comment percevoir. Cette hypothèse est mise à l'épreuve des analyses successives de cinq pièces : *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy (1998), *Trio A* d'Yvonne Rainer (1966), *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface* d'Olga Mesa (2003), *Con forts fleuve* de Boris Charmatz (1999) et enfin *Variations V* de Merce Cunningham (1965). L'attention à l'œuvre chorégraphique est ainsi au cœur de la réflexion : comment chaque danse, à l'intérieur du dispositif de perception constitué par la scène occidentale, sollicite-t-elle le spectateur pour conduire son attention vers le surgissement d'une figure dansante ?

Julie Perrin est enseignante-chercheuse au département Danse de l'université Paris 8 Saint-Denis. Elle est l'auteure de *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Centre national de la danse / Les presses du réel, Dijon, 2007.

www.lespressesdureel.com
ISBN: 978-2-84066-567-9

18 €



9 782840 665670

Figures de l'attention
Cinq essais sur la spatialité en danse

Julie Perrin

les presses du réel



Figures de l'attention

Cinq essais sur la spatialité en danse

Julie Perrin

les presses du réel

Figures de l'attention

Cinq essais sur la spatialité en danse

Julie Perrin

Figures de l'attention

Cinq essais sur la spatialité en danse

Xavier Le Roy

Yvonne Rainer

Olga Mesa

Boris Charmatz

Merce Cunningham

À Valentine Vuilleumier

Collection *Nouvelles scènes*, dirigée par Sophie Claudel & Franck Gautherot

Déjà parus :

Boris Charmatz & Isabelle Launay, *Entretenir – A propos d’une danse contemporaine*, 2003
(épuisé)

Julie Perrin, *Projet de la matière – Odile Duboc – Mémoire(s) d’une œuvre chorégraphique*
(+ DVD), 2007

Alexandra Baudelot, Jennifer Lacey & Nadia Lauro – *Dispositifs chorégraphiques*, 2007

Meg Stuart, *On va où, là ?*, 2010

Superamas, *Big 3 episode – Art / Discourse*, 2010

Boris Charmatz & Isabelle Launay, *Undertraining – On A Contemporary Dance*, 2011

Myriam Gourfink, *Danser sa création*, 2012

Sabine Prokhoris, *Le fil d’Ulysse – Retour sur Maguy Marin* (+ CD / DVD), 2012

Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh, 2012

Publié avec le concours du Phare – centre chorégraphique national
du Havre Haute-Normandie.

Remerciements

Cet essai est le fruit d’une recherche achevée en 2004. Quelques mises à jour ont été effectuées pour la publication, tenant compte de nouvelles parutions, de l’avancée de mes propres travaux et du parcours des artistes mentionnés.

Que soient ici vivement remerciés les membres du « laboratoire d’analyse des discours et pratiques en danse » de l’université Paris 8 Saint-Denis, dont les travaux et enseignements ont suscité l’élan de cette étude. Ma reconnaissance va tout particulièrement à Isabelle Ginot dont les recherches sur la critique en danse ont rendu ce travail possible.

Je remercie tous ceux qui, par leurs relectures ou encouragements, ont permis que cette publication voie le jour, parmi lesquels : Gaëlle Bourges, Aurore Després, Simone Gaeta, Philippe Guérin, Myrto Katsiki, Éric Lecerf, Katya Montaignac, Danielle Perrin, Laurent Pichaud et Claude Sorin.

Je salue Le Phare – centre chorégraphique national du Havre Haute-Normandie pour son soutien à cette publication aux Presses du réel dans la collection « Nouvelles scènes ».

SOMMAIRE

9	RIDEAU ?		
15	L'ATTENTION À L'ŒUVRE (EN GUISE D'INTRODUCTION)		
15	Être spectateur, ou le point de <i>theatron</i>		
19	Attention et confluent		
28	Espaces et phénoménologie du regard		
33	Spatialité : vers le surgissement de la figure		
40	Partir de l'œuvre chorégraphique, interroger son devenir critique		
43	Cinq pièces		
53	XAVIER LE ROY, <i>SELF-UNFINISHED</i> OU LE BOULEVERSEMENT DU VISIBLE		
56	Quel lieu ?		
58	La scène comme laboratoire du visible		
67	Le corps comme devenir : gestes et visions		
77	Du <i>plateau</i> à la scène : l'instabilité de la figure et du fond		
83	Spatialité 1 : Logiques de la perspective et du visible		
95	YVONNE RAINER, <i>TRIO A</i> OU LA DOUCE HYPNOSE		
95	Le choix d'un film		
101	Regard sans lieu		
104	Un <i>quotidien</i> non photogénique : presque échapper à la perception		
109	Une distanciation mesurée		
122	Spatialité 2 : Envers du cadre, projection et images		
129	OLGA MESA, <i>AU FOND TOUT EST EN SURFACE</i> OU L'INTIMITÉ DIFFRACTÉE		
129	Plus c'est public, plus c'est privé		
133	L'invention d'un <i>lieu</i> : espaces déconnectés et logique extensive de la mémoire		
146	Distances intimes		
160	Spatialité 3 : Le plateau contrasté et ses seuils		
167	BORIS CHARMATZ, <i>CON FORTS FLEUVE</i> OU LA TOPOLOGIE DISCONTINUE DES INTENSITÉS		
167	La scène, finalement		
173	Mise à mal du visible		
189	Béance du sens		
200	Spatialité 4 : Défiguration et récit		
209	MERCE CUNNINGHAM, <i>VARIATIONS V</i> OU LA FIGURE MALGRÉ TOUT		
209	L'attention à l'art (comme à la vie)		
218	Variations complexes		
226	Un espace abstrait ?		
234	La figure, malgré tout (Spatialité 5)		
245	SPATIALITÉ EN DANSE : DU FEUILLETÉ À L'ATTENTION (CONCLUSION)		
245	La fécondité d'une question		
250	L'habiter		
259	NOTES		
307	BIBLIOGRAPHIE		
319	INDEX DES NOMS PROPRES		

RIDEAU ?

Lorsque le rideau tombe, ou que la pénombre recouvre le plateau laissant la salle en pleine lumière, quelque chose de cet agencement étrange de l'espace que l'on nomme scène persiste et vient hanter la mémoire. L'œuvre chorégraphique, transformée en images de mémoire, se prolonge alors en soi, jusqu'à parfois susciter ce désir non moins étrange, face à l'œuvre ainsi faite sienne, de l'écrire. Le désir d'écriture défie le point d'arrêt de la représentation, sans l'ignorer pourtant, conscient que, de la représentation à l'écriture, c'est un autre temps et une autre réalité de l'œuvre qui se déploient. Au seuil de cette bascule vers ce que l'on pourrait nommer le devenir critique de l'œuvre, dès lors qu'elle tirera son existence de l'écheveau de mémoires, de sens et de kinesthésies énoncés, la fin de la représentation est marquée du sceau d'un échange singulier qui s'achève.

Fin brutale ou fin annoncée, progressive, par paliers... Comment la représentation chorégraphique prend-elle fin ? Simple arrêt ou dénouement éclairant ? Rupture soudaine ou finale grandiloquent ? Conclusion, épilogue ? Si l'aboutissement d'une pièce est porteur d'une logique de composition et signe l'achèvement d'une structure révélée parfois en l'instant, la fin d'une représentation constitue également l'ultime moment d'un échange. Elle marque une frontière et donne sa couleur au passage vers une autre réalité de l'œuvre. La scène sera délaissée, la lumière se rallumera dans la salle, l'architecture du théâtre semblera retrouver son apparence concrète, chacun rentrera chez soi. La rupture de l'échange direct avec le public fait l'objet d'une recherche subtile propre à chaque création chorégraphique. C'est à chaque fois les limites temporelles et spatiales de l'œuvre – car il y a souvent franchissement d'une frontière par l'interprète dès lors qu'il sort de scène – qui travaillent les modalités de la séparation. Comment la pièce donne-t-elle son congé au public ? Et quelle place lui accorde-t-elle en

cet instant ? Annonce-t-elle la fin d'un échange ou tente-t-elle d'en indiquer le prolongement ?

Si chacune des œuvres chorégraphiques analysées dans ce livre opère de façon singulière, elles concordent sur ce point : aucun rideau ne vient matérialiser une fermeture, une séparation entre scène et salle. La scène reste ouverte et, à l'exception de *Con forts fleuve* de Boris Charmatz, éclairée. Le lieu ne disparaît pas, mais demeure, face au public, avec ses restes : accessoires ou décor témoignent d'une histoire désormais partagée avec le public ; et le plateau, peut-être, transpire encore des spatialités, des forces, des gestes qui l'ont traversé. C'est donc l'arrêt de l'action qui ponctue l'œuvre, lorsqu'Yvonne Rainer suspend son mouvement à la fin de *Trio A*. Le lent recouvrement des interprètes de *Con forts fleuve* sous des couvertures de feutre échappées successivement des cintres annonce un terme que la pénombre sur le plateau vient finalement confirmer. La fin peut tout aussi bien se résoudre en une sortie de scène qui vide l'espace : Xavier Le Roy enjambe la rampe disparaissant de la scène de *Self-Unfinished* ; dans *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface*, Olga Mesa gagne la coulisse par une porte ; Merce Cunningham dans *Variations V* s'échappe à bicyclette rejoignant les autres interprètes hors-champ. En laissant la scène à vue, ces cinq pièces semblent proposer de ne pas fermer de manière définitive le champ de l'œuvre. Ces fins refusent de conclure brutalement, d'exacerber l'achèvement et surtout de clore la représentation véritablement : comme si la nature de la relation construite par ces pièces et leurs questionnements esthétiques devaient s'accompagner d'un bouleversement de la convention de clôture. Regardons de plus près.

Le « noir plateau », couramment utilisé pour attester la fin d'une représentation tant il est vrai que l'usage du rideau en danse contemporaine s'est perdu, est chargé d'une autre valeur dans *Con forts fleuve* puisqu'il a irrégulièrement rythmé la pièce et organisé sa visibilité (tout autant que son invisibilité). Parce qu'il manifeste aussi bien une fin que le prolongement d'un procédé développé auparavant, cet ultime noir maintient une ambiguïté dernière : vient-il confirmer une fin que la chute des pans de feutre annonce ou n'est-il encore une fois que l'écran sombre aveuglant une action qui continue de se dérouler ? Rendre floue la limite temporelle d'une œuvre, c'est souvent tenter de ne pas en réduire les effets au temps de la représentation et inviter le public à ne pas, trop vite, tourner la page.

La fin de *Trio A*, fidèle en cela à la nature du mouvement d'Yvonne Rainer tout

du long inaccentué et continu, n'est caractérisée par aucune intensification, ni effet d'annonce. Il ne s'agit pas de renforcer ce moment, mais de le rendre indifférent, d'en neutraliser les possibles effets dramatiques. L'arrêt n'est qu'une sorte de suspension légère, qu'aucun impact du geste ne vient souligner. *Trio A* évite donc tout effet de surprise sur son public et conserve le détachement qui le caractérise. Le film de 1978 nous livrant une version de cette danse en solo favorise cette suspension du temps qui estompe le début et la fin de la séquence dansée. Et ce d'autant qu'il se poursuit en une seconde section intitulée *Details* qui revisite en plans serrés et sans chronologie des extraits de cette danse. Drôle d'épilogue où la partie semble valoir pour le tout... à moins d'y voir une visée plus didactique qu'esthétique, puisque ces « Détails » fournissent des informations plus précises quant aux coordinations et aux positionnements des segments du corps. D'une certaine façon, *Trio A* semble ainsi ne jamais se conclure et pouvoir continuer en boucle. D'ailleurs la séquence de quatre minutes et demie était bien souvent dansée deux fois successivement. Yvonne Rainer paraît vouloir éviter la rupture d'un échange.

Self-Unfinished rend également incertaines les frontières de l'œuvre. Le solo de Xavier Le Roy présente une fin à rebondissements, puisque sa soudaine sortie de scène par la rampe surprend le public en rompant avec la convention du quatrième mur jusqu'alors respectée et parce qu'elle laisse place à un second événement : la musique de Diana Ross prend le relais et envahit le plateau vide et jusque là dénué d'accompagnement sonore. Les applaudissements du public se superposent donc à un nouvel élément du spectacle, assurant un dialogue sonore avec l'œuvre. Il n'y aura pas de saluts. L'interprète a déserté mais se refuse à délaissier totalement son public ; une sorte de transition est assurée.

Olga Mesa, de même, quitte le plateau, mais *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface* n'a justement pas dit son dernier mot : son partenaire Daniel Miracle reste sur scène et continue, en musique, à dessiner le story-board de la pièce qui vient de se dérouler, invitant le public à une remémoration par le défilement progressif des séquences successives ainsi croquées et projetées à l'écran. Au lieu de préparer sa sortie, la composition de la pièce organise donc pour le spectateur une plongée rétrospective dans l'œuvre et semble vouloir en ajourner la fin. Olga Mesa rejoint Daniel Miracle pour les saluts. Leur sortie vers la coulisse, précédée des adieux au spectateur invité sur scène lors des derniers tableaux, signale donc la fin de la représentation mais non celle de l'œuvre

qu'Olga Mesa préfère laisser ouverte : n'a-t-elle pas intitulé l'ultime tableau « On continue ? »

Variations V enfin laisse le public sur un pied de nez : Merce Cunningham circule nonchalamment à bicyclette, avant de foncer vers la caméra, le regard espiègle, pour disparaître hors-champ. Nul finale ni dénouement, cette fin ne vient rien conclure, fermer, ni amorcer. Elle renvoie à une autre séquence de la pièce, selon un procédé d'échos propre à la composition de *Variations V*, où Merce Cunningham parcourt également la scène à bicyclette. Elle figure une circulation qui se prolonge hors-champ et ne semble pas vouloir s'interrompre, comme si la fin n'avait pas de valeur signifiante, attestant une prédilection pour les formes cycliques présentes dans la structure de la pièce. C'est peut-être affirmer que la représentation ne constitue qu'un temps de ce cycle de l'œuvre – cycle ponctué de ses occurrences multiples, non seulement au gré des rencontres avec des publics successifs, mais également sous les déclinaisons diverses qu'elle peut prendre, dans la mémoire de ses spectateurs ou encore sur la pellicule de ce film de 1966 par lequel on peut aujourd'hui connaître cette chorégraphie.

La fin de ces œuvres, par leur refus d'une clôture évidente, confirme la déconstruction d'une composition classique en Occident organisée schématiquement autour de trois temps : ouverture, développement, finale ; autrement nommés, avec une connotation clairement narrative : exposition, intrigue, dénouement. Le déroulement temporel et logique de ces cinq pièces est tout autre. La répétition ou la récurrence (*Self-Unfinished*, *Variations V*, *Con forts fleuve*), l'impression d'une construction en boucle (*Self-Unfinished*, *Trio A*), l'affirmation d'un sujet comme devenir et jamais abouti (*Self-Unfinished*, *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface*) concourent à la mise en place d'une œuvre s'offrant d'emblée comme question. Privé d'un dénouement sans appel, le spectateur est finalement laissé face à des interrogations non définitivement résolues et qui semblent pouvoir se prolonger encore, au-delà du temps de la représentation. Cette non-clôture soulignant, pour l'affirmer une dernière fois, la nature interrogative de l'œuvre rappelle l'engagement du public que cette dernière exige. Le rôle qui lui est accordé au sein même de la représentation le charge d'une responsabilité qui déborde le temps du spectacle. C'est ce que le mode d'adresse instauré par chacune de ces fins semble bien signaler.

Cette adresse s'articule étroitement avec la spatialité de l'œuvre chorégraphique. S'il est question de seuils en ce préambule, on aura compris qu'il s'agit tout autant

de seuils temporels que spatiaux. La spatialité constituera le fil principal de notre approche : elle nous semble être un paramètre d'analyse particulièrement effectif pour déceler les modalités de la relation esthétique. Elle organise le régime de visibilité et d'attention propre à chaque œuvre. Aussi, dans notre hypothèse, la spatialité est-elle au cœur de l'attention à l'œuvre chorégraphique. Une hypothèse à soumettre à l'épreuve de cinq pièces.

L'ATTENTION À L'ŒUVRE (EN GUISE D'INTRODUCTION)

Être spectateur, ou le point de *theatron*

La question qui fonde cette étude concerne la relation que l'œuvre chorégraphique instaure avec son public. Chaque œuvre engage dans une expérience singulière – expérience du sensible et expérience de la pensée. Une expérience au sens plein que lui donne Merleau-Ponty : « Avoir l'expérience d'une structure, ce n'est pas la recevoir passivement en soi : c'est la vivre, la reprendre, l'assumer, en retrouver le sens immanent¹. » Faire l'expérience d'une œuvre chorégraphique implique alors une rencontre susceptible de nous déplacer, une rencontre dans laquelle le sujet opère une conversion du regard, autrement dit, se réinvente. Cette invention de soi est tout autant une invention de l'œuvre (il n'y aurait pas de ce point de vue un sens immanent à retrouver, mais plutôt un sens à construire et assumer). C'est là l'expérience de la relation. Qu'est-ce qu'une œuvre nous fait ? Comment nous saisit-elle et où nous conduit-elle ? Comment nous travaille-t-elle, au sens où elle nous invite à composer le sujet en devenir qu'elle suscite ? Le travail de l'art, ou le travail de la danse comme puissance à produire depuis sa propre matière, entraîne le spectateur dans une élaboration profonde et singulière qui, en premier lieu, le soumet à un réagencement sensoriel.

« Qu'est-ce que percevoir un spectacle chorégraphique, demande Michel Bernard ? Ou plus exactement : quelles sont les modalités spécifiques de la perception de corps dansants en un lieu scénique et un moment déterminés [...] ? Quel que soit le plaisir spontanément éprouvé dans l'instant, ce spectateur se sent quelque peu désemparé et ne sait pas quelle attitude perceptive adopter, c'est-à-dire comment disposer, agencer son regard et son écoute relativement à l'étrangeté des

apparences fugitives qui s'imposent à lui. Assister à un spectacle chorégraphique semble requérir une stratégie perceptive adéquate à l'originalité et à la singularité non seulement de l'acte corporel de danser, mais aussi de l'écriture chorégraphique qui le règle et en dessine le fil directeur². »

Cette expérience perceptive qui a lieu dans le moment de rencontre entre l'œuvre chorégraphique et son public rappelle au mot même de *théâtre* en faisant resurgir son étymologie grecque : *theatron*. Le *theatron*, c'est d'abord le lieu d'où l'on regarde. Cela désigne tout à la fois l'assemblée réunie en ce lieu pour assister à l'événement, et la nature même de son activité : *theatron* dérive du verbe *theaomai* qui signifie voir ou contempler. *Theatron* est alors dans ses acceptions successives ce lieu où se tient le public, le public lui-même, puis le spectacle. L'origine du mot théâtre indique la nature d'un dispositif prévoyant la répartition des uns dans la salle face aux autres sur la scène, pour user de termes modernes. Le théâtre antique parlait de gradins (*koilon*) entourant le lieu où évolue le chœur (*l'orchestra*), qui donne sur une estrade (*proskènon*) destinée aux acteurs et placée devant la *skènè* (construction accueillant l'acteur caché manifestant le dieu invisible). L'édifice théâtral occidental, malgré ses évolutions successives, a préservé du théâtre grec ce dispositif conçu pour la vue et pour la vision. Ces visions étaient de nature mystique dans le théâtre cultuel de la tragédie grecque (faut-il rappeler que le culte rendu à Dionysos est signifié par la présence au centre de *l'orchestra*, de l'autel et d'une statue de Dionysos, ainsi que derrière la *skènè*, à vue, d'un temple à lui consacré ?) Elles étaient provoquées (outre par l'ivresse du vin) tant par la disposition des lieux que par le verbe et l'action représentés. D'une part, l'orientation des gradins vers le sud pouvait entraîner un éblouissement propre à perturber la distinction des contours de l'action ; d'autre part, le verbe et l'enthousiasme qui saisit l'interprète inspiré par les Dieux excitaient la formation d'images.

On retrouve là les éléments mentionnés par Michel Bernard : le lieu scénique déterminé ; la vision, profane cette fois, d'apparences fugitives qu'il définit ailleurs comme ivresse des métamorphoses propres à la danse³ ; l'attitude perceptive du spectateur qui doit composer l'articulation entre les différents éléments du spectacle en tentant de suivre le fil de la composition chorégraphique. C'est que de la tragédie grecque au spectacle contemporain, quelque chose a perduré qui tient du dispositif : un dispositif adressé. Il se définit tout autant par la structure de l'édifice accueillant le spectacle que par les moyens mis en œuvre pour diriger cet

événement vers le public. Les théories du théâtre et plus largement du spectacle vivant, au-delà de leurs divergences, continuent d'interroger cette adresse au public et les moyens d'instituer un point de *theatron*. Comment l'œuvre chorégraphique met-elle en jeu une telle question ?

Du côté de l'édifice, notons schématiquement pour l'instant⁴ que la danse scénique occidentale croise l'histoire des arts lyriques et dramatiques, dans la mesure où elle va s'insérer dans des architectures dédiées à l'opéra ou au théâtre. C'est précisément dans la période où être danseur deviendra une profession, avec la création de l'Académie royale de danse fondée en 1661 par Louis XIV, que le ballet de cour quittera la salle de bal des cours royales ou princières qui l'a vu naître pour entrer dans un lieu spécialisé et destiné à l'art de la représentation (et non plus à la célébration d'un événement politique⁵) : le théâtre à l'italienne. En 1670, Louis XIV fait ses adieux à la scène, et la danse s'apprête alors à quitter le parterre et les salons pour entrer dans l'espace frontal, légèrement surélevé, stéréométrique, de la scène à l'italienne. Le ballet prend alors la forme du divertissement chorégraphique qui s'intègre au spectacle théâtral ou lyrique, première mutation avant que n'apparaisse au XVIII^e siècle, avec Noverre, la revendication d'un spectacle de danse autonome⁶. Ce théâtre à l'italienne a vu le jour lentement à partir du XV^e siècle, inspiré de traités d'architecture antique et dérivé du théâtre romain, lui-même issu du théâtre antique dont il a délaissé la dimension religieuse et cultuelle⁷. Le théâtre romain est organisé afin de concentrer le regard du spectateur sur les acteurs, alors que le théâtre antique privilégiait une circulation entre l'action théâtrale et les lieux sacrés. Le théâtre à l'italienne accentuera cette concentration du regard, selon une logique qu'il partage avec le développement de la perspective à la Renaissance⁸. Entre peinture et architecture théâtrale, il y a en effet une histoire parallèle qui tient à cette interrogation sur le point de *theatron* qui hante les écrits sur le théâtre et la peinture (ceux de Diderot, par exemple) et nourrit leur pratique comme leurs inventions figuratives. Si la peinture s'est affranchie du support mural puis du livre pour devenir tableau, de même la danse s'est détournée des salles de bal et des parvis de cathédrale, pour adopter la logique scénique d'un dispositif perspectif. Frontalité, point de fuite, quadrillage, succession de plans : cette logique n'est pas sans conséquence sur le mouvement qui se codifie dans la technique dite classique. Aussi est-il plus étonnant de voir que la danse moderne au

xx^e, dont les débuts en Allemagne comme aux États-Unis sont fortement marqués par une pratique du plein air, adoptera également ce lieu conventionnel, alors qu'elle n'a apparemment que faire de l'idéologie qui le sous-tend. L'histoire de la danse hors la scène, des implications de ses relations à l'environnement urbain ou naturel, reste à faire⁹ ; elle n'est pas sans nous renvoyer au théâtre médiéval – un théâtre sans lieu dévolu¹⁰ – mais aussi à l'histoire plus récente du *land art* et de l'art *in situ*. Tout en maintenant au cours du xx^e siècle des percées significatives hors du lieu théâtral, la danse moderne s'insère donc dans le théâtre à l'italienne (ou ses dérivés), instaurant un dialogue, un frottement, avec une tradition perceptive. De même la peinture n'aura de cesse d'interroger les cadres du tableau.

Du côté de l'édifice, la danse partage ainsi avec l'histoire du théâtre une certaine conception de l'organisation de la relation spectaculaire. L'édifice assure un premier cadre à l'expérience esthétique. Que ce cadre fasse l'objet d'une réflexion particulière pour l'artiste ou qu'il soit négligé parce que réduit à une évidence, il opère dans tous les cas. Car il assure une place particulière au spectateur : une place symbolique et historique de regardeur maintenu immobile ; et une place déterminante dans l'élaboration de sa disposition perceptive. L'édifice modèle à un premier niveau son attention. C'est pourquoi metteurs en scène et architectes réfléchissent régulièrement sur les proportions d'un théâtre, l'organisation des volumes, l'emplacement du public, la relation entre scène et salle, la meilleure disposition de l'ensemble et ses conséquences sur l'acoustique et la visibilité. L'histoire de l'évolution de l'architecture théâtrale témoigne de ce souci de transformer les modalités de l'échange ; les périodes de réforme théâtrale s'accompagnent souvent de projets d'innovations architecturales¹¹. Les cinq pièces chorégraphiques retenues pour cette étude, créées sur une période allant de 1965 à 2003, se déroulent dans un lieu théâtral sinon strictement régi par un dessin à l'italienne, du moins dont le dispositif s'y apparente. Les logiques du théâtre à l'italienne imprègnent les configurations architecturales actuelles. Pour ces cinq pièces, frontalité et immobilité du public sont maintenues. Il ne s'agit donc pas de rendre compte de dispositifs scéniques modifiés (podium, scène centrale, bi-frontale, multiple...) mais d'analyser la réponse à chaque fois spécifique d'une œuvre à ce dispositif conventionnel. Si le lieu théâtral forge lui-même, en son architecture, des modes perceptifs privilégiés, des trajets de regard, des relations, comment l'œuvre chorégraphique propose-t-elle de s'y inscrire ? Quel jeu avec les règles d'usage culturelles et historiques instaure-t-elle : s'y conformer, les enfreindre, les détourner ?

Du point de vue de l'événement chorégraphique maintenant, de nombreux moyens peuvent être mis en œuvre pour instituer un point de *theatron*. De même que le texte par ses procédés d'énonciation désigne le lecteur, ou que l'acteur implique un spectateur par son jeu, la nature de sa profération, son orientation ou son emplacement sur un plateau, de même le mouvement dansé ainsi que la configuration des différents éléments d'une pièce chorégraphique supposent un mode d'adresse particulier. Ceci constitue un second niveau de réflexion sur la relation qui se noue à l'œuvre. Comment l'œuvre ménage-t-elle en son sein des espaces de rencontre témoignant d'une pensée du public ? Au cœur de cette étude, se pose donc cette question : comment s'articule l'acte de danser à l'acte de voir ? Question qui hante toute pratique de spectateur. Autrement dit, comment la figure dansante nous apparaît-elle ? Nous saisit-elle ? Et l'on songe à telle danseuse flamenca capable d'explosions brusques libérant comme la tension d'une attente devenue insoutenable ; elle nous tient en haleine, jouant de ces montées d'énergie soudaines. Ou l'on pense à telle danseuse de Jiuta-mai qui dans sa lenteur délicate fait frémir imperceptiblement le bout de ses doigts et captive l'assistance par la vibration de sa retenue. On pourrait encore évoquer l'articulation complexe des mouvements de masses, les tournoisements et chaos rythmiques du *Sacre du printemps* de Nijinski qui étourdissent, dispersent et nous saisissent pourtant, dans un « étouffement tout puissant¹² ». C'est qu'il s'agit bien d'élucider aussi comment, réciproquement, le regard du spectateur est susceptible de se saisir de l'œuvre. Cela ouvre des hypothèses d'analyse relatives à la conduite de la perception : l'analyse amène à suggérer des trajets possibles du regard, en décelant dans l'œuvre des conduites de l'attention.

Attention et confluent

Par attention, il faut entendre la façon dont un objet, en l'occurrence une pièce chorégraphique, sollicite un spectateur. Il ne s'agit pas de traiter de l'attitude de concentration du sujet percevant, ni d'évaluer son degré d'attention au spectacle (ce que l'on comprend lorsque l'on parle « d'être attentif à » ou de « faire attention à »), mais de demander ce qui pousse le spectateur à conduire son attention vers une chose plutôt qu'une autre. La réflexion sur l'attention n'est donc pas détachée de son objet. Elle engage au contraire à analyser de façon précise la matérialité de

l'œuvre et à décrypter les stratégies qu'elle met en place pour construire son mode d'apparition. Ce sont donc moins les degrés d'attention que les régimes d'attention qui occupent cette étude : autrement dit, la façon dont une œuvre chorégraphique mobilise un mode d'attention particulier. Par là, l'attention s'éloigne de toute idée de vigilance. Car au nombre des régimes d'attention, on compte la rêverie, la déroute, l'hypnose, tout autant que des modalités plus autoritaires de guidage du regard qui supposent un état de veille plus alerte. On présume que l'œuvre d'art attend de nous une attention qui rend capable de s'ouvrir à l'inconnu, et non pas une vigilance propre à venir confirmer ce que l'on sait déjà : « Par sa vigilance, écrit Éric Lecerf, le sujet se refuse à faire expérience d'un acte susceptible de le transformer. » Alors qu'« exercer son attention implique [...] qu'on consente à se déprendre de soi, qu'on se mette en position d'accueillir un inédit¹³ ».

La notion d'attention se trouve à la confluence de deux courants de pensée, de deux domaines de réflexion dont les objets ne se recoupent pas totalement. D'un côté, l'attention croise les théories de la perception, de l'autre elle concerne une phénoménologie du regard directement appliquée à des objets artistiques. Il n'est pourtant pas toujours aisé de départager les auteurs qui se seraient intéressés à l'un ou l'autre champ, dès lors que les uns font appel à des exemples pris dans le champ de l'art ou que les autres s'appuient, dans leurs analyses esthétiques, sur l'histoire des sciences, des inventions techniques, des mécanismes psychiques ou des découvertes neurologiques... Jonathan Crary, par son livre intitulé *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*¹⁴, se situe précisément à cette articulation entre les deux champs : il entreprend d'esquisser les contours d'une généalogie de l'attention depuis le milieu du XIX^e siècle et de détailler son rôle dans la modernisation de la subjectivité. C'est l'examen de l'attention comme notion centrale dans le débat philosophique, social, esthétique qui le conduit à analyser une crise générale de la perception vers les années 1880 et 1890, à travers l'étude de nouvelles formes de technologie du spectacle, du divertissement, de l'enregistrement et de la projection. Cette analyse historique de la subjectivité moderne s'appuie régulièrement sur des commentaires de tableaux, choisis pour leur capacité à réinventer l'expérience perceptive et les pratiques représentatives (Manet, Degas, Seurat, Cézanne). Mais Jonathan Crary précise bien que son livre concerne moins l'art qu'une pensée et une construction renouvelées de la perception où la pratique

de l'art joue un rôle significatif quoique non exclusif. À la lecture de *Suspensions of Perception*, ce qui apparaît, c'est bien le double champ dans lequel la notion d'attention est impliquée : d'un côté, une théorie du sujet directement liée aux théories de la perception et traversée par la question de l'autonomie du sujet. L'attention y relève tout autant d'un mécanisme de contrôle et de régulation imposé par les normes et pratiques de l'attention au sein du régime disciplinaire du travail, de l'éducation, de la société de consommation, que d'un idéal d'émancipation où l'attention devient le moyen d'affirmer la capacité du sujet à faire l'expérience de la singularité, à sélectionner de manière créative certains contenus du champ sensoriel. Autrement dit, discipline et subjectivation sont au cœur du débat. D'un autre côté, Jonathan Crary examine ce sujet moderne en tant que spectateur. Il inclut donc la pratique spectatorielle dans le champ plus large des pratiques de la perception, comme une activité dont on peut tirer une réflexion sur les régimes d'attention. L'œuvre d'art apparaît comme une manifestation pertinente à l'intérieur du système de forces, de règles, de limitations qui composent le champ où ont lieu des actes de perception. Convoquer l'art permet l'analyse précise de conduites de la perception et des régimes d'attention qu'il met en place : distraction, rêverie, dissociation, transe, pour n'en citer que quelques-uns. Du côté de l'art, on est donc aussi pris dans la tension entre contrôle et émancipation.

L'art est ainsi envisagé par Jonathan Crary dans un champ culturel, scientifique et philosophique large, plutôt que dans le cadre esthétique plus strict qui délimitera notre approche. La relation à l'œuvre chorégraphique est pourtant prise dans ce réseau plus vaste décrit par l'historien et qui constitue son fond culturel et théorique indéniable. C'est pourquoi l'édifice théâtral dans lequel prend place l'événement chorégraphique a été présenté comme un dispositif perceptif, autrement dit comme une machine qui organise ce que nous percevons, comme un appareil, dit Gerald Siegmund¹⁵. Jonathan Crary fait peu cas de la situation théâtrale, s'en référant plutôt à la peinture et, depuis son premier livre¹⁶, à la photographie et au cinéma (ou à l'archéologie du cinéma). Il mentionne pourtant l'opéra de Wagner comme le phénomène le plus signifiant de la seconde partie du XIX^e siècle : c'est le début d'une « production rationalisée des états de rêve¹⁷ », sous-tendue par un projet de cohésion sociale. Car la configuration de la scène de Bayreuth inventée en 1876 répond à l'idée d'unifier la perception des spectateurs dans une attention continue et soutenue, capable de les transformer. L'obscurité presque

complète détourne des mondanités habituelles. Les effets de lumière, l'unité de l'amphithéâtre débarrassé de ses vues latérales et les distorsions d'échelle et de distances contribuent à la fabrication d'un état d'hypnose et de fascination. C'est bien tout à la fois le théâtre et l'événement théâtral qui sont pensés comme technologie de l'attention. Et l'opéra de Wagner est l'exemple rare d'une harmonie (intellectuelle et sensible) entre l'objet esthétique et le lieu qui l'accueille.

Autrement dit, c'est à la fois la machine perceptive et l'événement chorégraphique qu'il faut envisager. L'événement chorégraphique comme technologie de l'attention est susceptible de réinventer des usages du dispositif théâtral, plutôt que de s'y conformer : les points de *theatron* chorégraphiques sont autant de mises en œuvre d'une attention capables d'émanciper du caractère disciplinaire de l'édifice. Dès lors, on considère l'attention dans sa dimension sélective et non plus normative ; on insiste sur la fragmentation inévitable du champ visuel qu'elle induit, contredisant d'emblée le modèle classique de vision – cohérent, unifié – caractéristique du continuum homogène et infini de la perspective classique¹⁸. Le dispositif théâtral n'est au final qu'une entité évolutive née des tensions et mutations que les usages singuliers – les œuvres qui s'y inscrivent, les spectateurs qui l'envahissent – lui imposent. Aussi l'entité « théâtre à l'italienne » doit-elle être entendue dans toutes ses variables possibles, et non comme une configuration architectonique bien définie : « théâtre à l'italienne » est le nom d'un des champs de force qui intervient dans l'agencement de la relation avec l'œuvre. Raymond Bellour, dans une étude sur le « dispositif-cinéma » souligne « la variation perpétuelle d'effets de métamorphose et de migration par lesquels les dispositifs, sans cesse, se requalifient, et peuvent ainsi se trouver modifiés, aussi bien dans leurs agencements propres que dans les pensées qu'ils suscitent. Il y a une apparence d'autonomie des dispositifs, qui aide la pensée à se construire, donnant l'illusion nécessaire d'un repli par lequel ils seraient identiquement sous-jacents aux effets qu'ils incorporent. Mais ils ne sont aussi que l'effet des événements à la fois individués et incommensurables par lesquels ils s'avèrent. Et plus ces événements sont des œuvres, et plus ces œuvres sont portées à éclairer ce qui les rend possibles, plus l'œuvre et son dispositif se confondent, invitant cette pensée même à se former¹⁹ ».

Mettre l'acte de danser au cœur de cette étude, c'est mettre en avant la singularité des œuvres chorégraphiques et leur capacité à déplacer peu à peu, à requalifier le modèle formé par le dispositif théâtral. Dans le même temps, on insiste sur la

singularité de la relation esthétique et sur l'émergence du sujet spectateur. Si de Jonathan Crary à Raymond Bellour on peut tracer une continuité méthodologique et intellectuelle, ce qui les distingue pourtant c'est le statut accordé à l'œuvre d'art au sein de leur recherche. Chez le second, le cinéma comme expérience sensible guide l'histoire des dispositifs de vision. Par là, c'est la question du spectateur qui entre en jeu, alors que Jonathan Crary poursuit une analyse de l'observateur²⁰, c'est-à-dire « la formation d'un modèle dominant²¹ » produit dans un contexte donné. Question d'éclairage donc. S'il va de soi qu'il n'y a pas de radical déterminisme historique conduisant à la formation d'un seul type d'observateur à une époque donnée, il serait tout autant naïf d'ignorer l'arrière-plan contextuel constituant le socle de tout acte de perception. La relation aux œuvres s'affirme dans une singularité du sensible, sans nier pourtant l'historicité de la relation critique.

L'attention, rappelons-le, se trouve à la confluence de deux courants de pensée – théories de la perception et phénoménologie du regard sur l'art. L'usage du terme observateur ou bien spectateur signale des approches différentes du sujet. Ici, la question de l'attention recoupe celle des théories de la perception, et rencontre la question de savoir si l'attention se noue avec l'affect, doit au contraire être rapportée à la volonté et non plus au désir, ou si elle a partie liée avec la réflexion et la connaissance²². Notion labile, l'attention est rapportée, dans les théories successives de la perception, à des mécanismes différents. Ce qui est en jeu, c'est le débat sur le primat des conditions objectives ou subjectives de la perception, dont la portée peut être ontologique chez Platon ou cognitive chez Descartes. Concernant le premier, l'allégorie de la caverne est régulièrement prise en exemple dans l'analyse de la relation théâtrale²³, pour dénoncer le modèle d'un spectateur assujéti, enchaîné, enfermé dans l'ignorance et l'illusion, au final déterminé par le dispositif qui le contraint. Il est réduit à distinguer les formes et identifier les ombres qui défilent : sans liberté de choisir l'objet de son regard, ce « spectateur » est contraint à « discern[er] de l'œil le plus pénétrant les objets qui pass[ent]²⁴ ». L'attention et la perception sont rapportées à un déchiffrement contraint. Chez Descartes, l'attention comme maîtrise de soi et volonté de concentration va de pair avec une connaissance de l'objet qui passe par l'analyse de ses propriétés. La perception est déjà un jugement de perception, au détriment de sa dimension sensorielle et affective. Le sujet (sensible) de la perception s'efface pour laisser place aux qualités pensées objectives et naturelles de l'objet de la perception. Dans les deux cas,

s'affirme le primat de l'objet ou du dispositif. Avant le XIX^e siècle, analyse Jonathan Crary, le sujet percevant est considéré comme un être passif recevant les stimuli d'objets extérieurs qui forment les perceptions reflétant le monde. Dans les deux dernières décades du XIX^e siècle, s'opère un retournement où le sujet, organisme psychophysique dynamique, construit activement le monde autour de lui à travers des processus cognitifs et sensoriels complexes²⁵.

Si Jonathan Crary retient le terme d'observateur dans son premier ouvrage traitant de l'histoire de la vision au tournant du XIX^e siècle, c'est qu'étymologiquement, *l'observator* renvoie à celui qui observe ce que lui prescrit la loi. L'observateur, en individu passif, se conforme et perçoit dans le cadre d'un ensemble de conventions et limitations. La vision est analysée comme discipline. Dans une perspective foucauldienne, la perception est prise dans l'étau de déterminations historiques et épistémologiques²⁶. Jonathan Crary analyse la normalisation de la vision et les corps rendus dociles par les appareils et les technologies optiques, telle la chambre noire capable d'assigner au corps une place dans l'espace, de maîtriser ses mouvements, et de le rendre tributaire de « techniques destinées à gouverner l'attention, [...] de stabiliser l'observateur, de l'isoler grâce à un "cloisonnement" et à un "quadrillage" où l'individu est réduit "comme force politique"²⁷ ». Après les XVII^e et XVIII^e siècles où l'observateur demeure extérieur à l'objet observé, le XIX^e laisse poindre la possibilité d'une expérience incarnée, dans laquelle le voir dépend du corps du sujet. « Le corps, conclut Jonathan Crary, terme jusqu'alors neutre ou invisible de la perception, est désormais l'épaisseur dont on tire le savoir sur l'observateur²⁸. » Le sujet de la perception n'est donc plus « observateur » au sens premier du terme. Si l'observateur devient producteur de ses propres visions, ce n'est pas pourtant verser dans un subjectivisme. « Cette opacité tangible, cette densité charnelle de la vision est apparue si brusquement qu'on n'en a pas compris tout de suite toutes les conséquences ni tous les effets. Mais une fois que la vision a repris sa place dans la subjectivité de l'observateur, deux voies entrelacées se sont ouvertes : l'une, à la suite des nouveaux pouvoirs conférés au corps, mène aux nombreuses affirmations de la souveraineté et de l'autonomie de la vision dans le modernisme et ailleurs ; l'autre, à la suite du savoir acquis sur le corps visionnaire [celui d'un observateur détaché de son corps pour une vision objective du monde], favorise une standardisation et une législation accrue de l'observateur, ainsi que des formes de pouvoir tributaires de l'abstraction et de la

formalisation optiques. L'essentiel est de constater que ces voies ne cessent de se croiser et qu'elles se chevauchent souvent sur le même terrain social, parmi les innombrables sites où se produisent concrètement, dans toute leur diversité, les actes de vision²⁹. »

Si Jonathan Crary insiste sur le caractère déterminant du contexte, il s'agit bien en réalité de mettre en évidence quelque chose comme un agencement (deleuzien) : la chambre noire comme agencement permet de comprendre l'union entre l'observateur et l'appareil optique, qui n'est autre que la combinaison d'une pratique culturelle et d'un ordre discursif et épistémologique³⁰.

Les travaux de Jonathan Crary participent assurément au développement relativement récent d'un champ d'étude que les Anglo-Saxons nomment *visuality* et qui se concentre sur l'examen de l'expérience visuelle dans sa dimension historique et culturelle. Les études de la *visualité*, qui traitent d'une grande variété de champs culturels³¹, envisagent la vision comme l'alliage du mécanisme de la vue et de ses déterminations techniques, historiques, discursives. Le domaine esthétique y puise largement. Maaïke Bleeker, qui conduit une analyse du théâtre post-dramatique³², rappelle : « Une prise de conscience croissante de l'enchevêtrement inévitable avec ce que l'on appelle *visualité* – les manifestations clairement historiquement de l'expérience visuelle – dans une vaste variété de champs, attire l'attention sur la nécessité de situer la vision au sein d'un contexte historique et culturel. C'est une situation dans laquelle ce que nous pensons voir est, en fait, le produit d'une vision "ayant lieu" conformément aux lois tacites d'un régime scopique spécifique, et déterminée par la relation entre celui qui voit et ce qui est vu³³. » L'analyse de la relation entre celui qui voit et ce qui est vu invite à comprendre la tension dialectique entre, ce que Freddie Rokem nomme, « le mode subjectif (est-ce que nous voyons ce que nous voulons voir ?) et le mode objectif (voyons-nous ce qui est vraiment là ?) de regard sur une performance théâtrale³⁴ ». Tension dialectique, car on l'aura compris, il ne s'agit plus de trancher entre une relation objective ou subjective à l'œuvre chorégraphique, entre activité ou passivité du sujet spectateur, mais de penser plutôt l'articulation complexe entre l'expérience commune et singulière, entre le caractère social et intime de la perception, entre le sujet et la communauté rassemblée face à l'œuvre.

Notre étude trouve donc connivence avec les recherches dans le champ de la *visualité*, bien que Jonathan Crary émette quelques réserves à leur égard. Il leur reproche de traiter de la question de la vision d'un point de vue autonome plutôt que de l'envisager comme l'effet d'autres sortes de forces et de relations de pouvoir. Surtout, il craint que soit indûment mise en avant l'hégémonie de la vision au *xx^e* siècle, au détriment du sujet incarné (lieu des opérations de pouvoir et d'un potentiel de résistance³⁵). Ces réserves nécessaires, sans doute, ne parviennent pourtant pas à discréditer des démarches dans lesquelles s'affirme la volonté de considérer le spectateur comme un corps percevant [*body perceiving*] plutôt que comme un œil, un je désincarné [*a disembodied eye/I³⁶*]. Il est vrai néanmoins que le champ lexical du regard et de la vision envahit le discours des études de la *visualité* (le pouvoir et la construction du regard – *gaze* – et la pratique de regard – *looking*). Il est vrai aussi que la réflexion porte sur le domaine du visible (et non plus largement du sensible). Maaike Bleeker choisit d'ailleurs de substituer à *spectateur* le substantif *voyant* [*seer*, du verbe voir] : sans sortir du champ du visuel, le terme a selon elle l'avantage de nous défaire de la connotation passive du spectateur et d'affirmer le caractère prospectif de la vision (on voit à la fois moins et plus que ce qu'il y a à voir³⁷). Nous conserverons dans cette étude le terme spectateur, bien qu'il ne soit pas spécifique au champ de l'art (on peut tout autant être spectateur d'un accident ou d'un match de foot), non seulement parce que c'est le terme d'usage qui désigne ce sujet qui assiste à une œuvre chorégraphique, mais aussi parce qu'il convient justement de le réhabiliter, de lui redonner une épaisseur qui déborde le champ du visuel. De faire jouer les variations de la signification au-delà de la stricte étymologie.

Ce qu'il importe de souligner enfin, c'est que dans le champ de la *visualité*, le regard semble devenir symptomatique de la relation esthétique : « La thématique du regard au sein du monde fictionnel d'une production spécifique s'adresse directement au problème plus large des pratiques spectatorielles que cette production établit implicitement³⁸ », avance Freddie Rokem. Le regard signale la relation, une relation qui déborde le visuel. Et le champ du regard doit donc être compris, dans la suite de cette étude, de manière métonymique.

Car depuis le tournant philosophique de la phénoménologie, et plus encore depuis les avancées neuroscientifiques récentes, on ne peut ignorer l'opacité charnelle de la vision chère à Jonathan Crary. Et le sujet de l'attention (le sujet percevant) n'est plus cet être passif recevant les stimuli du monde extérieur. La vision se fait du milieu des

choses et les limites entre le corps et le monde semblent pouvoir être abolies : « Mon corps, écrit Merleau-Ponty, est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps³⁹. » Aussi, l'individu « perçoit avec son corps et avec son monde » et ce monde « vient sans cesse assaillir et investir la subjectivité comme les vagues entourent une épave sur la plage⁴⁰ ». L'incorporation du monde (et réciproquement) définit le corps moderne qui ne privilégie plus l'œil ou la vue, comme le voulait l'histoire traditionnelle du corps, mais s'ouvre à l'entrecroisement des différents sens. Merleau-Ponty redonne place au sens étymologique de perception qui renvoie à ce qui fait impression sur les sens, étape qu'on élude souvent trop vite dans l'opération qui consiste à réduire le perçu à un objet de connaissance ou de jugement. Il insiste en effet sur la bivalence du corps qui, du milieu des choses, reçoit le monde sensiblement, dans une aptitude à sentir et à travailler cette sensation. « Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main, se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-senti⁴¹. » Les chiasmes sensoriels font de la perception un mode de participation au monde qui suppose aussi l'invention. Le sujet n'a pas pour rôle d'éclairer davantage des données pré-existantes, mais d'ouvrir un champ perceptif ou mental, une nouvelle façon pour la conscience d'être présente à ses objets. L'attention est « la constitution active d'un objet nouveau qui explicite et thématise ce qui n'était offert jusque là qu'à titre d'horizon indéterminé⁴² ». Ainsi, faire apparaître l'objet de l'attention constitue à la lettre une création.

Le travail de l'art met en évidence cette construction du visible et du sensible propre à chaque artiste⁴³. On retrouve là réciproquement la part inventive de la perception de l'œuvre, déjà évoquée avec Michel Bernard et les réagencements sensoriels. Pour ce dernier, le travail des sens (chez le danseur, mais tout aussi bien pourrait-on dire chez le spectateur) s'articule profondément avec l'imaginaire, tant celui-ci est moteur de la sensation. La sensation n'est ni impressive, ni réceptive, mais processus et fabrication : elle s'invente une temporalité, une intensité, des variations. La sensation comme processus fictionnaire⁴⁴ conduit à la complexité d'un travail perceptif défini comme pluriel et paradoxal : la perception est

à la fois « active et passive, mono et polysensorielle, pulsionnelle et signifiante, vécue empiriquement et énoncée, informative et expressive, et, plus radicalement, individuelle et sociale, une et duelle⁴⁵ ». S'affirme donc le jeu complexe d'une perception prenant forme à la fois face à son objet et dans un contexte singulier, et d'une perception immanente à la sensation même du sujet.

Si faire apparaître l'objet de l'attention constitue à la lettre une création, cette apparition peut survenir depuis l'acte chorégraphique comme depuis l'acte perceptif porté par le spectateur. Aussi, l'inédit de la rencontre avec l'œuvre surgit-il de cette alliance inconnue entre ce qui est donné à voir et ce qui est vu. Alliance qui s'opère sur le fond d'une tension entre habitus (normé socialement) et habitude singulière. « Entre l'œuvre et son public, c'est une sorte de relation circulaire qui fonctionne par le jeu de l'habitus, système de pensées et de comportements incorporé par le sujet et le définissant de façon indissolublement sociale et individuelle, commente Luc Boucris. [...] Néanmoins, si la nécessité artistique a un sens, elle tend constamment à fausser le jeu de cette circularité⁴⁶. » L'approche esthétique favorise un examen de l'expérience et du singulier, dans la relation à l'œuvre. Elle engage à mettre en évidence ces pratiques, ces manières de faire⁴⁷ qui faussent le jeu de la circularité.

Espaces et phénoménologie du regard

Lorsque la mise en œuvre des questions de l'attention est à la confluence de ce courant de recherche relatif aux théories de la perception, la place du spectateur s'articule étroitement avec une interrogation sur le sujet. C'est un axe de recherche emprunté très largement par les écrits anglo-saxons sur la danse : le sujet et l'identité sont au cœur des débats des *cultural* et *gender studies*. Aussi, chez Susan Foster, Mark Franko, Randy Martin ou André Lepecki, la question de l'identité ou de la subjectivité (dans sa dimension politique) recouvre-t-elle en partie celle de la place du spectateur.

Lorsque les questions de la mise en œuvre de l'attention empruntent la voie d'une phénoménologie du regard, l'examen de la place du spectateur ramène d'abord à une attention à l'œuvre, dans sa matérialité. En décelant les stratégies élaborées par l'œuvre pour construire son mode d'apparition, on révèle des régimes

d'attention spécifiques. Par là, on engage à scruter les conduites perceptives induites par l'œuvre. Dans cette veine, notre étude doit beaucoup à des chercheurs qui, hors du champ de la danse ou même des arts de la scène, ont interrogé la place du spectateur selon le cheminement du regard que l'œuvre d'art suggérerait. Plus exactement, ces travaux critiques menés dans le domaine pictural, photographique et cinématographique déduisent des dispositifs spatiaux de l'œuvre les trajets de regard qu'elle suscite, la place assignée au regardeur et l'ordre symbolique du monde qu'elle installe. C'est principalement à partir du jeu des spatialités que l'on suppose l'orientation prise dans la perception de l'œuvre. Les spatialités organisent un point de vue, un point de *theatron* ; elles désignent où regarder et comment voir ; elles orientent et favorisent un trajet perceptif. Ainsi, cette étude est largement redevable des écrits de Louis Marin, Hubert Damisch, Daniel Arasse, Pierre Francastel, Georges Didi-Huberman, Michael Fried ou Rosalind Krauss, pour ne citer que quelques-uns. Nombre de ces auteurs ont pu saisir la Renaissance comme un moment crucial de compréhension des ressorts de la relation à l'œuvre : car la perspective comme « dispositif paradigmatique⁴⁸ » traverse l'histoire, se décline et remodèle, mais toujours met en présence la question du point fixe ou du sujet face à la représentation. Définissant un emplacement et un statut pour le spectateur, elle continue pour une grande part d'apparaître comme un fait de culture déterminant. Elle est le centre d'où rayonne une réflexion sur le point de vue.

Si les auteurs tout juste mentionnés ne se revendiquent pas nécessairement d'une phénoménologie, leur plongée dans la matérialité de l'œuvre d'art, dans la qualité de la chose, et la mise en évidence d'une exploration qui engage la sensibilité du chercheur nous semble au fond dévoiler ce que l'on pourrait nommer une phénoménologie du regard. Faire l'épreuve de la peinture, de la photographie ou du film, c'est pour eux disséquer l'acte de voir. Daniel Arasse donne ainsi en partage, dans *On n'y voit rien*, le cheminement d'un regard sur un tableau, en suivant « ce que le peintre et le tableau te montrent⁴⁹ ». La description suit le fil d'un lent trajet organisé par paliers successifs, disposant devant le lecteur les interprétations progressives auxquelles invite cette observation. Georges Didi-Huberman, quant à lui, invite à se laisser saisir par l'image tout en se dessaisissant des savoirs qu'on a sur elle, ouvrant dans le champ de l'histoire de l'art la problématique du visuel (qui n'est ni le visible, ni l'invisible, mais une qualité du figurable⁵⁰). Par là, il propose de se laisser aller « à l'évidence fragile d'une phénoménologie du regard⁵¹ ». Alors,

à la question : comment s'articule l'acte de danser à l'acte de voir ?, on voudrait répondre par l'étude d'une relation esthétique qui s'exprime à travers des modes de spatialisation spécifiques.

L'organisation d'une œuvre chorégraphique, de même que celle d'un tableau, permet de déduire des trajets perceptifs et des régimes d'attention. Se demander comment l'œuvre nous saisit et réciproquement, c'est d'abord poser la question de comment l'analyse des spatialités de l'œuvre chorégraphique permet de penser la nature de l'expérience esthétique. Dans le passage d'une œuvre à son public, les chemins parfois tortueux ou souterrains, striés par les tensions entre le familier et l'inédit, ménagent des traverses – autant d'indications spatiales dans lesquelles le spectateur s'engouffre. Les spatialités chorégraphiques ouvrent la voie d'une hypothèse : que l'œuvre aurait inscrit en son sein les trajectoires et processus perceptifs qu'elle engage. L'expérience de l'œuvre pourra ne pas être partagée par tous, quant aux interprétations avancées ou aux états émotifs provoqués, mais elle sera sous-tendue par la même tension perceptive. Les jalons posés par l'œuvre pour forger le cadre de sa saisie sont donnés en partage et enclenchent un processus partagé garant d'une disposition commune.

Certes, pour les arts du temps, la spatialité n'est pas seule garante du cadre. L'organisation de l'œuvre chorégraphique est autant temporelle que spatiale. Le déploiement de l'écriture chorégraphique joue un rôle central dans les conduites de l'attention ; la composition soutient, par sa logique propre, la cohérence de l'œuvre comme l'attention du spectateur. La structuration des parties, les variations du rythme comme des vitesses en sont des ingrédients déterminants. On peut considérer que ces effets de contrastes dans la texture temporelle participent à la spatialité, dans la mesure où ils modifient et marquent la qualité d'un espace. Cette connivence entre temporalité et spatialité signale la restriction du champ opérée : les conduites de l'attention reposent en vérité sur bien d'autres facteurs que la seule spatialité. Qu'est-ce qui conduit, par exemple, notre attention à se focaliser sur un interprète plutôt qu'un autre ? Qu'est-ce qui vient nous saisir et nous toucher dans l'exécution de son geste ?

Relevons brièvement et de manière non exhaustive quelques démarches critiques qui ont contribué à éclairer la relation avec le public, à partir d'éléments qui ne dépendent pas exclusivement de la spatialité. L'école de Constance, tournée vers les questions de la réception, et tout particulièrement Hans Robert Jauss ont

ouvert à ce titre un champ d'investigation fécond. Dans le cadre de notre étude, l'intérêt de leur perspective repose dans leur questionnement sur les effets produits par l'œuvre. Suivant une interaction triple – entre le public et l'œuvre, l'œuvre et celles qui la précèdent, l'œuvre et l'histoire – Hans Robert Jauss tente de s'extraire d'une relation binaire propre au modèle communicationnel classique (un destinataire / un destinataire, ou un émetteur / un récepteur⁵²). Il entend plutôt, et c'est la singularité de sa proposition, dénicher au sein même de l'œuvre (littéraire) les marques d'une réception. Le livre (comme l'œuvre chorégraphique) contient « l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁵³ ». Hans Robert Jauss dégage ici trois modes spécifiques d'accroche et trois pistes pour analyser à l'intérieur même de l'œuvre les écarts esthétiques qu'elle est susceptible d'affirmer. Ces écarts se mesurent à l'aune de la distance prise avec un horizon d'attente. La spatialité n'est qu'une des données du travail de l'écart qui peut concerner tous les aspects de l'œuvre. Notons ici qu'elle est susceptible d'appartenir à chacun de ces trois niveaux : lorsque Xavier Le Roy enjambe la rampe pour sortir de scène sans jamais revenir, il rompt avec une tradition ou un *genre* spectaculaire qui voudrait que les interprètes restent confinés à l'espace du plateau et surtout viennent accueillir les applaudissements dans un dernier face à face. Merce Cunningham dans *Variations V*, en rendant floue la limite spatio-temporelle de la représentation, fait fi de la *forme* attendue qui voudrait qu'une composition parvienne à se clore nettement et à s'inscrire dans un périmètre délimité : la pièce semble se prolonger hors-champ ; ni la spatialité des trajectoires, ni un usage symbolique des lieux n'ont conduit à instaurer des délimitations claires. Olga Mesa enfin interroge l'opposition entre *langage poétique et langage pratique, entre imaginaire et réalité*, par un usage de la spatialité aussi feuilleté que la temporalité mémorielle qui se met en place à la fin de la pièce, lorsque Daniel Miracle projette le story-board de la pièce qui vient de se dérouler. Document et fiction fabriquent des espaces en abyme. Les clôtures de chacune des cinq pièces, qui résistent, on l'a dit, à consommer la rupture de la relation, comportent un équivalent spatial :

l'ordonnement spatial de ces œuvres, corrélat visuel de la structure causale et narrative, en est ébranlé.

Il faudrait mentionner aussi une pratique critique impossible à regrouper sous le nom d'un courant et qui accorde un rôle important, dans la relation entre l'œuvre et son public, au détail ou ses déclinaisons : *punctum* et sens obtus barthésiens, détail chez Daniel Arasse, *pan* chez Georges Didi-Huberman⁵⁴... C'est ce point d'accroche avec l'œuvre, ce qui frappe le regardeur et cristallise son attention ; c'est une porte d'entrée, un seuil ou encore ce qui enclenche l'imagination, le trouble ou bien la réflexion. C'est ce « clou auquel [le lecteur] peut accrocher ses propres fantasmes, sa mythologie personnelle⁵⁵ ». Point d'intimité ou d'étrangeté absolue, il confronte à l'œuvre et à soi-même. Il remet en question les certitudes du voir ou obsède par sa présence non résolue. Ce détail ou pan, ce peut être cet interprète danseur dont je ne parviens pas à détacher mes yeux. Le détail interpelle le regardeur, un peu comme le point de fuite du tableau⁵⁶, mais parfois le contredisant aussi. Car le détail n'est pas toujours émotion ou trouble, il a bien à voir aussi avec l'ordonnement du tableau ou de la photographie : il est donc susceptible de traverser aussi le domaine de la spatialité. Le pan envahit le tableau comme une intensité dévorante ; le détail, situé aux marges, le plus souvent au premier plan des tableaux, frontalement et sans discrétion⁵⁷, ignore ou déstabilise le cadre, renverse les stratégies du regard, déplace les centres, détourne de la figure centrale : il subvertit alors la *mimêsis*, le message et l'enjeu politique du tableau.

Plus communément, on rappellera que parmi les autres moyens mis en œuvre pour instaurer la relation au spectateur, la logique iconologique intervient en premier lieu, qui agite la puissance du signe et du symbole. Plus largement, l'usage de la référence qui ne concerne pas seulement le genre ou la forme, mais simplement le geste, ou tout élément de l'œuvre (visuel, musical...) joue sur la connivence avec ce que l'on reconnaît et partage. La référence opère grâce à la citation, à l'allusion, au pastiche ou à toute autre forme de renvois complices ou de phénomènes d'emprunt qui permettent aussi à l'artiste d'affirmer son appartenance à un champ.

Enfin, le champ critique en danse a insisté depuis John Martin (1933, puis 1939) sur l'expérience kinesthésique qui fonde la relation à la danse : nommée différemment sympathie musculaire, *metakinesis*, mimétisme intérieur [*inner mimicry*], empathie, transfert kinésique, contagion... Il s'agit toujours de désigner la

connexion physique entre le danseur et le spectateur, de définir comment il ressent lui-même les sensations et actions de l'autre. L'étude du phénomène dénommé par Robert Vischer empathie [*Einfühlung*] dans le champ esthétique à partir de 1873 aura une longue postérité, croisant les recherches neuroscientifiques les plus récentes. Susan Foster a récemment retracé la généalogie de l'empathie, rappelant aussi que la critique de danse John Martin était bien au fait des recherches scientifiques de Vernon Lee et Theodore Lipps⁵⁸. Si cette notion a pendant longtemps été considérée comme suspecte, elle commence néanmoins à s'affirmer, ouvrant de réelles perspectives dans les études esthétiques. Ainsi Raymond Bellour donne toute sa place au corps, à l'émotion, aux sensations dans la réception du cinéma, comme l'indique le titre de son ouvrage : *Le Corps du cinéma* est une étude du corps du spectateur pris dans le corps du film⁵⁹. Il aura sans doute fallu attendre la preuve scientifique apportée par la neurologie pour confirmer l'intuition esthétique et ouvrir à l'opacité charnelle de la perception que d'aucuns n'ont cessé de proclamer. « C'est la sensation de notre propre poids qui nous permet de ne pas nous confondre avec le spectacle du monde, rappelle Hubert Godard. [Dans] le cas d'un spectacle de danse, cette distance éminemment subjective qui sépare l'observateur du danseur peut singulièrement varier (qui bouge réellement ?), provoquant par là même un certain effet de "transport". Trans-porté par la danse, ayant perdu la certitude de son poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre. [...] C'est ce qu'on peut nommer l'empathie kinesthésique ou la contagion gravitaire⁶⁰. »

Spatialité : vers le surgissement de la figure

Si la spatialité constitue le fil principal de notre approche, c'est qu'elle nous semble être un paramètre d'analyse particulièrement actif à déceler les modalités de la relation esthétique. Les autres facteurs de la relation ne seront pas au cœur de l'étude mais la traversent nécessairement ça ou là, tant la spatialité concourt à organiser ou mettre en évidence les divers moyens de mobiliser le spectateur. Dès lors, il faut comprendre que par spatialité, c'est un ensemble complexe qui est convoqué. La spatialité est constituée par différentes strates d'espaces, selon une sorte de feuilletage permettant d'examiner différents niveaux de l'œuvre structurant la relation au public : d'abord, l'édifice ou l'architecture du théâtre met en

place le cadre de la représentation et constitue à lui seul le dispositif d'attention que l'on a vu. Ensuite, les spatialités scéniques – l'installation scénographique, mais aussi le dessin chorégraphique des trajets, et tout ce qui a trait à l'emplacement du danseur – sont susceptibles de reconfigurer, réorienter, ponctuer ce premier cadre. Enfin, les spatialités corporelles – la nature spatiale et qualitative du geste, l'orientation de l'interprète, ses modes d'adresse, le rôle du regard, l'amplitude et la direction de son mouvement, son rapport à la projection, la nature dynamique, rythmique, pondérale de son geste... – modèlent l'échange. Ce feuilleté conduit à s'interroger sur le statut de la figure, c'est-à-dire d'une part sur la construction d'une dynamique générale de mise en forme de l'œuvre et d'autre part sur la fabrication d'un régime de visibilité et d'attention.

La spatialité articule donc espace et lieu. Le lieu, c'est l'édifice, c'est cette structure « inerte », cette « configuration instantanée de positions. [Le lieu] implique une indication de stabilité. Il y a espace, poursuit Michel de Certeau, dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. [...] En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par les marcheurs⁶¹. » Ainsi, pourrait-on dire dans notre cas, le lieu théâtral géométriquement défini par les architectes est transformé en espace par les scénographes ou créateurs lumière, par la spatialisation sonore et plus encore par les danseurs. L'action des sujets produit l'espace. Un espace que Merleau-Ponty définit comme existentiel et anthropologique, en opposition à l'espace géométrique (ou lieu) homogène, isotrope⁶². La spatialité n'est pas une réalité en soi dont la représentation seule varierait selon les époques : l'espace est l'expérience même de l'homme.

La spatialité en danse concerne ainsi les divers pans de l'œuvre, depuis le surgissement du geste jusqu'à la mise en place complexe de la représentation. Si cette étude doit autant aux écrits du domaine pictural, c'est qu'elle trouve dans la réflexion sur le cadre un support indéniable. Le cadre, au sens figuré, c'est bien ce qui structure l'événement et la position du sujet en son sein : pour Gregory Bateson « l'analyse des cadres est, de ce point de vue, un mot d'ordre pour l'étude de l'organisation de l'expérience⁶³ ». Mais le cadre, c'est d'abord un processus concret de cadrage, structurant la relation au public et la présentation de ce que l'œuvre représente. Louis Marin en fait un élément déterminant dans le dispositif

global qui permet l'apparition de l'œuvre pictural. Il distingue trois opérateurs de cadrage : « le fond, le plan, le cadre, trois dispositifs qui, à bien les entendre, constituent le cadrage général de la représentation⁶⁴ ». Commençons par le cadre à proprement parler. Louis Marin rappelle la polysémie du terme : « cadre » renvoie, en français, à la notion de bord (si le théâtre a emprunté le terme, parlant de cadre de scène, on peut aussi parler du bord ou de la bordure de scène) : c'est la bordure rigide qui entoure un miroir ou un tableau. La langue italienne adopte un terme d'architecture pour désigner cette même réalité : *cornice* insiste sur les « valeurs d'ornement et de protection, les notions de prégnance et d'avancée⁶⁵ ». Enfin, l'anglais désigne avant tout par *frame* l'élément structurel de la construction du tableau : son châssis. Le terme oscille ainsi entre supplément et complément, ornement et nécessité. Dans tous les cas, « le cadre autonomise l'œuvre dans l'espace visible [...]. Il donne la juste définition des conditions de la réception visuelle. [...] Par le cadre, le tableau n'est pas simplement donné à voir parmi d'autres choses : il devient objet de contemplation. [...] Le cadre fournira un des lieux privilégiés du "faire savoir", du "faire croire", du "faire sentir"⁶⁶ ». De même que le musée ou l'espace théâtral déclarent l'existence de l'art, le cadre semble donc désigner l'œuvre tout en faisant jouer son pouvoir d'injonction, son pouvoir d'indiquer la façon d'établir les modalités d'une relation (de savoir, de représentation, de sensation) avec le public.

Il s'agit en effet pour Louis Marin de dégager la façon dont les processus de cadrage dessinent « l'espace du spectateur⁶⁷ ». Il distingue deux opérations privilégiées. L'une confère au cadre valeur de déictique : « Dans son opération pure, le cadre montre ; c'est un déictique, un "démonstratif" iconique⁶⁸ » ; l'auteur en appelle, pour sa démonstration, aux différents ornements qui habillent le cadre et attirent le regard, l'attention. Au théâtre, l'équivalent serait l'habillage construit par une scénographie soulignant les bords, par un rideau encadrant l'ouverture de scène, par un rail de projecteurs disposé en bordure... Ces dispositifs ostentatoires ont parfois le pouvoir de troubler la frontière entre l'espace représenté et l'espace réel en convertissant alors l'espace du spectateur en espace de représentation. Le cadre devient ainsi l'agent d'une métamorphose de la distribution des espaces, d'un effacement des frontières par leurs mises en évidence même. La seconde opération distinguée par Louis Marin est réservée à ce qu'il nomme « les figures pathétiques d'encadrement [...] le plus souvent des figures de bord de

scène [...] non pas déléguée du spectateur (et/ou du peintre), mais déléguée du cadre pour signifier au spectateur la modalité pathique (pathétique) du regard qu'il *doit* porter sur la *storia*⁶⁹. » Cette seconde opération se situe donc à l'intérieur du tableau, mais comme issue du cadre, afin de renforcer la procédure déictique d'encadrement par une information sur la manière : « par ses gestes, sa posture, son regard⁷⁰ », la figure pathétique donne à voir et indique une manière de voir. Ces figures trouvent leur équivalent dans le domaine du théâtre : dénommées « protagonistes de point de vue » (Étienne Souriau) ou « figures de médiateurs ou d'annonceurs » (Erwing Goffman), elles constituent des relais du spectateur⁷¹. Au théâtre, elles incarnent des personnages témoins (tels le chœur, le bouffon, le confident) et peuvent en danse, en l'absence même de narration, de personnage ou de figuration d'un spectateur, favoriser une focalisation sur un événement, activer un point de vue (*pathique*). Le danseur en bord de scène peut en effet devenir ce délégué du cadre, dans un jeu proprement spatial qui oriente l'attention, ce qu'il y a à voir et comment. Que le danseur se situe en avant-scène ou sur l'un des trois autres côtés, il affirme par cette position limitrophe singulière un emplacement à même de modifier à la fois la perception de la spatialité (de l'étendue, des frontières...) et le mode d'échange et de projection du public. Le cadre est une zone qui semble pouvoir intensifier les conséquences d'une posture, d'un regard. S'articulent ici étroitement les spatialités corporelles et scéniques. L'analyse des œuvres chorégraphiques exige ainsi une attention toute particulière à ces zones.

Venons-en au second dispositif de cadrage défini par Louis Marin : le plan. Cette paroi transparente est ce que l'on a l'habitude d'appeler « quatrième mur » pour les arts de la scène. Élément essentiel d'une relation instaurée avec le public, le plan ou quatrième mur cherche à « trouver la juste place du spectateur⁷² », insiste Michael Fried dont les développements sur la question sont des plus riches. Rendant compte du débat qui agite la peinture à partir du XVIII^e siècle et des écrits de Diderot sur le théâtre et la peinture, Michael Fried s'emploie à retracer cette place du spectateur dans le tableau et aussi sur la scène. Diderot dénonçant le caractère artificiel du théâtre, défendait la prise en compte du public et la mise en évidence de sa présence. C'est au théâtre (et au tableau) d'affirmer la présence, devant lui, du public. Pour cela deux moyens : le premier consiste à fermer la scène à la présence du spectateur. Plaidoyer paradoxal, s'il en est : « Imaginez,

sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » C'est la négation de sa présence qui fait « tomber [le spectateur] en arrêt devant le tableau [ou la scène], comme frappé par la fiction de son inexistence⁷³ ». Moyen paradoxal, donc, de captiver le public. Il faut que l'artiste « cherche un moyen de neutraliser voire de nier la présence du spectateur pour que puisse s'établir la fiction qu'il n'y a, face au tableau, personne. (Le paradoxe veut, en réalité, que le spectateur ne soit arrêté et retenu par la contemplation du tableau que si, justement, la fiction de sa propre absence est réalisée par et dans le tableau⁷⁴). » Ce moyen se trouve dans les « figures d'absorbement » : des personnages totalement accaparés par leur activité au point d'effacer les signes de reconnaissance de la présence du public. Les figures d'absorbement sont une modalité particulière des figures d'encadrement définies par Louis Marin. Ici le pathétique laisse place à l'indifférence et la figure n'est pas nécessairement située en bordure de cadre, mais elle n'en joue pas moins un rôle de cadrage indéniable : elle fait surgir le plan. C'est donc par une spatialité corporelle centrée sur l'action même et non orientée vers le public que se construit la nature de l'échange avec le spectateur, grâce à la mise en place d'une frontière renforcée. La seconde façon de lutter contre l'artificialité théâtrale revient, à l'inverse, à ouvrir l'œuvre, à y ménager des chemins pour le public. Il s'agit d'imaginer que le public se projette physiquement dans l'œuvre et y accomplit une promenade (Diderot évoque la peinture pastorale, les paysages et les natures mortes). On retrouve là l'idée que l'œuvre puisse ménager en son sein des trajets propices à une déambulation fictionnelle, à une déambulation perceptive qui peut conduire à déplacer les points de vue.

La réflexion sur le cadre entendu comme bordure (ou cadre de scène) puis comme plan (ou quatrième mur) ne saurait faire l'impasse sur l'apport de l'art cinématographique. Si le rapprochement entre l'art de la peinture et de la scène est avéré tant par les artistes – dès Noverre⁷⁵ dans le domaine de la danse – que par les théoriciens (Diderot, Michael Fried, Pierre Francastel⁷⁶...), la connivence entre la scène et les arts visuels dont témoigne toute l'histoire de la danse se double d'un intérêt indéniable pour les moyens du cinéma. Trois des œuvres commentées ici en témoignent ouvertement : celles de Merce Cunningham, Xavier Le Roy et Olga Mesa. Si les pratiques de montage ont pu influencer les conceptions de la composition en danse⁷⁷, il faut surtout ici mentionner brièvement le travail spatial importé du cinéma. La mobilité de l'espace, la multiplication des angles de vue, le fractionnement, la possibilité de

modifier brutalement les distances (par l'usage du gros plan) ont ouvert des possibles à l'espace scénique⁷⁸. Par exemple, cela a modifié la façon dont les interprètes ont pu envisager leur emplacement sur la scène, comme la façon dont le public a pu se donner la liberté de circuler dans l'œuvre, de focaliser son attention, de délimiter des zones, d'élargir ou rétrécir le champ. Le cinéma a favorisé l'effet de gros plan scénique, dès lors qu'on considère que le gros plan n'est pas seulement une affaire de distance métrique, mais qu'il surgit par l'effet d'un « changement absolu » : le gros plan, nous dit Deleuze, arrache l'objet de toutes coordonnées spatio-temporelles ; « notre sensation de l'espace est abolie⁷⁹. » Les moyens scéniques déployés (lumineux, sonores, rythmiques) comme le travail du danseur peuvent produire ces changements absolus, non sans conséquence quant à la nature du quatrième mur. Le gros plan réduit les distances symboliques. Enfin, le cadrage, entendu au cinéma non plus seulement comme structure et bordure mais comme découpe dans un champ donné, définit un point de vue (là encore) et fait apparaître un hors-champ. Ce dernier mobilise le jeu de l'acteur comme il pourra influencer celui du danseur : analysant les photographies de cinéma, Pascal Bonitzer démontre que les lignes de force, les regards des acteurs, les lignes de fuite sont presque toujours aspirés par un centre de gravité situé à l'extérieur du cadre et à l'oblique de l'axe de l'objectif⁸⁰. La danse (celle d'Olga Mesa, on le verra, mais on pourrait aussi mentionner Trisha Brown, Martine Pisani, Juan Dominguez et bien d'autres) peut aussi jouer de cet espace hors cadre « qu'on n'entend ni ne voit, pourtant parfaitement présent⁸¹ ».

Le dernier opérateur de cadrage mentionné par Louis Marin est le fond. Support d'inscription par lequel la figure advient, le fond est pour Louis Marin une surface qui cadre. Ce fond disparaît dans les procédés d'illusion pour créer la profondeur et l'infini, mais resurgit parfois, comme toile de fond qui avoue la matérialité du tableau et désigne l'acte de représentation (de même que Brecht ou le théâtre post-dramatique peuvent rappeler le spectateur à la présence du dispositif théâtral). Pierre Schneider a remarquablement développé les pouvoirs du fond à constituer le visible. « J'appelle fond, écrit-il dans *Petite histoire de l'infini en peinture*, ce qu'il y a quand il n'y a plus rien derrière. Rien, c'est-à-dire le vide et, si l'on pousse plus avant, le support – mur, toile, feuille de papier, plaque de métal ou de pierre. Le support sert de fond : il n'est pas le fond. [...] Le fond, c'est nous qui l'apportons,

c'est l'image qui le greffe sur la pierre ou sur la toile aveugle, qu'elle transforme ainsi en support, faute de quoi elle demeure invisible. [...] Le fond est une exhalaison, voire une exsudation spécifique au genre humain, que l'instrument du peintre communique à la matière dès qu'il la touche⁸². » Ces marques du pinceau, du crayon sont, elles, appelées « figures ». Pierre Schneider propose de retracer cette histoire de la relation entre les figures et le fond : « L'histoire de l'art peut se lire comme celle des rapports variables de la figure et du fond, dont le cas limite, suscité par des circonstances extrêmes, met en présence une figure en perdition et un abîme sans fond ni fin⁸³. » De quelle façon la figure entre-t-elle en contact avec ce fond ? Comment y prend-elle place ? Histoire de spatialité... De quelle façon la figure dansante produit également son propre fond ? Comment joue-t-elle de liens ou distances avec lui ? Qu'est-ce qui surgit alors sur le plateau chorégraphique : qui du fond ou de la figure construit la perception de l'œuvre ? Comment les deux entités s'articulent-elles et quelle spatialité font-elles alors surgir ?

Pierre Schneider s'attachant à l'analyse du fond, à cet abîme qui sépare la représentation de la chose représentée, souligne le travail de confrontation entre le limité de la figure et l'illimité du fond. Il distingue deux modalités de rapport opposées : l'une constitue le fond comme plan : il est solide, ressemble à un mur et tend à se confondre avec l'arrière-plan. C'est ainsi que la perspective intercale entre figure et fond toute une série de plans intermédiaires, eux-mêmes figures, mais qui tendent à devenir coextensifs au fond. La figure y prend pied, mise en avant par ce dispositif de cadrage ; le fond, comme étendue illimitée, disparaît, laissant place à une sorte d'arrière-plan, de décor, de scène, où la figure s'impose. Il se réduit à une surface tridimensionnelle, surface picturale, ornementale. L'illimité est dompté, comme en témoigne un arrière-plan qui parvient à convaincre que l'étendue qu'il clôturait se prolonge⁸⁴. À l'inverse, surgit la réalité plus inquiétante d'un fond sans limites, insondable, fond perdu, que Pierre Schneider compare à la mer. La figure y perd pied, est engloutie, est comme naufragée. C'est l'invention d'un illimité, d'un vide ; on ne peut imaginer quelque chose derrière lui : il est profondeur sans fin, il se dérobe sous la figure. Il rend ainsi visible l'illimité. Et la figure ignore alors les frontières visibles que le support (le cadre scénique, le lieu matériel) assigne à l'œuvre. Les bords perdent « leur mortelle faculté d'interruption⁸⁵ ». Dans cette confrontation de l'infini et du limité, se joue un combat entre la ligne et la couleur, entre deux conceptions de l'espace : la ligne divise, déchire⁸⁶, alors que la couleur joue de profondeurs et de

liens. L'infini de l'espace réduit le dessin à une couleur et, repoussant le pouvoir d'une construction géométrique linéaire, revendique une profondeur sans fin.

Que serait, semblablement, une danse qui privilégierait le vide au détriment de la figure ? Qui laisserait la figure dansante engloutie par le fond ? Que penser de l'attachement des cinq pièces qui fondent notre étude à vouloir, à l'orée de leur achèvement, donner à voir le lieu ? Espace évidé, jonché de ses restes, chargé de la mémoire des événements qui l'ont traversé, mais lieu concret aussi, montrant son ossature, ses dimensions, son volume délaissé. Ces clôtures témoignent du combat permanent de la figure pour construire son apparition, dans un dialogue (qu'il soit tendu ou apaisé) avec le dispositif théâtral. « Cette "histoire" [de l'infini en peinture] projette sur la longue durée le drame qui se joue sur la scène étroite du présent entre la figure et le fond. En effet, ils ne forment pas une constellation fixe. Éveillé par la figure, le fond sans fond l'engloutit ; cernée par le fond abyssal, la figure s'intensifie avant de disparaître. Leur coexistence est constante, mais selon un rapport de forces qui ne cesse de varier. Le naufrage sera tantôt évité, tantôt inéluctable, selon que le vide aura été porteur ou non, qu'un sauveur y veillera ou non, que l'abîme engouffrera toute une époque ou un individu solitaire... Toujours les mêmes et toujours différents, figure et fond revivent indéfiniment l'histoire de ce rapport en lequel il est permis de reconnaître non seulement la structure des œuvres mais leur vrai sujet, tour à tour enseveli ou affleurant sous le sujet circonstanciel⁸⁷. »

Partir de l'œuvre chorégraphique, interroger son devenir critique

Il s'agit donc de penser comment chaque œuvre par sa spatialité travaille à faire surgir un mode de visibilité à la fois essentiel à la relation au spectateur et central dans la formation d'un régime d'attention singulier. Limitation du champ de l'analyse ? Certainement. Les analyses proposées n'entendent nullement épuiser le sens des œuvres ni même parcourir l'ensemble des questions qu'elles soulèvent. La pratique de l'analyse des œuvres amène à se méfier de l'apparente exhaustivité à laquelle semblent prétendre, volontairement ou non, de nombreux textes critiques : la clôture du texte revient bien souvent à enfermer l'œuvre, à lui assigner une place comme on classerait une affaire. On rêverait d'une analyse suffisamment meuble pour que s'y infiltrent les racines d'autres échappées critiques. Aussi,

la restriction du champ d'analyse répond-elle, tout autant qu'à la hantise d'une question, à une exigence méthodologique : défendre un angle d'approche qui ne contredirait pas la conscience de la vanité de vouloir tout dire. « L'analyse des [œuvres, écrit Jacques Aumont à propos des films], telle qu'on l'envisage ici, renonce à tout dire [d'une œuvre chorégraphique], à tout en comprendre, à en construire un système d'ensemble [...], et surtout à en donner une théorie générale. En revanche, la visée de ce livre est de souligner le pouvoir énorme que peut avoir l'analyse dès lors que, ayant réduit son objet et son ambitus, elle cherche à comprendre la raison ou les raisons de chacun des événements singuliers qui composent ce que l'on appelle des [œuvres chorégraphiques]⁸⁸. »

Si l'œuvre chorégraphique est un tissu, selon la métaphore chère à Michel Bernard, l'ensemble de ces fils constitue une trame serrée, un agencement, qui ne permet sans doute pas d'affirmer l'indépendance de l'un d'eux. Choisir l'un de ces fils, en suivre les méandres, ça n'est pas détisser la toile mais la parcourir transversalement et rencontrer certains des nœuds successifs qui la parcourent. Ça n'est pas découper un fragment du tissu, mais emprunter une perspective restreinte dans la « perception hyphopoiétique du spectacle chorégraphique⁸⁹ ». Par là, le devenir critique de l'œuvre est d'abord une réinvention. Et à plus d'un titre. La perception de l'œuvre opère déjà une première construction de l'objet, par les réagencements sensoriels que sa saisie suppose. Et ce d'autant que « la corporéité spectaculaire est une invitation à un autre regard⁹⁰ ». Cette construction de l'objet est encore plus évidente lorsque la question posée oriente le regard sur l'œuvre et circonscrit un périmètre d'attention ; cela détermine la nature de l'objet chorégraphique. « Choisir une perspective, écrit Isabelle Ginot, ce n'est pas seulement décider "à partir de quoi ou de quel lieu" on regarde : c'est aussi inventer ce que l'on regarde⁹¹. » C'est pourquoi l'auteur en vient à faire l'hypothèse de l'antériorité de la critique sur l'œuvre : « Il est dans l'ordre des choses de considérer que la critique vient après l'œuvre, et découle d'elle ; il faudrait peut-être commencer à penser comment la critique *précède* en réalité l'œuvre, dans la mesure où elle dépend de choix perceptifs et esthétiques qui peuvent tout à fait préexister à la rencontre entre œuvre et regardeur⁹². » L'analyse de pièces chorégraphiques conduit toujours à questionner ce que l'on entend par œuvre. La question n'est pas propre au champ chorégraphique, quant bien même elle se poserait là d'une façon plus aiguë, par le fait même de l'inexistence d'un support tangible auquel se reporter.

Le lecteur n'a souvent pas les moyens d'aller voir par lui-même. Et le critique n'a d'ailleurs été au mieux que le spectateur de quelques-unes des manifestations de l'œuvre, lors des représentations auxquelles il a pu assister. Ce que l'on nomme œuvre n'est ainsi que la réduction à quelques-unes de ses occurrences, au détriment de la mouvance, des variations que toute œuvre comporte au fil de son histoire, lorsqu'elle a la chance de traverser le temps lors de représentations successives, voire de reprises *a posteriori*. Parfois même, le critique n'a connaissance de l'œuvre que grâce à sa manifestation sur un support analogique. C'est le cas pour certaines pièces de ce corpus : *Variations V* et *Trio A* qui datent respectivement de 1965 et 1966 ont été analysées à partir des films qui en existent. Et l'analyse des trois autres pièces, découvertes lors de représentations, s'est également appuyée sur des captations filmiques, soutiens nécessaires à la mémoire et à l'analyse précise du geste.

Comme pour tout autre art, parler d'une œuvre, c'est donc d'abord parler de la mémoire que l'on a de l'une de ses occurrences et de la construction qui s'est élaborée dans l'acte même de sa saisie perceptive. Chaque critique réinvente l'œuvre à travers un certain nombre d'opérations⁹³, au premier ordre desquelles se tient la description. Le devenir critique de l'œuvre passe par l'opération descriptive, geste fondamental, nous rappellent tous les théoriciens de la critique d'art, par lequel se construit un objet textuel dont l'enjeu est de rendre possible le partage d'un objet commun, avec son lecteur. Si la description tente de « décider d'une certaine stabilisation du rapport [...] entre du perçu, du nommé et un monde d'objets⁹⁴ », elle relève d'abord « d'une invention des faits⁹⁵ », écrit Jacques Aumont. Le geste descriptif n'est pas un geste de consignation du réel, mais permet la découverte et l'invention, par étapes et hypothèses, des faits. Dans le même temps, la description élabore les logiques même du regard, car elle consiste moins en une opération d'objectivation de l'œuvre que des dispositifs de regards qui s'ordonnent. Elle opère, suivant les principes généraux de la pratique descriptive dégagés par Jacques Aumont, par adhérence (se tenir au plus près de l'objet, ou de la perception que l'on en a), par déplacement (en retenant certains événements, en les classant), par impertinence (constituer des réseaux figuratifs sans préfigurer d'avance leur pertinence sémantique), par équivalence enfin (tant la description s'affine par comparaison et confrontation avec d'autres images, d'autres gestes, d'autres œuvres). Par son pouvoir heuristique, la description marque ainsi un premier pas dans le devenir textuel de l'œuvre.

L'invention de l'œuvre dans la relation esthétique puis critique emprunte ici la voie d'un retour constant à la matérialité de la pièce chorégraphique (ou de ses occurrences connues). Le devenir critique de l'œuvre est confronté sans cesse à l'axe de pertinence ouvert par l'analyse, un axe qui prend racine dans son objet⁹⁶. C'est choisir d'éloigner d'abord les sources extérieures à l'œuvre même et privilégier une forme d'absorption dans la pièce. C'est résolument maintenir le point de vue du spectateur comme central, même si les propos tenus par les artistes ou par d'autres chercheurs ont pu venir interférer avec l'invention critique de l'œuvre. Même si des informations sur le processus de création ont pu parfois nourrir l'analyse. Néanmoins, il n'y aura pas eu ici d'enquête spécifique sur cette question comme nous avons pu la mener en d'autres lieux⁹⁷. C'est d'abord l'œuvre dans sa manifestation qui nous occupe : ce qu'elle nous fait et comment elle est faite – l'œuvre au cœur d'un « “travail” partagé⁹⁸ », dit Laurence Louppe. C'est ce « d'abord la danse⁹⁹ », dont parle Isabelle Ginot, qui fait de l'analyse des savoirs sur la danse le cœur de la quête et de l'analyse du geste le motif de toute élaboration critique. L'analyse du geste prime sur le reste (l'analyse musicale, scénographique...) mais surtout indique une modalité de regard sur l'ensemble, à partir d'une réflexion sur le sensible, la temporalité, les dynamiques, le gravitaire, la plasticité... autant de catégories analytiques du geste particulièrement pertinentes pour l'analyse de l'œuvre en son entier. Aussi, le point de vue du spectateur doit-il être compris comme saisissable depuis l'œuvre même (et sa réinvention critique), comme un point de *theatron* chorégraphique. L'œuvre contient déjà une théorie et une pensée du public. Il ne s'agit pas de savoir qui va au théâtre, mais de comprendre comment l'œuvre pense le sujet et le collectif qu'elle convoque. Comment elle le fait exister en puissance. Comment elle tente de le constituer à travers le lieu auquel elle l'assigne et l'activité perceptive à laquelle elle l'engage. Quel sujet sensible s'invente par la relation esthétique ? Il faudra déplier cette hypothèse, mettre en évidence la nature de ce public vers lequel l'œuvre semble tendre tout en l'instituant.

Cinq pièces

Le corpus rassemblé ici n'entend pas épuiser la question qui nous occupe. Il signale au contraire combien toute pièce, passée au filtre de ces questionnements, libère des réflexions nouvelles. Toute œuvre pourrait contribuer à réfléchir à la façon

dont une pièce chorégraphique travaille à la fabrique de son régime de visibilité à partir de la spatialité. Les cinq œuvres choisies y répondent chacune à leur manière, instaurant un frottement spécifique entre les configurations du lieu et le feuilleté des spatialités, sans effacer d'autres possibles. À ce titre, il est important de dire que les conclusions tirées dans cette étude sont relatives à la singularité du corpus choisi. On se gardera de penser ce corpus comme représentatif pour l'histoire de la danse, ou même pour l'histoire d'un chorégraphe. Dès lors qu'on considère que l'histoire de la danse est tissée de facteurs multiples, de logiques discrètes et parfois contradictoires, ou bien qu'une pièce n'est pas emblématique de l'esthétique d'un chorégraphe tant son parcours est ponctué de recherches diverses qui font la complexité d'un trajet artistique, on se méfiera des conclusions hâtives. Chacune des œuvres qui occupent cette recherche sera considérée comme singulière ; elle a son histoire propre et sa force. C'est cette qualité particulière qui l'impose et non sa représentativité : il ne s'agit donc pas d'ériger ces œuvres comme révélatrices d'une période, d'un style, d'un courant, d'un chorégraphe. Elles n'ont pas été choisies parce qu'elles seraient typiques (ce qui reviendrait à les renvoyer à ce qu'elles ont de commun avec d'autres) mais pour ce qu'elles ont d'exemplaire, c'est-à-dire de spécifique dans leur façon de traiter la question qui nous occupe. Ce corpus ne prétend ainsi pas dresser une typologie des régimes d'attention ou des manières d'opérer des spatialités. Le petit nombre d'œuvres choisi témoigne sans doute, à lui seul, de ce désir de s'en tenir à l'épreuve d'une question. Il s'agit moins de conclure à de grandes tendances, ou de laisser apparaître des mécanismes récurrents, que de démontrer que chaque pièce exige d'affiner le regard et de manier avec précaution des notions qu'elle invite elle-même sans cesse à redéfinir, déplacer ou, tout au moins, à réarticuler. Le choix de ce corpus est motivé par sa « vertu d'exemplarité, qui en fait une solution remarquable à une question plus générale d'esthétique, de théorie, d'histoire¹⁰⁰ ».

Cette vertu d'exemplarité s'ajoute aux qualités individuelles « qui font [qu'une œuvre ...] est pour moi une énigme et un défi, ou plus simplement et mieux dit, [qu'elle] exerce sur moi un véritable attrait¹⁰¹ ». Car bien sûr, comme le signale Jacques Aumont, le choix d'un corpus est également tributaire de l'arbitraire d'un parcours qui conduit à réduire, dans le champ de la danse, le nombre d'œuvres que l'on rencontre, comme il est tributaire de l'attrait exercé sur vous par certaines d'entre elles. « Je me vois assignée, écrit Laurence Louppe, à parler de la danse

depuis le milieu où je vis, depuis le champ problématique dont il est le théâtre, et depuis ce que mon propre corps y traverse de tensions diverses, d'exaltation ou de déchirement. Ce qui nécessite d'entrée mille précautions oratoires pour rappeler que je ne saurais m'abstraire de ma propre parole, ni dans le choix des corpus étudiés forcément liés à l'arbitraire d'un parcours, ni dans le caractère relatif (mais dans le même temps, profondément enraciné dans la sensation individuelle) à partir de quoi un discours sur la danse se justifierait comme allers et retours d'un échange cognitif et sensible entre deux ou plusieurs expériences de corps¹⁰². » Autrement dit, la rigueur analytique et interprétative du chercheur ne peut se départir de la part subjective de toute analyse, qui en fait, au demeurant, toute sa particularité et sa richesse – celles d'une logique de pensée propre et d'un cheminement sensible singulier. C'est malheureusement la pénurie des discours sur les œuvres qui tend parfois à accorder valeur péremptoire et démesurée à l'analyse qui s'y risque. On ne peut que souhaiter la diversification des analyses, capable de mettre en évidence les richesses infinies d'une œuvre, évitant ainsi de la cantonner à des vues trop restreintes.

Corpus *exemplaire*, donc, et œuvres que l'on envisage d'abord dans leurs qualités singulières. Pourtant le jeu du rapprochement de ces cinq pièces produit inévitablement des résonances. Et l'étude se construit aussi par comparaisons et confrontations. Si un territoire commun semble apparaître au fil des analyses, ce n'est pas seulement l'effet de leur rapprochement fortuit : c'est que ces pièces partagent un certain nombre de résistances. Résistance au temps dramatique, comme le signalent les modalités de leur achèvement. Résistance à une forme d'affect qui ferait basculer l'émotion du côté de l'épanchement. L'attention prend le pas sur l'émotion, alors même que l'affect fait l'objet d'une forme de rejet pour certaines pièces du corpus. Résistance à certaines logiques corporelles qui tient autant du rejet d'une pétrification des corps que du refus d'un mouvement décoratif, divertissant et codé. Ces pièces supposent alors une interrogation précise sur le geste et l'écriture chorégraphique, creusant une recherche au-delà des vocabulaires préétablis, tentant d'échapper aux codes ou autres formes régulées de l'écriture. Résistance à l'ordre imposé par le lieu et interrogations permanentes sur les principes tacites qui l'ordonnent ; et, sur le même registre, attrait et résistance pour le vide. Résistance aux évidences du visible et résistance au lisible. Résistance, donc, à la

construction d'un sens manifeste et à toute emprise univoque qui rapporterait l'œuvre à un objet de consommation. Ces traits communs aux pièces du corpus exigent d'affiner les outils d'analyse, plutôt que de parcourir à grands traits des oppositions aisées. C'est sur un mode subtil que ces pièces se répondent et ce corpus témoigne de la persistance historique d'un questionnement quant à la distanciation, quant au traitement du visible, quant à la figure.

Il n'y a pas de continuité historique directe entre ces pièces et ces artistes. Aucun probablement n'a connaissance de l'ensemble des pièces qui constituent ce corpus. Leur rapprochement constitue une constellation inédite dans le champ de l'histoire de la danse et amorce peut-être une histoire à venir, celle de la figure en danse. C'est la question des spatialités et des régimes de visibilité qui a motivé l'ordre de présentation de ces pièces, en dépit de toute chronologie. Nous traiterons ainsi successivement *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy (1998), *Trio A* d'Yvonne Rainer (1966), *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface* d'Olga Mesa (2003), *Con forts fleuve* de Boris Charmatz (1999) et enfin *Variations V* de Merce Cunningham (1965). Pas plus qu'elle ne suit l'ordre de leur création, la présentation ne tient compte de l'âge des chorégraphes, qui apparaissent contemporains mais de générations différentes : le présent est fait de ces collisions temporelles ou « condensations anachroniques¹⁰³ ». Yvonne Rainer a 32 ans lorsqu'elle crée *Trio A*, un an tout juste après que Merce Cunningham (1919-2009) ait présenté *Variations V*, qui succède pour le chorégraphe à une soixantaine de créations. Boris Charmatz (né en 1973) n'est alors pas encore né et *Con forts fleuve* constitue sa cinquième pièce. Xavier Le Roy, de dix ans son aîné, a réalisé cinq pièces avant *Self-Unfinished*. Et Olga Mesa (née en 1962) en est avec *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface* à sa septième pièce. Si cette recherche ne peut ignorer ni l'une ni l'autre de ces chronologies, elle n'en fait pas la logique prévalant à l'organisation du discours et de la pensée. Car il ne s'agit aucunement de rendre compte d'une histoire, si par ce mot l'on entend les logiques de lignages ou filiations, ni même d'une trajectoire artistique individuelle. Dans une certaine mesure, ces pièces sont contemporaines, ou tout au moins appartiennent à une mémoire proche¹⁰⁴. Question d'échelle historique donc, qui peut conduire à considérer ces pièces dans la communauté des questions qu'elles soulèvent, tout en exigeant que soient mesurés les écarts. On s'intéressera quoiqu'il en soit à l'effet présent de ces pièces,

ainsi soudain réunies par ce corpus même. Celui-ci met en lumière leur puissance actuelle à nous interroger sous l'éclairage d'une question commune.

On n'ignore pas pour autant les circulations avouées, mais aussi bien souvent insaisissables entre les œuvres et les artistes. Circulations de questionnements esthétiques, politiques ; circulations de savoirs pratiques, de techniques de danse, de procédés d'écriture... On n'ignore pas non plus les relations plus avérées qui se sont tissées. Yvonne Rainer a noué une relation ambiguë teintée d'admiration et de rejet pour Merce Cunningham, auquel elle rend hommage dans les années 1970, alors qu'elle était sinon hostile du moins indifférente à la froideur de ses danses dans les années 1950¹⁰⁵. Elle envisage même de demander à Merce Cunningham d'être un jour l'interprète de *Trio A*, ce qu'il décline dans un éclat de rire¹⁰⁶. L'historiographie oppose trop souvent les deux artistes de façon caricaturale. Yvonne Rainer a pris des cours avec Merce Cunningham à partir de 1959 : « Elle prendrait ce dont elle avait besoin et elle le quitterait¹⁰⁷ », écrit-elle. Elle reconnaît même que sa façon de dissocier l'activité des parties du corps, prises dans des rythmes différents, « comme moyen de multiplier le détail du mouvement, devait plus tard caractériser son travail à elle¹⁰⁸. » Elle dit son admiration pour son « aisance imprenable qui lui donnait l'air de faire quelque chose de parfaitement ordinaire¹⁰⁹ ». Pourtant, « tout en absorbant l'esprit de son génie, elle en combattait la lettre. Dans son imagination, son Spectacle des Spectacles comprenait de frénétiques Bacchanales de la technique Cunningham, exécutées par le plus complet des amateurs. Ou bien dix nains et une femme à barbe faisaient les exercices en six. Ou bien un contorsionniste les exécutait en arrière (du point de vue du corps). Etc. Fantaisies prétentieuses et vindicatives contre la tyrannie de sa discipline qui – alors même qu'elle en faisait la critique à la fois sur le plan moral et sur le plan esthétique – la conduisait toujours plus près de sa propre aisance corporelle. Maintenant il lui était presque impossible de séparer les lignes fusionnées de son influence¹¹⁰ ». Admiration ou rejet paradoxaux, donc.

Xavier Le Roy a voué quant à lui une admiration réelle pour Yvonne Rainer dont il rencontre le travail en 1996 à l'occasion de la récréation par le quatuor Albrecht Knust de *Continuous Project – Altered Daily* (1970). Il exprimera sa dette envers cette expérience enrichissante marquant la naissance de son intérêt pour la chorégraphe, qu'il invite à Berlin pour lui présenter son propre travail. Il écrit : « J'ai même pensé parfois qu'il m'était impossible de réaliser quelque chose après ce

projet¹¹¹ [*Continuous Project – Altered Daily*]. » Boris Charmatz affirme¹¹² également le modèle qu’ont pu représenter les avant-gardes, celles des années 1920-1930 mais aussi celles des années 1960-1970, dans lesquelles Merce Cunningham et Yvonne Rainer sont des plus actifs. Les voix d’Yvonne Rainer, Trisha Brown et Robert Rauschenberg s’immiscent d’ailleurs dans *Con forts fleuve*, lisant un poème de John Giorno¹¹³. Soucieux d’engager un débat critique avec l’histoire, Boris Charmatz a pris pour habitude d’envisager les œuvres passées comme des références fécondes propices à nourrir la danse présente, et leurs auteurs comme des « fictions stimulantes¹¹⁴ ». On lit dans cette expression la part de distance entretenue avec la référence, comme l’enjeu créatif qu’elle contient. Et justement, il puisera dans l’iconographie de Merce Cunningham pour *Flip Book*, créé en 2009, à partir de la succession des images présentes dans la monographie rédigée par David Vaughan¹¹⁵. Quant à Olga Mesa, artiste espagnole résidant depuis 2005 en France, nous ne savons pas grand chose de son attachement aux autres artistes de ce corpus, sinon qu’elle a bénéficié d’une bourse à la Merce Cunningham Dance School de New York, ville où elle résidera de 1989 à 1992 et qu’elle partage avec Yvonne Rainer cette double pratique de la chorégraphie et du cinéma¹¹⁶.

Ces rapprochements transatlantiques entre des artistes qui ne se sont pas toujours côtoyés produisent des *filiations déliées* c’est-à-dire peut-être tout autant détachées qu’affranchies. Ces filiations qui ne reposent parfois sur aucune continuité historique sont très caractéristiques de la relation qui s’est tissée entre certains chorégraphes français à partir des années 1990 et la danse américaine des années 1960¹¹⁷. Ils ont pratiqué l’histoire selon une méthodologie rigoureuse (le quatuor Albrecht Knust) et néanmoins inventive, mais parfois aussi de manière plus fantasque. Ils n’ont pas toujours été à l’abri des mythologies et distorsions que l’admiration, le lointain et le manque de sources peuvent favoriser. Mais par leur dialogue en acte avec l’histoire, ils ont surtout réactivé le champ historiographique, en questionnant une certaine pratique académique de l’histoire – certains manquements de l’histoire constituée à établir des connections entre des faits, des artistes, des gestes, des œuvres.

C’est toujours au présent que la lecture des œuvres s’opère et que la rencontre se noue, dans une contemporanéité parfois anachronique, lorsqu’on se tourne, *via* un film, sur une œuvre chorégraphique du passé¹¹⁸. Si la question traversée par cet ouvrage est assurément liée à un souci actuel, on verra qu’elle préoccupait aussi les deux chorégraphes américains, laissant présager que l’histoire de la

danse pourrait toute entière être relue à partir des régimes d’attention qu’elle met en œuvre. C’est que la question de savoir comment s’articule l’acte de danser et l’acte de voir est susceptible d’organiser les choix chorégraphiques, de la façon la plus souterraine à la plus délibérée. Les analyses successives engageront l’étude du statut de la figure, qui se situe au cœur du questionnement sur l’attention, par sa contribution à la fabrication d’un régime de visibilité. Son statut conduit à sonder le feuilleté des spatialités de l’œuvre. Au fil des cinq essais, on abordera le bouleversement du visible suscité par *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy : le solo génère deux régimes d’attention contradictoires sous-tendus par deux logiques de spatialité opposées. Il en ressort une forme d’attention troublée par des visions. *Trio A* d’Yvonne Rainer travaille à une distanciation qui joue sur l’empêchement de la saisie du visible tout en imposant une dynamique du regard continue. La chorégraphe met à mal la notion de cadre et de lieu et construit les conditions d’une forme de projection inversée, appelant le public à elle, sans ne jamais l’assurer de rien. Olga Mesa explore les distances rapprochées, l’intimité et des logiques spatiales liées à la construction de la mémoire et de l’identité. Par divers procédés d’inclusion du public à l’intérieur de la pièce, elle organise une conduite précise de l’attention, ponctuée d’intermittences. Avec *Con forts fleuve*, Boris Charmatz explore explicitement le dispositif théâtral, sa structure, ses logiques, pour les mettre à mal. Partant, il oppose une topologie des intensités à la géométrie, à la perspective, réunissant les conditions d’une insécurité perceptive, d’une attention chaotique. Merce Cunningham enfin construit un espace abstrait, tentant de s’affranchir du lieu théâtral en y superposant des logiques spatiales contradictoires et complexes. Il suggère une attention sans hiérarchie que polarise malgré tout la figure dansante, par la clarté de son geste.

Xavier Le Roy
Yvonne Rainer
Olga Mesa
Boris Charmatz
Merce Cunningham

**XAVIER LE ROY, *SELF-UNFINISHED*
OU LE BOULEVERSEMENT DU VISIBLE**

Self-Unfinished – Conception : Xavier Le Roy, d'après une collaboration avec Laurent Goldring.

Chorégraphie et interprétation : Xavier Le Roy.

Musique : Diana Ross.

Création : 6 novembre 1998, festival Substanz à Cottbus, Allemagne. Durée : 50 min.

Xavier Le Roy fait partie de ces chorégraphes français dits « des années 1990 », regroupés sous les termes fluctuants¹ de « nouvelles formes », « formes émergentes », « jeune génération », « danse conceptuelle », « radicalités »... Autant de terminologies malvenues qui semblent vouloir ériger le nouveau en valeur, normaliser maladroitement un courant, réduire les rythmes de l'histoire à la régularité de périodisations arbitraire ou effacer la génération qui précède, alors même que l'histoire est faite de temporalités complexes et d'enchevêtrements de tendances artistiques. Ces fluctuations, caractéristiques de la difficulté de la critique à arrêter une terminologie lorsqu'elle se penche sur une période contemporaine², reflètent également la double contrainte dans laquelle nous mettent ces artistes : d'une part l'exigence de la considérer comme une communauté, d'autre part la nécessité de prendre en compte la diversité des démarches esthétiques. Ces artistes en effet se rassemblent dans la dénonciation d'une normalisation de l'art chorégraphique depuis les années 1980 : dénonciation esthétique mais aussi relative à l'organisation politique et économique du secteur chorégraphique (montrant du doigt simultanément l'institution et l'académisme, dans un rapprochement souvent trop hâtif). Aussi se regroupent-ils, constituant des collectifs artistiques (le quatuor Albrecht Knust, le Groupe du 22 mai³) ou groupes de réflexion (Les Signataires du 20 août, les Réunions de Pelleport⁴). Xavier Le Roy signe le

*Manifeste pour une politique européenne des arts du spectacle vivant*⁵, où s'affirme une communauté de pensée transfrontalière, rappelant au passage que les courants chorégraphiques sont aujourd'hui européens tant du point de vue esthétique qu'économique. Le chorégraphe lance aussi des projets de recherche collectifs : pour *Namenlos* en 1998, recherche sur les images du corps et ses représentations, il convie musiciens, artistes visuels, théoriciens, danseurs ; pour *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*, il redistribue à d'autres ses subventions pour organiser stages, ateliers et événements, amorçant alors, depuis 1999, une recherche sur l'interdépendance des processus de production et de leur résultat. Enfin, participant de ce phénomène de « coalitions temporaires⁶ » caractéristique de ces artistes, il peut s'inscrire dans d'autres projets en tant qu'interprète (pour le quatuor Albrecht Knust en 1996, pour *More et encore* d'Alain Buffard en 1999, ou pour Tino Sehgal en 2001 et 2006) ou concepteur : il conçoit et réalise une pièce de Jérôme Bel intitulée *Xavier Le Roy* (2000), brouillant les notions de conception, réalisation et signature, ainsi que d'œuvre, d'auteur et d'interprète.

Dans le même temps, ces artistes affirment pourtant la nécessité de l'émergence de diversités esthétiques. Si ce qui les réunit est la dénonciation d'une homogénéisation des productions chorégraphiques à la fin des années 1980, cette analyse conduit à revendiquer pour eux-mêmes l'existence de singularité esthétiques. Se rassembler pour faire front, débattre et se constituer éventuellement en force politique, mais affirmer aussi l'identité spécifique de chacun. Selon Christophe Wavelet, « les différences [esthétiques] sont trop marquées pour donner lieu à un énième label dans l'histoire de la danse du siècle, qui viendrait figer ce qui se voue soi-même à l'instabilisable⁷ ». Il est pourtant permis de se demander dans quelle mesure la communauté de pensée ou la participation des artistes dans le projet des uns et des autres ne contribuent pas à produire une autre forme d'uniformisation. Isabelle Ginot souligne que cette « nouvelle période frappe [...] par la redondance entre le discours et les œuvres, voire entre les œuvres. Il est tentant en effet, comme je viens de le faire, de décrire l'ensemble globalement, sans s'attacher au détail de telle ou telle pièce⁸ ». L'auteur a plus amplement montré combien cette nouvelle configuration du milieu chorégraphique avait produit, finalement, un nouveau consensus esthétique et une nouvelle « langue de bois » : son examen du milieu chorégraphique comme « doxa » ou « lieu commun », c'est-à-dire comme mode de savoir autonome, insiste sur la constitution d'un réseau

qui enserme « les activités de spectateurs, artistes, critiques, politiques, programmeurs, comme autant d'aspects d'une même chose⁹ ».

Aussi, soulignons d'emblée que si l'analyse de *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy est nécessairement prise dans cette doxa « qui nous entoure, un discours-savoir évanescent, fluide, qui imprègne et surtout génère l'ensemble de nos actes, de nos perceptions et de nos discours¹⁰ », elle la révèle aussi bien. Le solo de Xavier Le Roy a sans doute une place d'importance dans ce réseau : *Self-Unfinished* est une pièce de référence tant pour les artistes que pour la critique. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir Yvane Chapuis¹¹, alors qu'elle s'entretient avec Jennifer Lacey et Nadia Lauro, puis avec Alain Buffard, les interroger soudain sur leurs liens possibles avec *Self-Unfinished*. Ou de lire un article de Jérôme Bel commentant la pièce¹² (où l'on voit combien les phénomènes de doxa et de coalition temporaire s'étendent à la critique : l'artiste se fait critique d'une pièce de son confrère, la situant dans le courant auquel il appartient lui-même). Cette pièce semble donc faire repère au sein de cette définition fluctuante des radicalités chorégraphiques. Car elle met en pratique un certain nombre de ses revendications et nourrit des questionnements sur les potentialités de la scène, du corps humain et sur les régimes de visibilité. Le reproche à l'encontre de la danse française de la fin des années 1980 renvoie en particulier à l'usage de la scène traditionnelle, aux codes spectaculaires, à leurs effets trop évidents, réduisant le visible au lisible et le spectacle au spectaculaire. Lors de sa performance-conférence *Produits de circonstances*¹³, Xavier Le Roy expose : « Je me demande si la production d'une pièce chorégraphique peut devenir le processus de production sans devenir un produit tout en s'inscrivant à l'intérieur du système de production et de diffusion qui régit le marché de la danse. Quel type d'organisation utiliser pour quel type de corps ? Pour quel processus de travail ? Pour quel type de "performance" ou spectacle ? Est-il possible de travailler sur tous ces paramètres en même temps ? Qu'est-ce que la "performance" ou le spectacle ? Le corps est-il une extension de l'environnement ou bien l'environnement un prolongement du corps ? Depuis, j'utilise ces questions pour explorer les possibilités du corps humain¹⁴. »

L'analyse menée par Xavier Le Roy de la relation entre le mode de production, le processus de travail et le produit – la pièce chorégraphique – l'amène à reconsidérer le système dans son ensemble et à se poser cette question centrale pour notre recherche : « Le corps est-il une extension de l'environnement ou bien l'environnement un prolongement du corps ? » Si l'environnement désigne ici le champ large d'un système économique et politique, il semble pouvoir également concerner le lieu théâtral et la question

des espaces. À l'échelle de l'œuvre chorégraphique, cela revient à interroger la relation du corps au lieu, et donc à inventer des modalités corporelles d'être en ce lieu ou à construire des scénographies à la mesure de la recherche corporelle. Cela suppose, en tous les cas, une attention aiguë aux spatialités scéniques et corporelles.

Quel lieu ?

Il faut rappeler que nombre de ces artistes ont commencé par explorer des lieux alternatifs et non spécifiques à la danse : extérieur, friche industrielle, centre commercial, galerie d'art¹⁵... Cette sortie des théâtres (qu'à connu aussi l'art théâtral dans les années 1960) conduit à l'appropriation temporaire de lieux parfois détournés de leurs usages ou tout simplement occupés et modifiés par la traversée inattendue d'un geste artistique. Si la démarche a indéniablement pour conséquence (et parfois pour motivation) la rencontre d'un nouveau public – celui qui ne va pas au théâtre – l'enjeu n'est pas uniquement social. Ces lieux exigent de revisiter aussi bien le rapport au geste que le rapport au public : le mode d'échange et d'adresse. C'est toute une convention de la relation esthétique qui peut être ainsi questionnée. Ces propositions invitent à modifier le regard sur l'art, comme le regard sur le lieu. Car ces lieux sont soudain modifiés par le passage de la danse, modifiés dans leur imaginaire, dans leur histoire. Se produit un déplacement du rapport au lieu quotidien qui a été visité et habité autrement et porte désormais, pour le public de cette danse, les marques de ce passage. Se produit également un déplacement du rapport à l'art et à sa définition, dans la mesure où cet art vivant n'est plus soudain défini par un site qui le contient mais prend place ailleurs, ce qui exige qu'on définisse cet art par des critères autres que ceux de l'emplacement.

À l'inverse, la danse des années 1980 s'était majoritairement employée à investir des lieux institutionnels préexistants (scènes nationales, grands festivals...) ou à les inventer (ainsi des centres chorégraphiques nationaux). Le geste de sortie des théâtres reflète la saturation d'un marché aussi bien qu'il relève d'une posture esthétique différente : la mise en crise des valeurs du secteur chorégraphique s'accompagne d'un refus de travailler sur les plateaux traditionnels. Pourtant, nombreux sont ceux qui retournent à la scène depuis la fin des années 1990. Isabelle Ginot y voit la marque d'une récupération par le marché, par les programmations plus officielles qui « intègrent tranquillement ces rebelles¹⁶ ». L'on pourrait espérer néanmoins qu'un tel détour par les lieux alternatifs ait

pu laisser des traces, que cette expérience continue d'instruire l'occupation du théâtre, que l'influence du lieu alternatif sur les corps, ou sur les modalités de la représentation, ait suffisamment marqué pour que se réinventent des modes de traitement du lieu théâtral. Il ne s'agit pas là de seulement considérer des propositions qui tentent de détourner le lieu traditionnel en modifiant les répartitions d'usage : public et interprètes ont ainsi pu se retrouver ensemble sur la scène du théâtre, déambulant selon un mode propre aux lieux alternatifs (par exemple chez La Ribot pour *Still Distinguished* présenté au Théâtre de la Ville en 2001), ou dans un dispositif de gradins à jauge réduite rétablissant une échelle plus proche de ces lieux alternatifs¹⁷. Dans ces choix, des questions restent en suspens : puisque la configuration même du lieu semble niée et n'intervient pas dans le déroulement de la pièce, quelle nécessité pousse ces artistes à présenter leur travail dans un théâtre traditionnel ? Ces projets n'affirment-ils pas une incompatibilité fondamentale entre l'esthétique de l'œuvre et le lieu traditionnel ? Ou n'avouent-ils pas leur difficulté à contrecarrer, à déplacer les cadres habituels de la représentation ? Serait-ce le désir d'aller à la rencontre du public qui ne se déplace pas dans les lieux alternatifs ? Mais ne peut-on également lire dans ce simple transport d'un lieu alternatif à un lieu traditionnel la soumission aux règles du marché ?

Il s'agira surtout ici de s'interroger sur les effets produits par l'occupation du dispositif traditionnel par Xavier Le Roy (et plus loin Olga Mesa et Boris Charmatz, qui appartiennent à cette même génération) – effets sur les modalités du regard, les images du corps, la matérialité des espaces, et les imaginaires concomitants : l'usage frontal de la scène peut-il être réinventé ? L'entreprise est de taille face aux habitudes perceptives dans lesquelles le dispositif théâtral risque de maintenir, et face aux spatialités conventionnelles sur lesquelles il pourrait rabattre. Et en effet, Isabelle Ginot poursuit un constat d'abord désabusé : « Ces œuvres qui se fondent sur la critique ou la déconstruction des modèles précédents demeurent manifestement tributaires de ces mêmes modèles. Ainsi, nombre de performances qui tentent de réinventer le "visible" (ce qui est montré) résistent dans le même temps à reconsidérer les conditions du regard, et exposent dans le cadre frontal de la scène classique des matériaux appartenant manifestement à une autre construction de l'espace. De même la critique acerbe portée contre les effets esthétiques du marché du spectacle [...] ne fait pas obstacle à une présentation des œuvres dans des lieux aussi symboliquement et économiquement puissants que le Théâtre de la Ville. Les effets pervers de ces modes de présentation ne seraient-ils dommageables qu'aux "vieilles" danses des années 1980 [...] »¹⁸ ? »

L'auteur souligne ici les contradictions entre discours critiques et pratiques effectives. Si les pratiques n'ont pas toujours été à la hauteur de leurs vœux, ou si certains chorégraphes ont consenti à présenter leurs œuvres dans des lieux qui n'étaient manifestement pas adaptés à elles, il demeure qu'un certain nombre de ces œuvres a pris de front la question du lieu théâtral pour tenter d'en faire autre chose. C'était certes consentir aux lois du marché (et à ses possibles effets – y compris celui du plaisir d'une plus large audience) mais tenter pourtant de résister à ses conséquences esthétiques. Il ne s'agissait donc pas d'ignorer les caractéristiques du lieu théâtral mais de travailler en la connaissance des exigences du dispositif et de tenter de déplacer les modalités du regard et de l'attention, ainsi que les usages du corps en ce lieu. Au discours exclusif que tiennent souvent les avant-gardes, il faudrait donc substituer une pensée historiciste qui sortirait du système trop simplement binaire tendant à opposer l'ancien et le nouveau, la tradition (parfois confondu avec l'académique) et l'original, l'héritage et la rupture. À ce titre, le discours des artistes n'aide pas toujours à démêler les effets plus subtils que leurs pièces activent. Autrement dit, une pensée plus fine de l'héritage historique permettrait, par exemple, d'envisager qu'« expose[r] dans le cadre frontal de la scène classique des matériaux appartenant manifestement à une autre construction de l'espace¹⁹ » pourrait conduire à autre chose qu'un dysfonctionnement spatial de l'œuvre à son détriment. Certains projets relèvent bien d'un travail conscient de déplacement des modalités d'usage du lieu théâtral. À quoi conduirait un refus des conventions du spectaculaire et de ses régimes habituels de visibilité qui ne contesterait pas la réalité du lieu ?

La scène comme laboratoire du visible

À la suite d'une collaboration avec le photographe et vidéaste Laurent Goldring, Xavier Le Roy présente en 1998, au festival Substanz de Cottbus, *Self-Unfinished*, un solo d'une cinquantaine de minutes, créé et interprété par lui-même²⁰. Le déroulement de cette pièce se laisse décrire assez aisément : l'interprète est situé dans une sorte de boîte blanche ouverte sur la salle, sans coulisses, sans grande profondeur et sans issues (l'interprète est déjà sur scène lorsque le public entre) ; il effectue une série de déplacements (marches ou trajets du corps au sol), sans

motivations visibles, reliant en ligne droite (si ce n'est le contournement d'une table) un nombre restreint de points du plateau – l'avant-scène côté jardin où se trouve un magnétophone, la table et la chaise légèrement décalées du centre de la scène vers cour, un point à fond jardin et enfin un point côté cour en avant-scène. L'ensemble se déroule en silence excepté une sorte de prologue sonorisé vocalement par l'interprète et la fin de la pièce qui laisse entendre le morceau *Upside Down* de Diana Ross alors que l'interprète est sorti de scène par la rampe. La série de déplacements d'abord comparables à des actions simples, s'accompagne au fur et à mesure d'un certain nombre de métamorphoses – métamorphoses du corps et du costume. Enfin, l'éclairage reste inchangé : des néons illuminent violemment et uniformément l'ensemble du plateau. Cette description sèche cherche à souligner l'économie de moyens mise en œuvre. *Self-Unfinished* met en place un dispositif simple qui tient de l'évidence. Pourtant, assez vite, les certitudes vacillent, imposant de remettre en question ce voir et d'ouvrir une première piste d'analyse autour de la question du visible.

La simplicité apparente de ce solo concourt à une grande clarté des événements. Chaque action se déroule lentement et en toute netteté, laissant la possibilité au spectateur d'appréhender le déroulement des choses avec calme. Le regard prend le temps de se poser sur chacun des éléments présentés, et profite de cette accalmie scénique : ici, aucune agitation, aucun désordre, aucun trouble semble-t-il. Le développement linéaire et progressif permet de prendre connaissance de ce solo pas à pas, sans événements simultanés. Les gestes se suivent un à un et la chorégraphie se construit dans une succession de trajets répétés et interrompus de pauses. Jamais le rythme ne s'emballe, laissant plutôt place à une sorte de régularité prise en charge soit par le tempo des pas, soit par la durée des trajets et des arrêts, soit par le nombre de pas sensiblement identique quel que soit le trajet. L'ensemble se déroule dans une extrême lenteur. S'instaure donc, malgré les trajets, une sorte d'immobilité, d'apaisement général. Ce solo travaille, en sa majeure partie, sur l'inaccentué et le ralenti. Ce choix esthétique n'est pas sans faire référence à la danse d'Yvonne Rainer – référence déclarée, on l'a vu – et à l'esthétique dite « postmoderne américaine²¹ » dont se réclame plus généralement ce réseau d'artistes européens... Du moins dans la dimension antispectaculaire de cette postmodernité, qui ne saurait la résumer : un refus du drame, de la

vitesse, de la virtuosité traditionnelle. Et Yvonne Rainer de commenter : « Ton rythme pour cette partie est parfait²² » ; la reconnaissance semble réciproque. Au premier abord, la pièce paraît donc vouloir faciliter la visibilité, s'offrant à l'observation tranquille d'un événement manifeste ; la perception sensible se présente comme non problématique.

Néanmoins, si l'on retrouve chez Xavier Le Roy cette sorte de flux continu et quelque peu nonchalant (dénué d'affect ou d'intention) propre aux actions ordinaires portées sur les scènes chorégraphiques des années 1990 (s'asseoir, marcher, éteindre le magnétophone), ce qui fait le caractère de *Self-Unfinished*, c'est une conception générale et une composition de la pièce très rigoureuses. L'artiste semble répondre à une logique bien spécifique qui l'amène à structurer son solo et sa gestuelle de façon méthodique, pour ne pas dire scientifique. Sans vouloir à tout prix ramener l'artiste à sa biographie de biologiste, force est de constater que se dessine une sorte de logique implacable que l'on décèle dans l'écriture chorégraphique de la pièce, mais plus encore dans le souci extrême de la conduite du regard sur l'œuvre. Autrement dit, ce solo renvoie moins à la démarche scientifique dans le déroulement de ses opérations, qu'aux questionnements que le travail en laboratoire pose au chercheur²³. Ces interrogations touchent évidemment à la question du regard et de l'observation ; elles concernent la démarche perceptive du scientifique et le contexte dans lequel il opère. C'est ici que peut s'articuler un lien entre un passé scientifique et une démarche artistique : du scientifique à l'artiste, les rôles se sont bien inversés ; Xavier Le Roy est désormais devenu l'objet du regard, et offre à regarder. « Mon corps est devenu à la fois actif et productif, analysé et analyseur, sujet et objet, produit et producteur²⁴. » La scène n'est pas un laboratoire dans lequel s'expérimenterait un certain nombre d'hypothèses que l'on exhiberait au spectateur ; elle est elle-même l'objet de l'attention, comme un tout. Le théâtre devient ce lieu où s'exercent un regard et une observation presque scientifique – ce laboratoire qui installe un régime d'attention singulier. « En regardant dans le microscope, se rappelle Xavier Le Roy du temps de sa thèse, j'avais l'impression d'observer et en même temps de transformer ce que j'observais. J'avais l'impression que mes décisions étaient prises sous influence et que chacune d'elles était un challenge pour mon objectivité. [...] À partir de ce moment-là, j'ai commencé à me demander jusqu'à quel point je devais être objectif pour travailler dans le domaine de la recherche en biologie médicale. Mais j'ai décidé de laisser ces questions de

côté pour pouvoir poursuivre ma thèse²⁵. » Une fois sa thèse achevée, sa carrière artistique semble conduire à retrouver ces questions mises de côté : la subjectivité de la perception, le regard comme fabrique ou construction de son objet, la collusion entre regard et imagination... Bien sûr, l'enjeu et le contexte se sont déplacés. Dans ce rapport bien spécifique au visible, l'artiste rejoint alors des interrogations esthétiques, par un biais qui lui est propre.

Ce questionnement du visible constitue l'enjeu même de cette pièce, qui sera livré selon deux modalités s'affirmant progressivement pour le public. Le solo travaille à la mise en scène d'une neutralité puis à la mise en scène du regard. La scène comme laboratoire du visible devient donc ce lieu d'une mise en place successive et contradictoire d'une évidence et de sa négation.

Si *Self-Unfinished* se donne tout d'abord l'apparence d'une évidence, c'est parce que tout semble mis en œuvre pour que puisse s'effectuer une simple constatation des faits. Le solo est construit pour permettre au public de suivre son déroulement précis ; la pièce imprime au regard la tranquillité de son rythme et la certitude de son cheminement. La scénographie proposée semble imposer au regard l'évidence de ce qui s'y déroule : elle met en lumière, et en relief. On est loin de la boîte noire faiseuse d'images et de magie, jouant de surprises, de trappes, d'inattendus. Xavier Le Roy y substitue une autre boîte, blanche cette fois, simple, nettoyée de ses ombres (au sens propre comme au sens figuré), sorte de machine à faire voir et observer. De cette blancheur aux néons, l'on est tenté de dire qu'elle rappelle l'univers scientifique du laboratoire dont la clarté vient se mesurer au degré de certitude de la recherche et ses résultats – certitude du visible, certitude du savoir. L'artiste met en scène cette supposée neutralité de laquelle se détache l'objet d'observation. Cette boîte blanche fait finalement office de scénographie astucieuse, inventée pour susciter un regard spécifique. Le solo travaille alors à un guidage du regard par la désignation implicite de ce qu'il convient de regarder : suivant un fonctionnement perceptif connu consistant à opérer la sélection de l'objet perçu, dans un champ donné, par contraste (contraste de couleurs, contraste de rythmes, de dimensions...), cette pièce désigne et impose au regard l'observation des mouvements de son interprète. Simplicité, blancheur, clarté, silence, et mouvement du seul interprète, rien, aucun parasitage, ne contrevient à la visibilité et à la conduite du regard vers le danseur. L'effet de focalisation sur le seul élément changeant est immédiat, d'autant

que, très vite, le public comprend qu'il n'y a pas à s'attendre à quelque effet de surprise venu d'ailleurs (aucune issue sur cette scène) mais que se joue là tout l'enjeu du projet. L'interprète est là pour être vu, et d'ailleurs, il apparaît très nettement, vêtu de sombre sur fond blanc. Le dispositif construit savamment les conduites perceptives du spectateur. Il consiste à éveiller une attention fine, aiguë, au sujet présenté. Pas de dispersion possible, mais une concentration intense dans l'observation attentive.

Si l'interprète se fait objet d'examen avant que d'émotion, c'est ensuite par le caractère répétitif de ses trajets et de ces emplacements. Chaque déplacement voit ramener inéluctablement le soliste à sa chaise, huit retours à sa position assise de profil, les mains posées à plat sur la table. Dès le second trajet, les emplacements des pauses qui rythmeront le solo sont désignés et constitueront les points uniques de cette structure géométrique simple construite autour de quelques segments. Le public est donc très vite à même de savoir où se dirige l'interprète focalisant alors son attention sur le mouvement (la marche simple, la marche à reculons, la marche à quatre pattes...) plutôt que sur la direction. Celle-ci n'est d'ailleurs que rarement indiquée : le regard s'efface et la tête est le plus souvent baissée (ou disparaîtra dans le costume ou les plis du corps) ; la posture n'indique pas le désir de rejoindre un point. L'interprète ne projette aucune ligne directionnelle autour de lui et semble réduire son champ d'action à l'espace qu'il occupe à chaque instant ; sa kinesphère reste restreinte à une distance extrêmement proche du centre du corps. Le corps est posé là, sans raison apparente et sans inquiétude. « Il s'agit d'essayer de "performer" sans ironie, sarcasme, romantisme ou affectation pour tenter de rester au plus près de la présentation des faits²⁶ », écrit Xavier Le Roy au sujet de *Produits de circonstances*. La consigne vaudrait pour *Self-Unfinished*. Cette attitude renforce l'aspect continu et inaccentué du parcours, et confirme le caractère de l'espace qui se construit peu à peu : rien n'y est dramatisé ni affecté. La répétition concourt à cette résistance tranquille au temps dramatique. Et les rares « accidents » (la chute sonore de la table, plateau puis structure, ou le son mat de la chute des membres du corps sur le sol) ne modifient en rien l'attitude de l'interprète ni l'ordonnement de la pièce qui continue à se dérouler sans véritable rupture ni résolution. Et le fait, simplement observable, semble vouloir se superposer à l'apparente neutralité du lieu et pouvoir exister objectivement aux yeux du public.

Ceci d'autant mieux que répétition et repli sur soi élaborent un espace clos. Un espace clos par une « figure d'absorbement », telle que décrite par Diderot, accaparée par son activité au point d'en ignorer le spectateur. Si les trajets semblent s'organiser selon les lois inconnues d'une structuration interne au rectangle scénique, désignant seulement quelques points sur le plateau et au détriment d'une attention particulière à la salle, et si l'interprète semble à première vue ignorer l'ouverture de scène vers le public, la chorégraphie s'organise néanmoins en fonction de la frontalité scénique, dans un souci minutieux de la face du corps visible. « L'espace ne pouvait pas être celui, illusionniste, du théâtre. Le mécanisme des actions devait être visible, transparent, sans secret. J'ai donc choisi de travailler un espace blanc, éclairé par des néons – ce qui éliminait les ombres – et de rester dans la frontalité²⁷. » Ce souci du public, de sa position et de ce qui lui est précisément donné à voir constitue sans doute la condition nécessaire au surgissement des effets désirés par Xavier Le Roy. Ainsi écrit-il au sujet de sa précédente pièce *Burke*, datant de 1997 : « [Le début] consiste en une suite de mouvements donnant l'impression (*vu du public*) que les bras ont été coupés au niveau des coudes. Les avant-bras sont repliés sur les bras, et deviennent *invisibles pour l'audience*. Ces mouvements sont *doublés de l'imagination* d'un corps dont les bras s'arrêtent effectivement au niveau des coudes²⁸. » Pourtant, dans *Self-Unfinished*, ce rapport frontal à la salle n'apparaît pas immédiatement car il est contredit sans cesse par un refus de l'espace avant du corps qui privilégie les marches à reculons ou des postures de repli, de recroquevillement. La contradiction entre l'usage des spatialités corporelles et scéniques conduit à l'impression que le public est réellement témoin d'un événement qui choisit de l'ignorer, et que son point de vue n'en est qu'un parmi d'autres possibles. De plus, la conscience du dispositif frontal tend à s'atténuer à force d'indifférence apparente à ses caractéristiques : les dimensions de cette boîte blanche sans issue et les modalités d'occuper le plateau concourent à l'aplatissement d'un espace habituellement défini dans sa profondeur. L'écriture chorégraphique ainsi que la réduction de la profondeur de scène contribuent à insister sur la latéralité, la longueur du plateau. La silhouette présentée de profil tend, quant à elle, à détourner l'orientation traditionnelle de la scène vers la salle. Jamais le regard ni le visage du danseur ne s'orienteront vers elle ; le quatrième mur de cette boîte blanche ne s'est-il pas dressé ? Le public, comme frappé par « la fiction de sa propre absence²⁹ », est alors happé par la scène, absorbé par l'examen attentif ;

car, bien que tous ces éléments conduisent à oublier la frontalité radicale de ce dispositif et que Xavier Le Roy veuille laisser croire à l'existence d'un laboratoire – d'un observatoire neutre, en quelque sorte, parce que nettoyé des artifices du spectaculaire ou délivré de toute intention d'échange –, le dispositif est en réalité pensé, en fonction du public, dans un travail méticuleux de fabrication du visible.

Autrement dit, le plateau se fait platine de microscope et se rejoue là ce qui troublait le scientifique et que le chorégraphe désire mettre en question chez le spectateur. À savoir que toute visibilité n'existe que selon un point de vue. Et que le point de vue détermine toute visibilité.

Le rapprochement avec l'observation au microscope se justifie doublement. D'abord, le dispositif visuel et rythmique précédemment décrit permet d'opérer un resserrement du champ de vision sur l'interprète même et d'intensifier l'attention sur cet élément circonscrit. Cette modalité perceptive tend peu à peu à produire un effet de grossissement, ou de gros plan scénique. La focalisation constante sur le danseur conduit, en quelque sorte, à l'extraire de son lieu et par là même à modifier les rapports d'échelles : parce que le soliste envahit tout le champ du regard, le rapport aux dimensions change imperceptiblement pour donner la préférence au petit, au microscopique, au détail, plutôt qu'au balayage de vastes étendues. À l'échelle architecturale du lieu (lui-même réduit par des dimensions de plateau restreintes) se substitue l'échelle humaine comme référence maximale. Le solo travaille les sous-dimensions internes à cette échelle : celles du geste, des modifications infimes du mouvement, du déplacement d'un muscle, de la tension d'une peau, de la carnation d'un corps nu. S'impose une attention singulière à des éléments, certes pas invisibles mais de petite dimension et rarement perçus sur la scène traditionnelle des arts vivants. De même que la frontalité travaillait à son effacement, c'est ici la distance qui semble s'abolir. La boîte optique fonctionne pourtant bien grâce à une maîtrise précise de ces distances de la scène au public : la jauge est réduite, l'interprète évite l'avant-scène, préférant un éloignement propice à ses métamorphoses à venir. Mais la distance réelle s'estompe dans l'observation de la minutie : le soin et la précision avec lesquels ce solo se déroule exigent du public une application particulière dans l'observation. L'enchaînement immuable des gestes et la lenteur contribuent à la perception microscopique (ou grossissante) de ce solo ; c'est parce qu'une figure a d'abord été distinctement

envisagée dans son ensemble que le regard s'attarde à l'examen de certains de ses aspects plus subtils. Ainsi, la posture perceptive du public tient de l'étude, car ce solo invite à affiner le regard, à décrypter et analyser une impression première.

Cette étude, pourtant, ne va pas de soi et pose peu à peu au regard des problèmes proches de ceux énoncés par Xavier Le Roy au sujet de sa recherche en biochimie : « En regardant dans le microscope, j'avais l'impression d'observer et en même temps de transformer ce que j'observais³⁰. » Comme l'instrument d'optique, la scène de *Self-Unfinished* travaille peu à peu à troubler les évidences premières. L'apparente neutralité du lieu prend des aspects plus ambigus et semble même chercher à détourner d'une possible et simple observation des faits. Les actions apparaissent alors sous un jour étrange. Par exemple, la durée d'une pose allongée, mais également les postures plus complexes que commence à adopter l'interprète, troublent peu à peu la clarté des événements. La lumière est l'agent principal de ce retournement : intense, elle impose sa trop grande vivacité jusqu'à l'éblouissement. Peu à peu, les certitudes vacillent. La visibilité se retourne sur elle-même. La posture perceptive du public bascule alors ; d'observateur sommé de discerner, distinguer, analyser méticuleusement, de plier son regard au lent déroulement d'une action répétitive, il se découvre soudain producteur d'images inattendues, transformant la figure apparente comme sous l'effet conjugué d'une astuce optique et de son imagination éveillée. À force de s'abîmer dans la contemplation intense du soliste, et de soumettre ses yeux à rude épreuve – l'application lente et rigoureuse du regard qu'exigeait la danse – la vue semble vouloir jouer des tours. Alors, au lieu de distinguer, de rendre compte, de témoigner, de se conformer (c'est là le sens étymologique d'« observer », rappelons-le) à la réalité de l'objet présenté, l'attention conduit à troubler les contours et transformer la perception de cette figure qu'elle sait pourtant être humaine et dont elle croit connaître parfaitement l'aspect. En cela, Xavier Le Roy rejoint les préoccupations de ses confrères qui travaillent à parasiter le visible et l'apparence du corps ; pourtant il s'en distingue par le procédé : chez lui, le brouillage ne s'opère ni par l'obscurité, par l'intermittence du regard, par l'ombre, ni par le camouflage, la superposition, le recouvrement, ni par la simultanéité d'événements, la désorganisation apparente ou l'éclatement de la scène³¹... C'est à partir d'une extrême visibilité apparente qu'il provoque le trouble du regard. L'observateur qu'il a institué se désintègre alors peu à peu pour se découvrir producteur d'images.

Le laboratoire du visible fait donc vaciller l'évidence. L'évidence de l'objet, comme celle du regard. *Self-Unfinished* déstabilise peu à peu la posture perceptive mise en place pour conduire à une remise en question de la position du spectateur et des modalités perceptives qu'il vient d'amorcer. Xavier Le Roy « souhaitai[t] que la participation du spectateur consiste à questionner ce qu'il percevait³² ». L'invention d'un régime d'attention constitue donc le projet central de *Self-Unfinished*. L'artiste parvient peu à peu à empêcher la réduction de ce solo à un objet clairement identifiable et réduit les possibilités d'en faire un simple objet de consommation ou de divertissement. Il invite à un travail des sens consistant à aiguïser et exercer leur acuité, à inciter à la fine observation, pour finalement engager un travail de l'imaginaire ; le public se découvre ainsi producteur d'images dont il ne parvient à déterminer si elles sont suscitées par l'événement scénique ou nées de ses propres combinatoires sensorielles. Ce regardeur soupçonne alors qu'il devient le sujet d'une invention : il n'est plus dans le simple repérage et déchiffrement du lieu et des gestes mais se laisse entraîner dans une autre posture perceptive que l'œuvre suscite. L'observation a permis l'éveil d'une activité face à l'œuvre qui saura peu à peu, dans la connivence, se transformer, se laisser entraîner du déchiffrement à l'invention et à la production de ce que l'on pourra appeler, avec Deleuze, une Figure. C'est-à-dire un éloignement progressif de la forme pour ce qu'elle représente, ou de la simple représentation du corps et de ce qu'il figure, pour amener au figural, à un jeu complexe de forces³³. Le regard se fait moins volontaire, plus flottant ; ébloui, il se laisse surprendre par des inventions dont il semble être lui-même l'auteur. De simple témoin, il se fait l'acteur d'une production imaginaire que l'œuvre autorise mais ne livre qu'à la condition de cette participation flottante.

C'est à cette fin que le solo délaisse assez vite les actions quotidiennes (marcher, s'asseoir, s'allonger) pour y intercaler une série de postures inédites provoquant un dessaisissement certain. En ce sens, *Self-Unfinished* devient l'expérience d'une déprise progressive d'un certain mode de voir et des certitudes qui l'accompagnent – certitudes quant au corps, à son aspect, à son image.

Le corps comme devenir : gestes et visions

Self-Unfinished conduit à un dynamitage des représentations habituelles du corps humain. Cela s'accompagne d'un déplacement des repères perceptifs et de la définition progressive d'autres marques permettant au regard de s'y retrouver et de s'organiser. Le solo met en place une singulière topographie du corps, comme du lieu, l'un et l'autre se configurant d'une façon conjointe et réciproque.

Le corps fait l'objet d'une série de modifications ou de métamorphoses, organisant depuis son foyer une désorganisation des repères. Le danseur joue à déconstruire un certain nombre de représentations du corps dominant dans la pensée occidentale et dont il donne un modèle au début de *Self-Unfinished* – modèle aussitôt abandonné afin d'explorer d'autres conceptions du corps. Dans cette petite d'introduction³⁴ que l'on nommera « séquence robot », Xavier Le Roy met en scène un corps robotique et mécanique caractérisé par une dissociation segmentaire du corps, une grande raideur, et une mise en mouvement sonorisée comme pour mieux souligner la segmentation du corps et les rouages mécaniques de ses articulations. Les segments corporels fonctionnent comme des blocs raides dont les possibles articulations, certes limitées, conduisent à la visualisation d'un squelette simplifié. Le corps se réduit à une sorte de schématisation de lignes droites (si ce n'est une légère courbe du haut du dos) grossièrement articulées (le poignet, par exemple, n'est pas utilisé, et les mains prolongent alors le segment constitué par les avant-bras). L'anatomie est ramenée à une géométrie simple insistant sur la métrique, l'emplacement, le positionnement net de chaque segment dans l'espace. La géographie du corps construit alors un espace orthonormé, un système d'axes et de coordonnées – espace froid, mathématique et sans surprise. Le corps y est déshumanisé, libéré de ses humeurs, de ses affects, de ses émotions.

Les segments se déplacent toujours successivement – tête, avant-bras, bras, cuisse, jambe, buste – réduisant la complexité du corps à des coordinations sommaires et à une rythmique simpliste (régulière et discontinue). Chaque déplacement est sonorisé – son aigu pour la tête, sorte de bourdonnement pour les bras, raclement de gorge pour les jambes (la systématique dans le rapport entre son et parties du corps n'est pas stricte et semble tenir également compte de l'alternance des sons). La synchronisation du son et du déplacement tend à donner l'impression d'un corps machine mal huilé. Elle déclenche irrésistiblement le rire tant le corps se

trouve réduit à ce principe simple mais spectaculairement efficace. « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique », rappelle Jérôme Bel, citant Henri Bergson³⁵. Le corps se fait robot et rappelle, avec humour, tout un imaginaire quelque peu désuet de science-fiction.

On peut lire dans ce modèle corporel au fonctionnement simpliste la dénonciation d'une vision du corps mécaniste qui aurait pris naissance, avec Descartes, dans l'analogie entre le corps et la machine. L'automate, modèle interprétatif cartésien du corps humain, donne lieu à une vision du corps selon ses fonctions : le corps se définit selon « la disposition des organes³⁶ », c'est-à-dire l'agencement de ses pièces. C'est un corps situé dans les coordonnées spatio-temporelles, un corps distant du monde, mesurable, déterminé dans ses contours. Le corps articulé représenté dans la séquence robot renvoie également à des représentations mécanistes du corps dans la biologie, telles que dénoncées par Xavier Le Roy, qui « regrettai[t] que [le corps humain y] soit seulement étudié à travers des systèmes "mécaniques", qui le transformaient en mythe³⁷ ». Mais ce corps automate peut également se rapporter à une pratique du corps dansant où la machine représente le rêve d'un mouvement parfait, de la reproduction à l'identique, de la précision immuable du geste. Autrement dit, un corps dansant « sans faute, glorieux, matérialisé / métaphorisé par le mécanisme savant de l'automate³⁸ », ajoute Laurent Goumarre. Ce corps efficace et performant se ferait alors le représentant du rêve moderniste dont Xavier Le Roy soulignerait ici la faillite : « Le corps de Xavier Le Roy énoncé comme "self unfinished" passe par cet assassinat du rêve futuriste d'identification de l'homme à la machine³⁹. » La séquence s'interrompt en effet brutalement, sans devoir laisser de traces sur le soliste, dans un brusque et ultime effet de surprise – la reprise d'une marche nonchalante, sans raison apparente – laissant le public à son rire qui doit, tout aussi brutalement, cesser. Le fonctionnement déceptif de cette interruption conduit le public à réexaminer le fonctionnement spectaculaire de la séquence qui précède – fonctionnement soudain dénoncé par l'artiste : l'effet en est simpliste et repose sur des clichés du mouvement humain et la reconduction d'effets spectaculaires faciles et efficaces. Le soliste, par son arrêt, en désigne la vacuité comme la vanité.

Xavier Le Roy ne dédaigne pas de tirer les ficelles de sa performance, mais il préfère les enchevêtrer de façon plus complexe, équivoque. Au risque de provoquer

la déroute chez le spectateur, il emprunte une voie moins facile, exigeant que ce travail partagé face et avec l'œuvre soit un chemin semé de résistances, de seuils, d'attentes... À ce contre-modèle du spectaculaire que constitue la séquence robot, Xavier Le Roy ajuste une autre représentation du corps. Loin du modèle mécaniste, l'artiste s'intéresse à un corps « contaminé par ses enchevêtrements de facteurs sociaux, culturels, politiques, historiques, économiques et biologiques. Un corps qui est le temps et l'espace pour le passage de différents mouvements et pensées, un corps incapable de se transformer en théorie⁴⁰ ». La suite du solo va ainsi donner à voir la présentation d'une corporéité sans cesse redéfinie. Le corps pensé comme « enchevêtrements » ou temps et espace de « passage » conduit à une identité en transformation continue. Elle se construit dans le temps et ne relève en rien d'une permanence, ni des traits figés et définitifs du robot. Ce dernier répond à une logique de localisation, qui l'assigne à sa place et lui impose les contours précis et définitifs de son champ d'action, à l'intérieur de modalités spatiales et temporelles fixées. À l'inverse de ce corps compris comme « unité hiérarchisée de formes et de signes⁴¹ », Xavier Le Roy propose une identité fluctuante, diffuse, se construisant au fil de métamorphoses successives. Le corps est avant tout un événement. L'identité se définit comme processus tel qu'annoncé dès le titre : le soi est inachevé, non parce qu'il n'aurait encore atteint sa forme définitive, mais parce qu'il s'affirme fondamentalement comme devenir.

La structure de la pièce ne propose aucune progression ni résolution, mais des devenirs successifs qui s'installent dans un temps sans suspense, sans surprise, ne livrant aucune explication. Passée la petite introduction, le solo semblerait pouvoir se dérouler infiniment, ponctué par le retour répété aux marches, à la position assise de profil face à la table et à celle allongée au sol à fond jardin. Entre les arrêts, le danseur adopte une marche à reculons ralentie et ce, quasiment jusqu'aux toutes dernières séquences de la pièce lors desquelles, se dirigeant en avant, l'interprète se rhabille, remet la table en place et effectue une dernière fois les quelques trajets privilégiés. Par cette simple inversion, il perturbe la perception habituelle du corps quotidien en mouvement et semble inviter à envisager autrement la marche qui se trouve comme décomposée. Ce retournement de la direction privilégiée du corps est le premier indice d'une plus vaste remise en cause de l'orientation du danseur à partir de son corps propre. Le solo développera une exploration continue d'autres agencements possibles du corps rendant inappropriée l'idée même de structure.

Cette présentation inédite du corps est la poursuite d'une expérience menée par Xavier Le Roy sous l'objectif et la caméra de Laurent Goldring. Le vidéaste travaille à modifier les images du corps et à faire surgir d'autres représentations, à travers l'exploration d'une nudité dont la saisie est peu à peu modifiée par des postures et un usage particulier du temps et de l'espace. « Les organes ne s'arrêtent pas là où on pense, explique Laurent Goldring, un bras se continue avec les côtes, un bras c'est la même chose qu'une jambe, des épaules, c'est la même chose que des fesses, etc. Et chaque boucle [du film] est un peu conçue, en ce sens, comme une démonstration : l'avant = l'arrière, le bras = la jambe, recto = verso, féminin = masculin⁴². » Ceci amène à une redéfinition des découpes habituelles (les bras ne s'arrêtent pas là où on croit), ainsi que de l'identité des parties du corps non plus distinguées suivant leur fonction mais rapprochées selon leurs caractéristiques formelles – les épaules renvoient aux fesses. L'expérience va en réalité plus loin que la description qu'en donne ici le vidéaste, dans la mesure où la proposition de Xavier Le Roy (les œuvres vidéo également) va jusqu'à ignorer un système binaire renvoyant à des symétries du corps – droite/gauche, haut/bas, avant/arrière, jambe/bras..., bouleversant totalement les notions de direction, de haut et de bas, d'arrière et d'avant. Les agencements produits coordonnent aussi bien des parties non symétriques (un pied et un avant-bras) ou, en tout cas, jouent de relations suffisamment variées (symétrie axiale, puis centrale, combinaisons successives) pour troubler la systématique des correspondances. Il ne s'agit donc pas de reconstruire une nouvelle structuration mais de travailler à l'incessante modification des combinatoires.

À l'atténuation de l'avant du corps va succéder la disparition du haut du corps. Le soliste, ôtant lentement sa chemise par la tête, déplie simultanément une jupe qui va recouvrir son buste et ses bras ; il se retrouve ainsi affublé de quatre pattes ou, si l'on préfère, de deux bas du corps, l'un en jupe, l'autre en pantalon. Le jeu subtil de mobilités simultanées ou décalées des mains ou des pieds concourt à l'impression d'une scission, d'une indépendance entre ces deux parties du corps. Voire d'un dialogue entre deux personnages. Mais la combinaison des deux contribue bien à la constitution d'un corps fantastique – figures siamoises réunies par le bassin mais dont il manquerait les bustes, ou, lorsque l'ensemble s'étend verticalement le long du mur du fond, figure sans tête. Le solo donne donc naissance à un corps monstrueux par excès, défaut, ou position anormale de ses parties, allant jusqu'à totalement perturber la mémoire et la reconnaissance de celles-ci.

Au cœur de cette séquence, le corps allongé au sol est comme découpé par le jeu de contraste entre le noir du tissu et la blancheur de la peau en quatre parties ne correspondant en rien à la disposition biologique des organes et contribuant à brouiller les mesures du corps. À force de dispositions incongrues et de découpes inhabituelles, le soliste parvient à égarer son public, le fourvoyant sur la nature de la partie du corps qu'il observe.

Cet égarement augmente face à la métamorphose suivante qui retranche un nouveau pan du corps : la figure schizophrène sans tête, sans face, sans haut se referme en une forme ovoïde, concentrée et nue d'où émergent, ici ou là, rectilignes et minces, un segment, un membre, une arête. Fruit d'une descente progressive vers le sol, d'un recroquevillement et d'un renversement du haut sur le bas (le corps est en réalité installé dans une chandelle repliée, le bassin est donc au-dessus de la tête), la forme allongée du corps s'est repliée et faite boule. Les membres se constituent en anneaux s'articulant à cette petite boule qui ne peut se déplacer que sur le mode de la bascule, du culbuto, ou en rampant lentement avec difficulté. La métamorphose, digne de l'invention de Franz Kafka, ne revendique nul orgueil d'acrobate ou de contorsionniste ; elle donne lieu à un corps non glorieux, écrasé, déchu, risible peut-être... mais surtout méconnaissable.

La métamorphose rend en effet inappropriée toute référence au schéma corporel et génère la production d'une multitude de visions. Le solo suscite une production imaginaire, des visions hallucinatoires : « Nous projetons nos propres visions sur son corps qu'il nous offre comme un écran, commente Jérôme Bel. [...] Ces hallucinations naissent au fin fond de notre cerveau dont nous avons, et c'est là un tour de force de Xavier Le Roy, une perception physique⁴³. » Le corps humain ainsi replié évoque insecte, mollusque, poulet ficelé, etc. C'est ce processus même qui importe, plutôt que le référent auquel on pourrait être momentanément renvoyé. Laurent Goldring déclare : « Je n'ai aucun avis sur le spectateur. Je ne veux pas le manipuler : je ne veux pas induire quelque chose, mais laisser la plus grande place, au niveau des images et des affects⁴⁴. » Il ne s'agit en effet pas de figurer clairement mais de donner à voir cette superposition, ce dédoublement, cette césure au sein d'une identité. « Les mouvements n'ont ni direction ni intention, ils se passent à l'intérieur du corps et de la forme qu'il a prise : ces inframouvements ne conduisent pas à des séries de déformations progressives, ils indiquent seulement la possibilité d'un autre corps là où la

“figure humaine” se délite⁴⁵. » Laurent Goldring comme Xavier Le Roy travaillent sur la dissemblance, et non sur la figuration ou la représentation. Il s’agit de bouleverser la vision pour permettre de regarder autrement ; le vidéaste parle d’« affiner la posture pour nettoyer l’image de ce qui interdit de voir⁴⁶ ». Cette interdiction du voir réside dans une prétendue connaissance du corps qui semble pouvoir dispenser du regard au profit d’un défilement sans surprise d’évidences. Le danseur, par ses métamorphoses, remet en cause cette connaissance et contribue à éloigner d’une vision codée du corps afin de réapprendre à voir et connaître.

Il ne s’agit donc pas d’un simple jeu spectaculaire plaisant et temporaire qui ferait miroiter l’étrange. *Self-Unfinished* n’est ni tour de magie relevant de quelque trucage qu’on voudrait démasquer afin de ramener à une prétendue « vérité » anatomique, ni spectacle de foire qui exhiberait une déformation morphologique pour figer le corps en « monstre ». Ce qui se défend là, c’est une autre idée du corps, compris dans sa complexité et sa résistance aux normes. « Mon corps semblait résister aux normes de la danse. [...] Mon corps possédait-il quelque chose d’anormal⁴⁷ ? », demande Xavier Le Roy dans *Produits de circonstances*, revenant sur le parcours d’un interprète qui trouve difficilement des compagnies pour l’accueillir. Cette boutade sur l’anormalité de son corps (démonstration humoristique à l’appui : la longueur démesurée de ses bras) contient surtout une dénonciation acerbe de la normalisation des corps et morphologies sur la scène chorégraphique. Prétexte ou déclencheur, ce constat accompagne la création de *Self-Unfinished* qui se penche alors sur la présentation de soi comme corps monstrueux, hybride, hétérogène. Mais il s’agit moins de se revendiquer anormal – les métamorphoses successives n’interdisent en rien la reprise, au final, par le danseur, de sa marche nonchalante de passant ordinaire – que de donner à penser la corporéité, en se défaisant des images et des clichés : « Ce corps en particulier permet de dire quelque chose sur le corps en général, valable pour n’importe quel corps humain ou n’importe quel corps vivant⁴⁸ », ajoute Laurent Goldring. La vision du mouvement ordinaire en ressort renouvelée parce que le spectateur désormais attentif sait que ce corps contient des identités multiples.

Ce souci de Xavier Le Roy n’est pas nouveau. Ses pièces antérieures relevaient du même désir d’interroger le corps, son fonctionnement et ses représentations. « Mon corps est devenu la pratique d’une nécessité critique. J’ai commencé à l’utiliser pour me poser des questions sur l’identité, les différences et les façons dont les images du corps se constituent. Je cherchais de quoi mon corps était capable

sans pour autant essayer de dépasser les limites. Dans ce but je créais des sortes de dis-fonctions ou d’empêchements fictifs de mon corps selon une méthode de type analytique, que certains qualifieraient peut-être de scientifique⁴⁹. » Ses premières chorégraphies opèrent un morcellement du corps, par le débranchement imaginaire de certaines parties, alors considérées comme dissociables. Dans ce solo, l’artiste procède plutôt à des mutations dans la globalité, concentrant son travail sur toutes les zones du corps. Il réinvente alors la topographie du corps et complexifie sa méthode. *Self-Unfinished* cherche à mettre en évidence les circulations à l’intérieur de cette globalité. La quasi-immobilité de l’interprète amène paradoxalement à dégager une multitude de micromouvements et microcirculations dans le corps, à l’intérieur d’une forme donnée. La contemplation intense de ces modifications infimes tend à atténuer les limites et la netteté du dessin corporel pour laisser apparaître des intensités, c’est-à-dire des matières et des forces. La superposition des images estompe le dessin du corps et celui-ci « s’enfonce, s’écroule, se catastrophise⁵⁰ », commente Laurent Goldring, laissant surgir des combinatoires complexes, des « devenirs intenses », dirait Deleuze.

Laurent Goldring comme Xavier Le Roy invitent à une lecture deleuzienne⁵¹. La pensée du corps développée à propos de la peinture de Francis Bacon et du « corps sans organes⁵² » d’Antonin Artaud a nourri la recherche des deux artistes et entre en résonance avec ce solo. On trouve des similitudes entre les modalités figuratives de Francis Bacon et les procédés de métamorphoses mis en place ici. S’exprime dans les deux cas le souci de lutter contre les données figuratives imposées par l’habitude, la tradition. Le peintre n’est pas devant sa toile comme devant une surface blanche, vierge, car la toile est encombrée d’images, la tête est assiégée de photographies, d’illustrations, de narrations. « Si bien que le peintre n’a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer », écrit Deleuze, car « toute une catégorie de choses qu’on peut appeler “clichés” occupe déjà la toile, avant le commencement⁵³ ». Xavier Le Roy, de la même façon, tente de se défaire d’un certain nombre d’images encombrant la scène aussi bien que l’imaginaire du spectateur. Il nettoie la scène par réductions – des dimensions, des moyens, des effets, des rythmes... Et surtout, comme Francis Bacon, il tente de vider les représentations du corps, de faire surgir la Figure. La Figure est ce « corps sans organes » dont parle Artaud, un corps qui refuse l’organisation dans un organisme, se revendique comme vibration, « est

parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après les variations de son amplitude⁵⁴ ». Le corps sans organes est chair et nerfs, et non squelette : il ramène à la nudité du soliste, nudité traversée de micromouvements, de tensions, nudité donnant lieu à cette « acrobatie de la chair⁵⁵ », propre aux peintures de Francis Bacon. La dernière métamorphose de Xavier Le Roy, celle de ce corps recroquevillé, semble renvoyer directement au paradigme du corps avant sa représentation organique : l'œuf. Deleuze et Guattari traitent « le CsO [corps sans organes] comme l'œuf plein avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes, avant la formation des strates, l'œuf intense qui se définit par des axes et des vecteurs, des gradients et des seuils, des tendances dynamiques avec mutations d'énergie, des mouvements cinématiques avec déplacement de groupes, des migrations, tout cela indépendamment des formes accessoires, puisque les organes n'apparaissent et ne fonctionnent ici que comme des intensités pures⁵⁶ ». Le danseur se fait œuf pour mieux désorganiser l'apparence de la structure biologique de son corps. On pourrait dire aussi qu'il se fait sac, tel que la peinture chinoise représente sommairement le corps nu, insistant sur le contenant traversé d'énergies subtiles dont il importe de suivre la diffusion⁵⁷. Le corps intensif deleuzien invite en tout cas à d'autres usages : « Pourquoi pas marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre⁵⁸ » ? Et surtout, à mettre en évidence ces intensités et à éclipser la forme et la figuration.

Xavier Le Roy confronte un corps, nécessairement figuratif, au travail du figural, par déformation c'est-à-dire dédoublement, multiplicité. Tout comme le peintre lutte entre figuratif et figural car l'effet de son acte pictural recrée une figuration (« c'est un homme assis »), en cherchant à « faire ressemblant, mais par des moyens accidentels et non ressemblants⁵⁹ ». Comme chez Francis Bacon pour rendre compte de la césure au sein de l'identité, Xavier Le Roy pratique l'isolement de la figure, pour en conjurer le caractère figuratif : grâce à la délimitation d'un lieu (le rond, la piste, chez Bacon⁶⁰) construit ici par le travail de focalisation sur l'interprète. De même que le souci du rythme amène la Figure peinte à se contracter ou se dilater, se dissoudre dans le fond, de même la Figure dansée joue de subtiles variations, faisant circuler les tensions à même la chair, concentrant les intensités par l'extrême lenteur du déplacement. Cette caractéristique doit beaucoup à Laurent Goldring, si soucieux du rythme de ses images, qui tente d'articuler l'image fixe à l'image mobile malgré leur fonctionnement contradictoire, puisque l'une se suffit à elle-même et l'autre s'explicite

et se prolonge dans la succession. Dans le déroulement de *Self-Unfinished*, d'une lenteur prise en charge par le rythme du corps, l'influence de l'image fixe élimine toute attente ou suspens. Ce travail antérieur avec l'image reste bien présent dans le solo, non seulement rythmiquement, mais également par la question qu'il ouvre sur le rapport de l'image à la réalité, à la ressemblance, à la représentation : l'image traverse le dispositif scénique, qui révèle sa puissance de dispositif optique et de producteur d'images.

Le travail permanent de la Figure fait surgir la déformation, par la superposition de ces images pour celui qui perçoit : « L'idée, c'est d'avoir quelque chose de suffisamment neutre dans ce que ça évoque pour qu'il y ait plusieurs métaphores, lectures ou images possibles. Quand il y a une image trop présente, une sorte d'évidence de lecture, quand le corps est réellement transformé en quelque chose d'autre, là c'est raté⁶¹ », commente Laurent Goldring. Car la déformation ne conduit pas à une transformation⁶². Elle souligne plutôt un devenir possible. Un devenir-animal, pour reprendre la proposition de Deleuze et Guattari. « Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels⁶³. » Leur réalité consiste dans le devenir lui-même qui n'a pas de terme : « Devenir n'est certainement pas imiter, ni s'identifier ; ce n'est pas non plus régresser-progresser ; ce n'est pas non plus correspondre, instaurer des rapports correspondants ; ce n'est pas non plus produire, produire une filiation, produire par filiation. Devenir est un verbe ayant toute sa consistance ; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à "paraître", ni "être", ni "équivaloir", ni "produire"⁶⁴. » Le devenir se définit donc par ce processus incessant et labile qui interdit toute fixation de la forme. Les superpositions produites par la mémoire et les observations du corps suscitées par Laurent Goldring amènent le chorégraphe à « créer un flux de mouvements de va-et-vient caractéristiques de "l'informe"⁶⁵ ». Le devenir-animal prend place dans cette acrobatie de la chair (ou de la « viande », dit Deleuze au sujet de Bacon) et dans le caractère peu à peu indiscernable des traits humains. Ce devenir est rythmique et mouvement : il se produit par un déplacement des particules qui nous constituent (le devenir est toujours moléculaire), provoquant des « rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur⁶⁶ ». Les déformations du corps empêchent une claire distinction et rapprochent l'homme des traits de l'animal, de son caractère (et non de sa forme). Elles renvoient à une fascination pour la multiplicité qui nous habite. La performance s'est souvent rapprochée de

l'animal. Que l'on pense à Joseph Beuys et son coyote ou son lièvre, aux carcasses de vache ou mouton chez Marina Abramovic ou Hermann Nitsch, aux corps hybrides (satyre, bouc, etc.) de Matthew Barney⁶⁷, l'animal (ou l'animalité) accompagne l'art performatif. Il vient interroger l'humain, sa place et sa physicalité ; il fait vaciller les certitudes quant à son identité, et questionne de façon provocatrice les savoirs humains. D'une certaine façon, Xavier Le Roy rencontre cette tradition performative par l'effacement revendiqué, au cours de ce solo, des traits humains qui le constituent. La disparition du visage participe de cet effacement. Les postures choisies par le danseur enfouissent la tête dans le costume ou la camouflent derrière d'autres parties du corps empêchant, le plus souvent, d'apercevoir le visage de l'interprète. Même en position debout, la tête est généralement baissée, ou bien le visage ne présente qu'une de ses faces. L'une des marques principales de l'identification humaine est ainsi soustraite⁶⁸.

Par ses métamorphoses, *Self-Unfinished* défait donc l'organisme et déconstruit l'organisation structurelle, biologique du corps. L'organisme est l'une des strates du corps sans organes, exposent Deleuze et Guattari, c'est-à-dire un « phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui imposent des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées⁶⁹ ». À la stratification, le corps sans organes tente d'opposer « un plan de consistance⁷⁰ » qui le libère et lui ouvre un champ d'expérimentation. D'autres strates que l'organisme enfreignent pourtant la liberté d'expérimentation du corps sans organes : la signifiante et la subjectivation. Le corps sans organes – et le soliste de *Self-Unfinished* – s'en dégage successivement. À l'organisme et son corps articulé de robot, il oppose la désarticulation, la circulation, les connexions multiples. À la signifiante – liant le corps à un signifiant et signifié, le rendant interprète et interprété –, il répond par la déviance, l'expérimentation. Xavier Le Roy repousse ainsi sans cesse les fixations d'une interprétation par le flux incessant, l'instabilité. Il tente d'empêcher toute réduction à la théorie (« un corps incapable de se transformer en théorie⁷¹ »). À la subjectivation, c'est-à-dire la fixation du sujet en un point, le corps sans organes rétorque par le nomadisme, un vagabondage pouvant avoir lieu sur place : car la déformation est statique, elle s'opère essentiellement sur place et « subordonne le mouvement à la force⁷² ». *Self-Unfinished* tente de défaire ces strates successives.

Du plateau à la scène : l'instabilité de la figure et du fond

Cette lecture deleuzienne du solo de Xavier Le Roy conduisant à caractériser la corporéité dansante comme Figure et corps sans organes, rappelle à la définition du corps par l'artiste : un « corps qui est le temps et l'espace pour le passage de différents mouvements et pensées⁷³ ». Deleuze et Guattari définissent en effet le corps sans organes comme « une composante de passage⁷⁴ ». Autrement dit, ils renvoient à ce que Gregory Bateson nomme *plateau*, c'est-à-dire une région d'intensités, un morceau d'immanence. « Chaque CsO est lui-même un plateau, qui communique avec les autres plateaux sur le plan de consistance⁷⁵. » Ce plateau fait passer des intensités, distribue des forces.

Se pose désormais la question, pour *Self-Unfinished*, du raccordement de ce corps sans organes. Si, dans ce laboratoire du visible, des liens se tissent entre cette Figure et son public, sur le mode d'une attention savamment conduite partant d'une observation vite troublée par des visions, qu'en est-il maintenant de la relation entre le soliste et le lieu ? Comment prend-il place sur la scène et s'intègre-t-il à son lieu ? Fait-il de la scène elle-même un lieu d'intensités et de forces ? Si la focalisation intense sur l'interprète tend à effacer la présence du lieu scénique, la réduisant au dispositif astucieux qu'on a vu, plusieurs moments de l'œuvre éveillent néanmoins l'attention à ce site. Le travail du corps contribue à structurer la scène autour de marques et de repères singuliers. Il s'agit de comprendre ce que ce mode d'habiter fait au lieu ; et comment la nature intensive de cette corporéité dansante peut cohabiter avec cette scène restreinte en sa profondeur, sans issue et lumineuse. Cela revient à s'interroger sur la question qui taraude l'artiste : « Le corps est-il une extension de l'environnement ou bien l'environnement un prolongement du corps⁷⁶ ? »

Il apparaît que le mode d'occupation de la scène amène à déstabiliser les repères, et ce, de plusieurs manières. D'abord, la frontalité scénique, l'ouverture vers la salle sont minimisées par un usage incongru de la direction et de l'orientation : ce sont des zones inhabituelles – le dos, le flanc, plutôt que la face – qui vont indiquer la direction. Dans le même temps, les trajets répétitifs mettent en évidence des lignes droites sur la scène, qui peu à peu la structurent géométriquement d'une façon simple, pour ne pas dire sommaire : deux obliques principales allant de la

chaise à l'avant ou à l'arrière-scène ; une ligne parallèle à la profondeur de scène, côté jardin ; une autre parallèle au front de scène, partant du magnétophone ; enfin le trajet le long du mur de fond de scène. Ces lignes importent peut-être moins par leur parcours que par les points qu'elles désignent et rejoignent. Le marquage du lieu semble en effet consister à mettre en évidence des points d'intensité plus ou moins forts selon qu'ils sont régulièrement visités ou ignorés, et ceci, au détriment du reste du plateau. Les trajets semblent subordonnés à ces points, tant l'intérêt pour l'intervalle ou la direction disparaît au profit de l'examen attentif du mouvement. Et ce n'est pas ce dernier qui semble motiver l'arrêt (on ne note aucun élan ni aboutissement dans l'enchaînement des mouvements), mais plutôt le point rejoint. La ligne se fait dimension et n'existe que pour mieux permettre le déploiement d'une métamorphose et souligner soudain un point de la scène. Ces points deviennent le lieu de pauses plus longues, souvent immobiles. C'est la constitution progressive d'un espace avec ses règles propres, révélées par le danseur. Les différents points ainsi désignés proposent une structuration du plateau peu conforme à sa structuration architecturale et géométrique (le centre, les diagonales, les côtés...). Pour le public familier des scènes théâtrales, s'opère une transformation à vue, marquée en particulier par le mépris évident pour un certain nombre de zones du plateau, ainsi que par une distorsion des distances permise par cet arpentage en quelque sorte truqué. La similitude de durée des trajets, leur tempo constant, ou l'équivalence approximative du nombre de pas effectué tendent à dessiner une équidistance de ces différents points à la chaise – équidistance qu'une géométrie euclidienne démentirait. Le côté cour n'est jamais visité, déséquilibrant la répartition des forces à l'intérieur du rectangle scénique. En un mot, sous son apparente structuration simpliste, ce plateau tend à construire les repères du public, repères d'orientation, de direction et de dimension.

Enfin, cette construction spatiale singulière s'accompagne d'une indécision quant à la nature de l'espace, due à une oscillation constante entre deux natures opposées. Le corps sans organes amène en effet à considérer un « espace lisse⁷⁷ », selon la terminologie de Deleuze et Guattari, c'est-à-dire un espace ouvert, illimité, intensif, directionnel... Or les trajets mis en place dans *Self-Unfinished* concourent à la constitution d'un « espace strié », espace dimensionnel, construit d'un point à un autre à partir d'éléments scénographiques fixes. Ici, nul tourbillon ni spirale, nulle désignation directionnelle ou projection, nulle intrication complexe de

lignes. La structure chorégraphique des trajets dessine un plan simple. Deleuze et Guattari signalent, certes, que « les deux espaces n'existent en fait que par leurs mélanges l'un avec l'autre : l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié ; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse⁷⁸ ». Mais le solo accentue, pourrait-on dire, la tension entre ces oppositions, car il autorise moins de simples incursions d'un espace à l'autre, que la brutale confrontation des deux. À la spatialité corporelle intensive, se juxtapose une métrique des trajets, un arpentage de la scène. De ces deux modes d'habiter ressort une spatialité scénique complexe qui confronte les caractéristiques de chacun des espaces et fait basculer de l'un à l'autre. Les trajets effectués debout relèvent plutôt d'une mise en évidence d'un espace strié : ils dessinent une sorte de trame qui semble répondre à une logique rigoureuse (c'est le modèle deleuzo-guattarien de la broderie, et non du patchwork) ; ils rythment l'espace par leur tempo et semblent en marquer la mesure en même temps qu'ils délimitent un espace restreint et entêtant qui tend à fermer l'étendue. À l'inverse, les pauses successives, ainsi que les métamorphoses, intensifient des points de l'espace. Par leur temporalité non métrique, elles produisent comme un arrêt du temps, une stase. Elles déstabilisent la structuration possible du plateau autour d'un centre en concentrant l'attention sur un point qui devient, momentanément, le centre du plateau, comme de l'action. Ce déplacement successif des centres empêche toute organisation homogène de la scène puisque seuls certains lieux en ressortent intensifiés. Enfin, cette intensification produit un espace labile, ouvert, et non délimité.

La tension entre le lisse et le strié trouve tout son déploiement dans la relation entre forme et fond. Xavier Le Roy désire « questionner la notion de contour du corps et son rapport avec le fond⁷⁹ ». Autrement dit, il s'agit de comprendre comment la corporéité dansante donne lieu à un fond et travaille à la construction possible d'un illimité. Le fond, pour reprendre les mots de Pierre Schneider⁸⁰ en les transposant à la chorégraphie, c'est la danse qui le greffe sur la scène qu'elle transforme en support. En « socle », dit Laurent Goldring, et sans doute faut-il l'entendre aussi bien au sens artistique – celui d'une base servant de support, de laquelle on s'élève – qu'au sens géologique – celui du plateau, de la plate-forme, du soubassement qui constitue le sol stable d'une assise solide, un sol auquel on appartient et qui nous constitue.

C'est ici que s'articulent pleinement les rapports d'extension ou d'exclusion entre le corps et l'environnement. *Self-Unfinished* oscille entre limité et infini, contour et flou, ligne et dissipation... D'une part, on distingue un espace strié dans lequel le corps se détache nettement d'un fond rabattu sur l'arrière-scène. Cette découpe du contour est permise par le contraste entre le noir du costume et la blancheur de la scène. Le corps nettement distinct (et la séquence robot redouble cette clarté des lignes) prend pied sur le plateau qui constitue un support sûr et solide. La corporéité dansante s'inscrit alors nettement à l'intérieur du cadre scénique et en accepte les frontières. L'on peut y lire un « espace optique⁸¹ », qui s'accommode d'une vision éloignée. D'autre part et à l'inverse, *Self-Unfinished* exige et construit une vision rapprochée où se dissipent peu à peu les contours. La ligne ne délimite plus mais trace des intensités. Le corps nu se surexpose, autrement dit il expose sa surface dans une durée sans fin à la lumière crue du lieu. Il s'en trouve effacé dans ses contours devenus trop clairs et se fondant avec la blancheur du lieu. Xavier Le Roy le confirme : « Le contour du corps, ce n'est pas seulement la peau, c'est quelque chose de plus diffus. Les limites ne sont pas aussi claires et concrètes que l'on voudrait⁸². » La précision du geste se fait paradoxalement déformante. Car le vacillement du voir s'obtient « non par indistinction, mais au contraire par l'opération qui "consiste à détruire la netteté par la netteté"⁸³ », écrit Deleuze. La trop grande clarté associée à la précision des infimes mouvements du corps semblent finalement s'annuler pour donner lieu à un corps à l'état diffus. Les lignes s'effacent alors au profit des couleurs, celles de la peau nue se mêlant à la blancheur des néons. Comme chez Francis Bacon, l'uniformité de la lumière et de la couleur unit peu à peu le fond et la forme. Le fond constitue un aplatissement qui se situe moins derrière la Figure qu'à côté, tout autour, annulant l'idée de profondeur. Deleuze parle d'une « corrélation de deux secteurs [l'aplat ou fond et la Figure] sur un même Plan également proche⁸⁴ ». Et l'on comprend alors cette impression d'aplatissement de la boîte blanche : dans la concentration intense sur la corporéité dansante, le fond rejoint la Figure. La sensation de l'espace (en son étendue) tend à s'abolir, en un gros plan qui libère la Figure de ses coordonnées spatio-temporelles.

Pourtant, cette relation entre la Figure et le fond n'est pas stable. Dans cette mise à niveau du fond et de la corporéité dansante, le soliste n'est pas toujours celui qui apparaît. À neuf reprises, l'interprète rejoint en effet le même point à fond jardin où

il marque des pauses prolongées (allant jusqu'à une minute), le plus souvent allongé (seules deux pauses sont verticales), et toujours de dos. Le rapport semble ici s'inverser. L'interprète paraît s'abstraire du lieu et fondre dans le mur, donnant alors la préférence au lieu, comme à un vide qui envahit soudain la scène. « Où était la figure, où était le fond ? [...] si je touchais un mur, j'étais la figure ; si je sentais plutôt que le mur me touchait, je devenais le fond – mon corps devenait l'environnement de l'espace⁸⁵ », écrit Lisa Nelson au sujet de ses expériences perceptives de danseuse. Xavier Le Roy, en ces instants, semble effectivement s'abstraire du lieu, devenir fond, pour laisser apparaître la scène. Le soliste est comme englouti par le mur, et l'environnement ne constitue plus le socle solide de sa danse mais s'effondre, se fait vide sans fin. Car, analyse Pierre Schneider, « éveillé par la figure, le fond sans fond l'engloutit ; cerné par le fond abyssal, la figure s'intensifie avant de disparaître. Leur coexistence est constante, mais selon un rapport de forces qui ne cesse de varier. Le naufrage sera tantôt évité, tantôt inéluctable, selon que le vide aura été porteur ou non⁸⁶ ». À neuf reprises, c'est bien l'espace du plateau qui l'emporte, désignant l'existence, la nécessité et la simplicité aveuglante de ce partenaire. Une simplicité non dénuée de duplicité, oscillant entre support stable aux coordonnées structurantes et vide sans fin, sans limite, dissolvant tout support pour son contenu. Le danseur alors se fait plinthe, s'aplatit, s'incorpore au lieu ; et le sol, ou le mur, se comprennent « comme l'effigie bidimensionnelle du corps du danseur⁸⁷ » : « Un corps est là au même titre que le reste des molécules qui forment la chaise, la table, le ghetto-blaster, les murs du théâtre et l'air (que l'on ne voit pas), commente Jérôme Bel. [...] Un corps humble qui fait partie de l'univers mais qui ne le domine pas. Le corps de l'acteur passe du mode majeur au mode mineur. [...] Il n'est plus central, [...] ne capitalise ni l'espace, ni notre regard, ni notre conscience. Ce corps est à la limite de la scène, à la limite du mouvement (il est immobile), à la limite de la représentation. Nous sommes rendus à notre limite de spectateur, il n'y a plus rien à voir, ou plutôt, plus rien ne se passe⁸⁸. »

Il serait plus juste de dire sinon qu'il n'y a plus rien à voir, que se donne à voir le vide, ce qui n'est pas rien. Que se donnent à percevoir une disparition (sans effets illusionnistes) et le rapport entre un fond et une figure. Que surgit à la conscience la considération de ce rapport d'extension du corps à l'environnement. De même que le début du solo donnait à entendre le silence (l'enclenchement du magnétophone ne produit aucun son), de même l'occupation du plateau conduit à sa

désertion. *Self-Unfinished* va jusqu'au bout d'une présentation du corps qui refuse l'exacerbation, la mise en avant, pour atteindre les limites de l'absence. Le solo parvient certes, ici, aux limites de l'œuvre, mais rend, par la même occasion, hommage à la scène. D'ailleurs, quand le spectacle doit finir, niant soudain le quatrième mur, le danseur, après avoir lancé la seule musique, « enjambe » la rampe pour sortir de son laboratoire, laissant le public (et ses applaudissements) seul face à la scène. « Tu me mets sens dessus dessous⁸⁹ » répète le refrain, comme pour mieux souligner les retournements, l'envers, sur lesquels travaille Xavier Le Roy – l'envers de l'action, l'aspect ignoré de l'espace, le verso de nos attentes, l'opposé de ce qui doit être vu. Cette ultime désertion accorde le rôle principal au plateau même, à un vide peuplé de la mémoire des actions qui s'y sont déroulées, à la confrontation de ce vide et de nos propres constructions imaginaires.

SPATIALITÉ 1 : LOGIQUES DE LA PERSPECTIVE ET DU VISIBLE

Self-Unfinished est une œuvre qui joue d'une oscillation subtile entre différentes modalités d'apparition de la figure dansante, déstabilisant sans cesse les évidences du voir. En refusant de trancher entre espace strié et lisse, entre figure et informe, entre contour et matière ou dessin et intensités, la pièce met en relief des logiques perceptives contradictoires. Si le deuxième terme de l'alternative semble toujours, finalement, l'emporter (le lisse, l'informe, la matière, les intensités), en creux, ou si l'on veut, en négatif, se dessinent l'espace et la relation au public auxquels Xavier Le Roy parvient à échapper. Car la pièce s'appuie sur ces logiques de la représentation pour mieux les déloger ; elle les utilise avant que de les mettre en crise : elle suspend leur loi par un conflit, par la confrontation de deux réalités perceptives contradictoires à même de faire surgir un trouble profond du visible.

Ce que *Self-Unfinished* met également en évidence, c'est l'articulation étroite entre la mise en place de spatialités scéniques, chorégraphiques et corporelles et l'économie perceptive d'une œuvre ; c'est la façon dont les spatialités construisent et déterminent un point de *theatron* et une modalité de regard, constituant un public réuni par cette manière singulière de percevoir. S'il est de la responsabilité d'une œuvre, selon Marcel Freydefont, de parvenir à « éviter de figer le jeu de la relation avec le public⁹⁰ » et de permettre, par la combinaison insolite de ses différents éléments, une relation critique et inventive, *Self-Unfinished* y parvient en interrogeant les modalités du visible, en mettant en cause la tyrannie des évidences mimétiques. Le visible, lié à une certaine représentation de la réalité, repose sur des exigences de clarté, de ressemblance, de dénommable et tend à se réduire au lisible. C'est cette transparence du réel qu'interroge Xavier Le Roy, une interrogation née face au trouble de l'observation au microscope et qu'il transpose au dispositif scénique. Ce faisant, il rencontre une question qui hante l'histoire de l'art : celle des rapports de l'image au savoir. Et comme Georges Didi-Huberman, il souligne combien l'histoire de l'art se trouve enserrée dans l'étau d'une pensée de l'image ramenée aux catégories réductrices de l'imitation et de l'iconologie (la tyrannie du lisible). De même que l'observation scientifique se fait « sous influence », au point de se « demander jusqu'à quel point [il] devai[t] être objectif pour travailler dans le domaine de la recherche en biologie médicale » et de « décid[er] de laisser ces questions de côté pour pouvoir poursuivre⁹¹ », de même

L'histoire de l'art a pu restreindre son champ, préférant une sémiologie rassurante « qui ne possède que trois catégories : le visible, le lisible et l'invisible⁹² », enterrant les problématiques du *visuel* et du *figurable* : « Ou bien on saisit, et nous sommes alors dans le monde du visible, dont une description est possible. Ou bien on ne saisit pas, et nous sommes dans la région de l'invisible, dont une métaphysique est possible, depuis le simple hors-champ inexistant du tableau jusqu'à l'au-delà idéal de l'œuvre tout entière. Il y a pourtant une alternative à cette incomplète sémiologie, poursuit Georges Didi-Huberman. Elle se fonde sur l'hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission des savoirs – visibles, lisibles ou invisibles –, mais qu'au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglie de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés⁹³. » *Self-Unfinished* interroge cette histoire de l'art tiraillée par sa recherche de savoir, au détriment de la mise en évidence de non-savoirs. Sa mise en doute du visible s'articule inévitablement à un régime du savoir qui, aux certitudes et aux logiques implacables de la pensée, préférera le trouble et la complexité d'une connaissance en mouvement, une pensée critique, paradoxale, en permanent devenir.

S'attaquer à ce régime du savoir figé, c'est devoir en passer par une remise en cause d'une des plus vieilles conventions de la représentation, tant les questions formelles demeurent indissociables d'une pensée du monde et du sujet. La construction perspectiviste, artifice de la représentation, ne convient plus ni à l'expression d'une réalité, ni à l'expérience esthétique recherchée. Certes, toute la difficulté d'une telle entreprise réside dans les résistances perceptives, tant du public que de l'artiste. Car, les remises en question à l'époque contemporaine de l'espace euclidien sur lequel se fonde la perspective de la Renaissance ne vont pas sans se heurter, sans cesse, à la perpétuation de ce mode ancien de représentation. Les arts de la scène, dont l'art chorégraphique, se confrontent ainsi à un système de représentation et de pensée depuis longtemps ancré en nous. Laurence Louppe dresse ainsi le constat d'une emprise du dispositif : « Non seulement le lieu scénique relève d'une architecture, et surtout d'une institution ancrées dans des *systèmes de représentation spatiale indestructibles*, mais cette architecture a été intériorisée depuis longtemps dans notre propre espace mental et imaginaire. [...] Non seulement les structures représentatives de la boîte noire théâtrale, parallèles à celles de la boîte mentale et mnésique de vision en chacun de nous, ont totalement investi nos

repères perceptifs, mais même certains phénomènes optiques sont conditionnés, dans la civilisation occidentale, par les habitudes culturelles⁹⁴. » Dans quelle mesure l'art chorégraphique peut, malgré tout, produire de nouvelles conceptions de l'espace, tout en prenant appui sur un héritage historique avec lequel il parvient à entrer en dialogue pour, peut-être, s'en éloigner ? L'histoire des représentations et conceptualisations de l'espace démontre certes la prégnance de « systèmes de représentation spatiale » mais prouve également que les œuvres ont su tirer profit de cet héritage lorsqu'elles n'ont pas tenté, justement de le détruire ni de l'ignorer, mais d'en jouer. *Self-Unfinished* a une façon singulière de faire vaciller les lois du plateau, en rejouant, en effet, un certain nombre de paradigmes propres à la logique perspectiviste : la disposition scénique interroge le fonctionnement de la frontalité ; l'œuvre met en question le guidage serré du regard du public et un souci du visible puisque « le mécanisme des actions devait être visible, transparent, sans secret⁹⁵. » Dans la « séquence robot » la découpe nette d'une figure se détache avec clarté sur le fond blanc. Par ailleurs, l'invention demeure possible parce que la « boîte mnésique » évoquée par Laurence Louppe n'est pas fixée à jamais. L'on sait que la mémoire n'a pas recours à des images immuables mais à des reconstitutions, à des produits de l'imagination. C'est donc dans le présent même d'une perception que se rejoue l'organisation perceptive, par un remaniement de la vision du passé⁹⁶. Aussi, alors que perdure la domination d'un système spatial perspectiviste envahissant et la pensée architecturale et nos repères perceptifs, un certain nombre d'œuvres tentent, malgré tout, d'y opposer la résistance d'autres manifestations optiques, et de mettre en conflit le sens. Il s'agit d'inventer d'autres modalités d'occuper le lieu en déjouant sa logique, de penser autrement son occupation afin d'en modifier les lois qui semblent le régir. Un certain nombre d'usages du lieu semblent, en effet, s'être figés au fil du temps associant la perspective et sa logique spatiale à une pensée du corps et de la représentation. C'est en modifiant l'un ou l'autre de ces paramètres du dispositif que l'œuvre parvient à déplacer une logique cohérente, ou du moins à faire trembler les certitudes de l'édifice. Il ne s'agira pas toujours de déconstruire ni de s'attaquer de front à une convention qui, tout artificieuse qu'elle soit, n'en demeure pas moins quasi inébranlable. Mais il conviendra peut-être de s'attacher à la mettre en friction avec une autre pensée du corps, de la forme, des limites... De cette friction peut naître une zone d'ambiguïté et de trouble exigeant

qu'on se dessaisisse de ses habitudes perceptives et qu'on apprenne à regarder, plutôt que de se contenter de voir.

Les systèmes de représentation spatiale conventionnels que l'on a convenu d'appeler « théâtre à l'italienne⁹⁷ » – dispositif, sorte de matrice ou représentation des espaces et de ses lois, et champ de forces qui régit la relation esthétique en dépit des variations historiques architecturales des plateaux – reposent sur une succession de plans encadrant la mise en évidence d'une figure. L'usage chorégraphique de la scène par le ballet classique réitère un certain nombre de logiques figuratives, spatiales et narratives qui sont devenues représentatives du paradigme perceptif que le théâtre à l'italienne incarne, et qu'il faut ici rappeler. Le ballet semble se fondre à la structure spatiale de l'architecture à l'italienne et avoir trouvé là le lieu de son expression, au point de laisser croire que ce modèle de théâtre a été créé pour lui. Il faudrait bien évidemment nuancer le propos, rendre compte de l'évolution de la danse classique pendant quatre siècles (en sa technique, son style et sa conception) et des formes du théâtre à l'italienne. Pourtant, on peut noter la persistance de traits dominants qui s'articulent réciproquement, maintenant un lien entre cette architecture et cette esthétique qu'une origine commune rapproche : la danse classique a ses racines dans la danse savante italienne, danse de cour des ^{XV}^e et ^{XVI}^e siècles, qui trouve ses principes esthétiques et éthiques dans la Renaissance italienne. De même, l'architecture du théâtre à l'italienne et le mode de représentation qu'elle suppose répondent à une conception du monde et de la place de l'homme développée à la Renaissance. Cet espace théâtral hérité de la perspective renaissante, quadrillé et organisé autour de points de fuite, a une géographie propre ; ses « longitudes » (lignes de levée) et « latitudes⁹⁸ » (rues, costières, fausses rues...) se coupent perpendiculairement ; quatre points cardinaux orientent le plateau (jardin, cour, face, lointain). Le ballet s'accorde à l'espace qu'on lui a attribué et en perpétue les codes par ses choix chorégraphiques et les figures dansantes qu'il dessine.

Le principe premier consiste dans le privilège accordé à la lisibilité de la figure qui va déterminer la technique dite classique, la forme des pas ou mouvements, ainsi que les trajets. La figure dansante doit se dégager, se détacher, apparaître visiblement au public. Le ballet trace des lignes, dessine des directions claires dans l'espace, avant même que le dispositif de cadrage propre à l'architecture italienne ne vienne le mettre en évidence. Dans le ballet de cour d'abord présenté à la fin du Moyen Âge dans les cours princières ou lors de festins, mais encore sur le parvis de

cathédrales, les tracés au sol dessinés par le trajet des danseurs sont déjà d'une grande importance. Ils seront d'autant mieux mis en valeur depuis des gradins que l'on élève, sous Henri IV, afin d'apprécier la planimétrie des figures : « Conçue pour être vue de façon plongeante par les spectateurs sur des gradins élevés sur trois côtés de la salle, la chorégraphie est dite *planimétrique*. Utilisant les pas *battus*, les *tours*, les sauts et *caprioles*, les danseurs s'efforcent de tracer sur le sol des *figures* géométriques plus ou moins complexes et parfois même des caractères symboliques⁹⁹ », analyse Marie-Françoise Christout. Pourtant, dans cette danse dite géométrique de la fin du ^{XVI}^e siècle, précurseur du ballet de cour, le statut de la figure dansante hésite entre deux régimes : l'un, textuel, invite à une lecture (symbolique) de la figure figée, géométrique ; l'autre, labyrinthique, tient de l'entremêlement et enchevêtrement en mouvement qui vient effacer une configuration figée avant de conduire à la suivante. D'un côté, les figures sont donc « destinées à être contemplées de haut, comme si elles avaient été horizontales ou inscrites sur une page¹⁰⁰ », de l'autre, elles sont balayées par un flux complexe comparé à un buisson de ronces ou essaim d'abeilles. À ce stade du développement du ballet, Mark Franko montre bien que l'apparition et la disparition successives de l'écriture dans l'espace font osciller entre deux conceptions de l'espace opposées : « La figure [...] modifie la perception de l'espace du jeu, le transformant en un environnement plan ou à deux dimensions. En revanche, le mouvement sans figure permet à l'espace de retrouver sa profondeur et son volume. Les fondus, ou les *mélanges géométriques*, comme les appelle Beaujoyeux, ont tendance à réhabiliter l'espace à trois dimensions¹⁰¹. » Celui-ci s'affirmera clairement dans la seconde moitié du ^{XVII}^e siècle, lorsque les danseurs quitteront le parterre pour monter sur les scènes de théâtre à l'italienne. La chorégraphie sera vue de face, accentuant la symétrie des ensembles.

La géométrie des ensembles construit une sorte d'architecture dansée qui trouvera une juste résonance avec la disposition de l'architecture théâtrale. Le lieu théâtral souligne les caractéristiques géométriques des ensembles, mais également des figures, qui se trouvent encadrées par l'architecture de l'édifice dans un jeu de lignes qui dialoguent et supportent celles du corps en mouvement. La géométrie des trajets s'accorde alors avec celle de l'architecture. Ainsi, les configurations chorégraphiques s'organisent autour du centre de la scène (centre nommé « milieu » ou « point milieu ») sans cesse privilégié, lieu vers où convergent les regards du public : « Pôle de condensation essentiel d'où croît et décroît une énergie imaginaire fondamentale,

le déplacement de ce point sur la ligne médiane longitudinale, en direction de l'avant-scène jusqu'en bordure du proscenium, transporte au cœur de la salle l'intensité dramatique¹⁰² », écrit Rémi Bourdier. L'axe central structure en effet la scène et la chorégraphie. Si tous les spectateurs ne peuvent se situer dans le prolongement de cet axe, ils en reconstituent néanmoins le rôle de repère par une stratégie « fictionnelle de symétrie¹⁰³ » qui consiste à rétablir, de façon imaginaire, la symétrie de l'événement. La danse dessine des figures géométriques – lignes, diagonales, cercles – répondant à la structure du lieu et donne préférence à sa symétrie ; elle joue sur les « lignes de forces affleurantes, issues de la constitution même de la structure de la scène¹⁰⁴ ». Le corps de ballet dessine un fond uniforme – sorte de redoublement de l'encadrement constitué par la toile de fond de scène – qui à la fois souligne les différents plans de l'espace perspectif, dégage la profondeur de scène, et dirige le regard du public vers la scène centrale où se déroulent solos ou morceaux de bravoure. « L'adoption de la scène dite à l'italienne permet au soliste de se détacher éventuellement du corps de ballet, dont les mouvements sont réglés généralement de façon symétrique. Ils évoluent le plus souvent parallèlement ou perpendiculairement à la rampe, qui les illumine d'en bas. Le professionnalisme quasi exclusif exige une rigueur géométrique des groupes¹⁰⁵ », rappelle Christout.

Cet ordonnancement de l'espace qui accorde à chaque danseur un emplacement précis et hiérarchisé semble répondre aux hiérarchies mêmes de la salle. L'esthétique classique compartimente ses espaces de même que la salle offre des points privilégiés de regard. Toute l'organisation du ballet concourt à confirmer les hiérarchies de la salle car il s'adresse frontalement et clairement au roi, à cette zone centrale à la première galerie, sur l'axe de symétrie. Se dessine donc une sorte de symétrie entre scène et salle, mettant toujours en valeur le centre : centre du regard et centre du pouvoir. Cette organisation spatiale renvoie effectivement à une idéologie précise défendant l'ordre et la clarté. On est là dans un régime du voir, du bien voir. Les figures dansées participent de la facilitation de cette lecture. Elles se présentent frontalement, face au public, à la fois par leur géométrie qui ne s'observe parfaitement que de ce point de vue-là, et par une adresse construite en direction de la salle : adresse d'un geste dirigé vers le public, et adresse d'un regard face.

La conception de la figure coïncide donc avec un mode de visibilité qui équivaut à la lisibilité. Alors que le ballet se codifie pour élaborer la technique dite « classique », l'espace et l'orientation du danseur se fixent en des lois strictes. Cela organise le

corps classique selon lesdites « positions » qui le font apparaître en toute clarté : les cinq positions des pieds et des bras (première, seconde, ... cinquième position), la position des jambes (dégagées, retirées) ou les grandes positions (arabesques, attitudes...). « Le ballet est un art dont la préoccupation principale est d'ouvrir le corps au regard du spectateur, et dont, par conséquent, l'esthétique dominante a pour maîtres mots "définition", "clarté" et "précision"¹⁰⁶ », analyse Toni D'Amelio. Les systèmes spatiaux sont destinés à mettre en place un point de vue totalement dégagé pour le spectateur, qui passe par une frontalité affirmée. La scène théâtrale concentre le point de vue en une seule orientation soumettant la direction du mouvement au souci prédominant de cette orientation frontale. « La technique de la danse classique, précise Jacqueline Challet-Haas, avait été construite pour être vue de face (dans un théâtre à l'italienne). Cette "face" représentée par le public (ou par la glace d'une salle de cours) détermine un pôle d'attraction à partir duquel s'organisent les mouvements et déplacements du danseur¹⁰⁷. » Le ballet construit d'abord un face-à-face avec le public. Visibilité et frontalité s'associent donc pour donner lieu à une géographie corporelle qui favorise la face. Celle-ci doit demeurer le plus souvent visible. « Dans la danse académique, la tenue des bras, appelée couramment "port de bras" demande que soient suivies certaines règles stylistiques : la ligne du bras étendu sur le côté ou en avant du corps doit toujours être descendante afin de dégager le port de la tête et de permettre au spectateur une meilleure perspective¹⁰⁸. » Le visage, en particulier, doit être vu et organise l'échange de regard avec le public. « La technique classique, poursuit Jacqueline Challet-Haas, a été construite de façon à être vue de face essentiellement. Le danseur classique tendra donc toujours à regarder son public et à établir ainsi avec lui un lien permanent, malgré les déplacements de son corps. Cette "adresse" nécessaire du visage du danseur au public conditionnera les positions de la tête. [...] Pour éviter justement de cacher le visage avec un bras, le haut du corps s'incline ou se tourne légèrement vers le public créant ainsi un "épaulement". [...] Au fur et à mesure de l'évolution de la technique corporelle et théâtrale, le danseur s'est déplacé plus librement dans l'espace, se présentant de profil et de demi-profil, voire de dos ou de $\frac{3}{4}$ dos. Mais sa relation avec le public reste primordiale ; il s'ensuit donc des rotations du buste et, partant, des épaulements¹⁰⁹. » À l'image d'un échange social, l'adresse au public se fait donc en priorité frontalement. C'est l'emplacement du public qui détermine l'orientation du danseur ou la géométrie de ses figures et fait surgir, en

conséquence, une représentation du corps singulière : un corps qui reconduit la place privilégiée, en société, du visage et de l'avant du corps, un mouvement qui favorise la ligne, la découpe, la figure.

Xavier Le Roy se situe ailleurs, par la représentation du corps proposée et l'usage de l'espace mis en place. Il ne s'agit certainement pas pour lui de répondre à la danse classique (son parcours de danseur n'a pas été forgé par cette technique¹¹⁰), d'autant que son solo s'intéresse davantage à d'autres champs : l'art vidéo de Laurent Goldring, la philosophie, la réflexion sur l'image et le corps, etc. Il déplace néanmoins ces autres disciplines dans un édifice qui ne les accueille habituellement pas et provoque un frottement à même d'interroger la relation esthétique et les régimes d'attention. Sa pièce engage alors un dialogue avec cette histoire des usages du théâtre par l'art chorégraphique – usages dont le ballet classique constitue, certes, un modèle, mais dont la danse contemporaine a pu prolonger, à certains égards, l'héritage. Ainsi, dans *Produits de circonstances*, Xavier Le Roy retraçant sa biographie exécute à deux reprises une diagonale de triplettes. « Durant cette période, je prenais deux à trois cours de danse par semaine et j'apprenais à faire ce genre d'exercice : [description de l'action sur scène :] se déplacer sur la gauche du pupitre et exécuter les exercices en six de Merce Cunningham ou quelque chose d'équivalent. Puis réaliser une diagonale de triplettes¹¹¹. » Cet exercice qu'il présente comme exemplaire de sa formation de danseur contemporain insiste sur une structuration de l'espace (les diagonales) et la précision de la figure, qui forgent dans le même temps une pensée du corps, de sa présentation et de son orientation. Si Xavier Le Roy se réfère donc à d'autres champs, il n'ignore pas les conventions susceptibles d'ordonner les espaces (scéniques, corporels) de l'art chorégraphique. Il sait qu'en jouant sur différents tableaux (la vidéo, l'image, la scène, la danse...) il peut provoquer un certain nombre de déplacements. La façon dont chaque œuvre chorégraphique invente son rapport à la figure, à la scène, au point de vue, à l'orientation, etc. produit une analyse des espaces qui lui préexistent. Ces espaces sont, dans ce solo de Xavier Le Roy, tout autant scéniques (le théâtre) que plus largement scénographiques (dispositifs en art plastique), filmiques (art vidéo et cinématographique) ou philosophiques et scientifiques (représentations du corps humain, conceptions de l'anatomie, philosophie de la corporéité...).

En refusant la construction d'une figure, il déstabilise le dispositif général de l'or-

ganisation scénique. Bien que réunissant les conditions d'une visibilité extrême par un éclairage franc et un dégagement du plateau de tout ce qui pourrait encombrer la vue, il parvient à mettre en doute toute lisibilité : c'est principalement l'effondrement de la figure, des lignes, de la découpe qui marque la défaite de l'espace perspectiviste. Autrement dit, la clarté, la précision, ou la vue dégagée ne suffisent pas à maintenir les conditions d'une visibilité. C'est sur le propre terrain d'une structure scénique ouverte et frontale que *Self-Unfinished* signe la faillite d'un système. En décidant d'ignorer les lignes du plateau (celles de la boîte scénographique blanche qu'il construit) au profit des vides que l'architecture dispense, il ébranle la géométrie pour lui préférer la dimension anthropologique du vide, c'est-à-dire, avant tout, une pratique inédite des lieux – par un arpentage du plateau qui déstructure sa logique commune, par une déformation de l'image du corps. La disparition du visage, et plus encore de la tête, est, à ce titre, le signe et le moyen d'une perturbation profonde des repères anatomiques et des conditions d'un échange tranquille ou ordinaire. C'est la négation d'une face qui a jusque-là prévalu et organisé l'échange théâtral (avec le public, ou entre les interprètes). C'est un point d'ancrage qui soudain cesse de se manifester. Le lieu s'en trouve aplati, telle une image ; la figure humaine peut aller jusqu'à s'en absenter : elle se délite. Elle habite alors le lieu en s'en libérant et maîtrise sa relation à lui grâce à un travail toujours conscient de son rapport à un fond qu'elle fait disparaître par une intensification de soi ou qu'elle met au contraire en valeur par sa propre disparition. La figure (ses lignes, ses directions, sa géométrie) s'efface donc pour laisser place au point, à des variations d'intensités sans contours définis. C'est à partir d'une autre pratique du corps que s'effondrent une logique spatiale et un savoir stable parce que non conflictuel.

La dissolution de la figure s'apparenterait-elle à une anamorphose ? La figure (présente dans la « séquence robot », ou lors des pauses assises à la table, ou encore des quelques marches simples) se déforme, se distord au point de perdre toute apparence humaine. Elle suscite et suggère des images inconnues et monstrueuses. « L'anamorphose, d'après Jurgis Baltrušaitis, est un rébus, un monstre, un prodige. [...] Elle est un subterfuge optique où l'apparent éclipse le réel. Le système est savamment articulé. Les perspectives accélérées et ralenties ébranlent un ordre naturel sans le détruire. La perspective anamorphotique l'anéantit avec les mêmes moyens dans leurs applications extrêmes¹¹². » Cette explication définit les limites d'une telle comparaison : les déformations de *Self-Unfinished* utilisent

certes, en partie, les moyens du dispositif scénique et optique conventionnel en accentuant à l'extrême certaines de ses caractéristiques, au point d'en retourner l'effet ; la visibilité repose ici sur la clarté d'un éclairage d'une telle intensité qu'il mène à l'éblouissement, à l'aveuglement, au tremblement de l'image, et empêche toute lisibilité, faisant douter du visible. Mais si les déformations de *Self-Unfinished* tiennent du monstrueux ou du prodige, elles ne sont en rien rébus : le public n'est pas incité à retrouver une configuration véritable, tout simplement parce qu'il n'y aurait pas une vérité du corps, mais seulement des devenir. *Self-Unfinished* n'éclipse pas le réel mais en donne une représentation autre, qui correspond à une autre conception du corps et de l'espace. « L'anamorphose n'est pas seulement un mécanisme de composition et une figure de rhétorique, elle est aussi une vérité métaphysique¹¹³. » Mais à la différence de l'anamorphose classique, *Self-Unfinished* ne donne pas l'occasion d'un rétablissement de cette déformation, car la Figure intensive ne surgit pas d'un trucage, mais d'un travail du corps autre. Elle est la meilleure expression d'un corps entendu non plus comme unifié, clos, stable mais comme une structure fondamentalement mouvante, interrompue, conflictuelle... Pour Xavier Le Roy, « les images du corps sont capables de s'accommoder et d'incorporer une gamme extrêmement large d'objets et de discours. Tout ce qui vient et reste en contact suffisamment longtemps ou, à répétition suffisamment fréquente, avec les surfaces du corps sera intégré à l'image du corps. Comme par exemple les habits, les bijoux, d'autres corps, mais aussi des textes, des chansons etc. Tout ceci peut marquer, de façon plus ou moins temporaire ou permanente, le corps, ses démarches, ses postures, ses discours, ses positions, etc.¹¹⁴ » Autrement dit, le sujet est sans cesse réinventé, loin d'une structure stabilisée par une logique géométrique, décentré, à l'opposé du sujet unifié et monolithique de la vision classique. *Self-Unfinished* donne donc naissance à une réalité inouïe, insolite, proprement illisible. L'effet anamorphotique demeure, sans jamais être récupéré par une logique perspectiviste. « Les effets de ces déformations [anamorphotiques cylindriques du XVIII^e siècle] sont toujours aussi étonnants. La femme avec un oiseau dans une cage se ramollit comme de la cire. Sa tête penche, ses traits se liquéfient et coulent avec lenteur et grâce. Dénaturés de la même façon, les musiciens composent un panache bouillonnant. Les quadrupèdes deviennent des mollusques. Psyché couchée s'arc-boute. Ses membres pâles s'étirent en s'affinant comme dans un délire. Une rotation désosse son corps¹¹⁵. » Ou encore : « Les belles

figures classiques prennent un aspect monstrueux. Le buste du jeune héros, coupé en deux, pend, la tête en bas. Ses jambes gonflées sont retournées, les pieds en l'air. Le bâton se plie en arc. Les bras de Vénus se transforment en boyaux. C'est un étrange tourbillon d'éléments épars et de débris anatomiques informes qui se redressent et se ressoudent exactement dans les reflets du cône dont la pointe est marquée par une agrafe du vêtement d'Adonis¹¹⁶. » C'est cette ressoudure qui remettrait chaque chose à son emplacement, chaque membre à sa place, chaque organe en son lieu, que *Self-Unfinished* n'opère jamais véritablement, laissant dans le doute et le territoire incertain d'une réalité qui ne tient ni du visible, ni du lisible, ni de l'invisible. De même, le blanc qui envahit l'*Annonciation* de Fra Angelico « n'est pas visible au sens d'un objet exhibé ou détourné ; mais il n'est pas invisible non plus, puisqu'il impressionne notre œil, et fait même bien plus que cela. Il est matière. [...] Nous disons qu'il est *visuel*, écrit Georges Didi-Huberman¹¹⁷ ». *Self-Unfinished* demeure sur le terrain d'une optique, d'un jeu sur le voir et le regarder ; le travail de l'interprète sur des rythmes, des intensités, des connexions inusuelles cherchent moins à faire partager la sensation tactile d'une texture corporelle qu'à construire une image. C'est pourquoi cette pièce autorise la comparaison avec l'art pictural : le plateau s'étend latéralement, s'aplatit et s'étire tel un tableau ; *Self-Unfinished* se fait image et en retient le fonctionnement paradoxal d'une visualité. La corporéité de Xavier Le Roy, corps sans organe, œuf, mollusque, sac, matière déliquescence, déformation désossée, renversement sens dessus dessous, pliure et gonflement, rétraction et distorsion, ainsi, tient de la *tache*, du *pan*, au mépris du « paradigme souverain¹¹⁸ » du dessin. Elle bouscule le monde du visible pour affirmer une logique de l'informe, du visuel : « C'est la *materia informis* lorsqu'elle affleure de la forme, c'est la présentation lorsqu'elle affleure de la représentation, c'est l'opacité lorsqu'elle affleure de la transparence, c'est le visuel lorsqu'il affleure du visible¹¹⁹. » Alors que l'anamorphose tranchait par un retour rassurant à la logique optique perspectiviste et aux certitudes du visible, le visuel exige de « savoir demeurer dans le dilemme, *entre savoir et voir*, entre savoir quelque chose et ne pas voir autre chose en tout cas, mais voir quelque chose en tout cas et ne pas savoir quelque autre chose...¹²⁰ »

Une œuvre chorégraphique qui déstabilise la géographie corporelle par quelque moyen que ce soit, a de fortes chances de parvenir à un bouleversement des logiques spatiales et optiques et de constituer un public confronté à une réalité

conflictuelle qui exige de lui un positionnement critique. Car le *visuel* « met en jeu un paradigme critique¹²¹ » et met le public face au « nœud de rencontre tout à coup manifesté d'une arborescence d'associations ou de conflits de sens¹²² » poursuit Didi-Huberman. Et « le régime du visuel tend à nous dessaisir des conditions "normales" (disons plutôt : habituellement adoptées) de la connaissance du visible¹²³ ». La position demeure instable et retranche le public de son propre emplacement. La mise en scène d'un corps fragmenté ou d'une corporéité variable, jouant d'agencements insolites, s'oppose à et contredit l'espace codifié et unifié de la perspective. C'est alors deux régimes d'attention qui se confrontent ; toute une logique de l'emplacement et du point de vue du public s'en trouve déboussolée.

YVONNE RAINER, *TRIO A* OU LA DOUCE HYPNOSE

Trio A (The Mind is a Muscle, Part I) – Chorégraphie : Yvonne Rainer.
Création : 10 janvier 1966, Judson Church, New York. Durée : 5 min. environ.
Film 16 mm, silencieux, N&B, Interprétation : Yvonne Rainer –
Réalisation : Robert Alexander, produit par Sally Banes, Dance Film Archive,
University of Rochester, 1978.
Durée : 10 min. 20 sec.

Le choix d'un film

À sa création le 10 janvier 1966 à la Judson Church, New York, *Trio A* s'intitule *The Mind is a Muscle, Part I* et est alors interprété par David Gordon, Steve Paxton et Yvonne Rainer. La danse que la chorégraphe a élaborée seule pendant six mois en 1965 connaîtra une fortune exceptionnelle : elle sera régulièrement présentée, avec un nombre d'interprètes variable, souvent insérée dans d'autres pièces de la chorégraphe ou interprétée à l'occasion d'événements¹. Une première version de la pièce *The Mind is a Muscle* sera créée quelque trois mois après la présentation du trio, le 22 mai 1966 à la Judson Church ; *Trio A* y est alors interprété, en première partie, par Bill Davis, David Gordon et Steve Paxton (remplacé par Yvonne Rainer le 24 mai), mais la danse apparaît également dans la partie intitulée *Lecture*, interprétée cette fois en solo par Peter Saul, dans une version balletique, alors que des lattes de bois² tombent d'une galerie avec régularité, constituant l'accompagnement sonore de la danse. La version finale et complète³ de *The Mind is a Muscle* est donnée le 11 avril 1968 à l'Anderson Theater, New York ; *Trio A* y est interprété par trois hommes, Bill Davis, David Gordon et Steve Paxton, alors qu'Yvonne Rainer interprète une version solo avec claquettes pour *Lecture*.

Trio A fait également partie de différentes autres pièces : *Performance Demonstration* (Library for the Performing Arts, New York, 16 septembre 1968), où la séquence de *Trio A* est dansée par Steve Paxton sur la musique *In the Midnight Hour* des Chambers Brothers, puis par Frances Brooks (première danseuse non professionnelle à exécuter la séquence), et enfin par Becky Arnold (à qui *Trio A* est enseigné sur scène). Dans *Rose Fractions* (Billy Rose Theater, New York, 6 février 1969), *Trio A* est interprété par cinq danseurs amateurs puis cinq professionnels sur *In the Midnight Hour*. Dans *Performance Fractions for the West Coast* (Vancouver Art Gallery, Vancouver, 2 avril 1969), *Trio A* est interprété par des professionnels et amateurs sur la musique des Chambers Brothers. Dans *Connecticut Composite* (Connecticut College, New London, 9 juillet 1969), *Trio A* est interprété par cinquante étudiants pendant plus d'une heure dans un grand studio (la pièce a été transmise par Becky Arnold, Barbara Dilley, Douglas Dunn et David Gordon). Dans *This is a Story of a Woman Who...* (Theater for the New City, New York, 16 mars 1973), *Trio A* est interprété en solo par Yvonne Rainer puis en duo avec John Erdman. Il semble enfin que *Trio A* se soit glissé dans l'écriture de *AG Indexical, with a Little Help from H.M.* (2006), selon une pratique de la citation fréquente chez Yvonne Rainer.

Trio A sera également présenté seul à différentes occasions : pendant la semaine de protestation contre la guerre du Vietnam (*Angry Arts Week*), *Trio A* est dansé en solo par Yvonne Rainer, convalescente, au Hunter College, sous le titre de *Convalescent Dance* (New York, 2 février 1967). À l'occasion de *People's Flag Show* (une manifestation de protestation contre les arrestations de diverses personnalités – des artistes, le marchand d'art Steven Radich – pour cause d'outrage au drapeau), *Trio A* est dansé par six membres du Grand Union (David Gordon, Nancy Green, Barbara Dilley, Steve Paxton, Yvonne Rainer et Lincoln Scott) le 9 novembre 1970 à la Judson Church, sous le titre *Judson Flag Show*. Cette version nue avec drapeau noué autour du cou (*Trio A with Flag*) sera également présentée en 1971 au New York University's Loeb Student Center, avec dix autres danseurs, dont Pat Catterson qui l'exécute en marche arrière (version rétrograde ou *reverse*). Pat Catterson ne cessera d'interpréter cette danse au cours de sa carrière, de l'enseigner à partir de 1971⁴. Le *Trio A with Flag* sera repris les 22 et 23 avril 1999 par douze danseurs, lors d'une soirée de bénéfice (pour un nouveau plancher de danse à la Judson Church). Ou encore, avant cela, Steve Paxton interprétait seul *Trio A* en boucle pendant une heure à Rome en 1972 à la galerie l'Attico.

Bien qu'elle ait mis fin à sa carrière de danseuse et chorégraphe de 1973 à 1999⁵, Yvonne Rainer continue de danser ou d'enseigner *Trio A*. Par exemple, elle l'enseigne en 1980 à des danseurs français classiques et contemporains aux Fêtes musicales de la Sainte-Baume⁶, en 1992 à Clarinda MacLow (qui le transmet à Jean Guizerix⁷), à Richard Move en 2002⁸, à une douzaine d'étudiants de Greenwich Dance Agency au Royaume-Uni en 2003, à des danseurs et non danseurs de l'université de Californie à l'automne 2008⁹. Elle l'interprète en 1978 pour le film produit par Sally Banes qui fait l'objet de notre étude. Elle l'a présenté aussi en 1981, à St. Mark's Church, New York (pour une soirée d'hommage au Judson Dance Theater produite par Wendy Perron) ; en propose une « version gériatrique », dans le cadre de *Talking Dancing Conference*, à Stockholm, en août 1997, avec des étudiants et Clarinda MacLow (Yvonne Rainer est alors âgée de 63 ans). Le 4 octobre 1999, Colin Beatty, Douglas Dunn, Pat Catterson, Steve Paxton et Yvonne Rainer présentent *Trio A Pressured* à la Judson Church. Une nouvelle distribution¹⁰ de *Trio A Pressured* donnera lieu à un programme dans le cadre de *PAST/Forward* à l'initiative de Baryshnikov, dont les tournées de 2000 à 2002 aux États-Unis puis en Europe assuraient à nouveau une large diffusion de la pièce. Des versions de *Trio A* seront d'ailleurs présentées dans les plus haut lieux de l'art contemporain : au Getty Museum de Los Angeles (*Trio A Pressured* en mai 2004), à la Tate Gallery de Londres (par Ian White et Jimmy Robert en novembre 2004 dans *6 Things We Couldn't Do but Can Do Now*) et au Museum of Modern Art de New York en 2009. Enfin, il faut souligner qu'en 2003 les notateurs Joukje Kolff et Melanie Clarke réalisent une partition de la pièce en notation Laban.

Si *Trio A* fait figure d'œuvre emblématique dans l'histoire de la danse, ça n'est donc pas simple caprice de l'historiographie en danse qui se pencherait toujours sur les mêmes objets pour les ériger en canon¹¹. La pièce a connu un destin rare, révélant au fil du temps son statut d'œuvre exemplaire, par les questions toujours renouvelées qu'elle pose au spectateur contemporain. La pièce s'est imposée pour cette étude par sa façon radicale d'interroger la relation esthétique et le régime d'attention exigé du spectateur. Plus exactement, c'est le film de 1978, découvert il y a plusieurs années, qui s'est imposé avec une force depuis lors jamais démentie. L'effet présent de ce document – l'« empathie de la première écoute » – allait nous conduire à parcourir ce « trajet critique » défini par Jean Starobinski comme le passage « d'une dépendance aimante à une indépendance attentive¹² », afin de creuser le pouvoir toujours actuel

de *Trio A* de résonner avec notre présent. Que cette pièce continue d'exercer sa force disruptive dans le contexte actuel signale le point de vue résolument présent adopté ici. Qu'on le veuille ou non, *Trio A* sera réévalué au regard du paysage chorégraphique et artistique actuel, dans lequel s'inscrit notre regard¹³ et qui, on l'a dit, voue un intérêt déclaré pour cette période de l'histoire¹⁴.

Trio A a bien souvent été renvoyé à « son temps », c'est-à-dire son contexte de création, acculé à demeurer de manière univoque dans les archives de l'histoire de la danse. Les textes suscités par *Trio A* durant la dizaine d'années qui a suivi sa création ont constitué le fond commun du débat, parmi lesquels l'article écrit par Yvonne Rainer en 1966 « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies¹⁵ » semble indiquer la ligne interprétative dominante. L'article a nourri l'argumentation des défenseurs de l'œuvre contre ses détracteurs¹⁶, tout en suscitant des réflexions sur la danse et le minimalisme, sur la composition en art, sur l'expression en danse et plus généralement sur la *postmodern dance* (terme controversé qui renvoie dans l'historiographie française de la danse aux travaux d'Yvonne Rainer et ses pairs, dans les années 1960 et 1970¹⁷) dont *Trio A* est à tort bien souvent devenu l'emblème... Ces textes permettent aujourd'hui de rendre compte de la « chaîne de réceptions¹⁸ » de cette œuvre, mais au détriment, parfois, d'un regard toujours actif sur la danse, ou du moins ses manifestations¹⁹. Ils conduisent ainsi à une forme de pétrification de la réflexion. Il convient donc de réévaluer ces documents, car « le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit *mémoire* ; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas²⁰ », rappelle Michel Foucault. Il convient de ne pas éclipser le travail possible du regard : réfléchir à l'« horizon d'attente » contenu dans *Trio A* sans pour autant étouffer l'événement que *Trio A* constitue encore aujourd'hui, entamer une réflexion qui ne serait pas vainement la répétition ni le prolongement des critiques passées²¹, continuer enfin à regarder ce que les images nous livrent²². Telle serait la méthode.

Yvonne Rainer semble elle-même mettre en garde contre une fixation de la pensée. Dans un texte de 1999, elle commente son article « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... », non sans autocritique : « En le relisant, je suis impressionnée, c'est-à-dire légèrement embarrassée, par ma myopie historique [...]. Sans vouloir me fustiger, je ne peux m'empêcher de me demander comment j'ai – ou devrais-je dire "nous avons" – pu être si borné. [...] L'article contient également une

vue d'ensemble sur l'histoire de la danse moderne dont le caractère désinvolte doit simplement être attribué au fait que je n'avais pas vu le travail. De même que les jeunes danseurs des années 1990 ne peuvent suivre la danse des années 1960 qu'à partir d'objets éloignés – un livre, quelques photos, un bout de film – de même, ma génération était entravée par un manque d'accès du même ordre au travail des trente années précédentes²³. » Yvonne Rainer, dans un esprit de constante remise en cause de ses propres affirmations et théories²⁴, invite donc à se défier de la rhétorique du discours des années 1960 qui lui semble *a posteriori* trop simpliste et critiquable à bien des égards. En effet, le discours des avant-gardes, par nature militant ou provocateur, cherche avant tout à frapper les esprits ; c'est là la force de ces textes – leur puissance transgressive et leur verve révoltée – mais également leur faiblesse : le slogan prend valeur de sentence, la formule tient parfois du stéréotype, voire du dogme ou de l'incantation (Yvonne Rainer parle désormais des « mantras²⁵ » de l'esthétique minimaliste). *Trio A* ne se réduit pas à un art de propagande, à un cliché, ni à un simple exercice de style. Il excède la charte qui l'accompagne.

Cette étude de la danse de *Trio A* repose d'abord sur le film de Robert Alexander : le 4 août 1978, Yvonne Rainer danse seule la séquence, pour la caméra, dans le studio de Merce Cunningham. La danse dure un peu plus de cinq minutes. On sait que la pièce peut varier entre quatre minutes et demie et cinq minutes, selon les interprètes. Ce film constitue l'un des possibles de *Trio A*, l'une de ses occurrences parmi les nombreuses mentionnées ci-dessus – réduction de la mouvance de l'œuvre par le document. Le film a depuis très largement circulé parmi la communauté des danseurs, devenant indéniablement sa manifestation la plus fréquente et ce, malgré les réserves qu'Yvonne Rainer exprime à son sujet. Bien que ce film ne soit pas la captation hasardeuse d'une représentation et réponde au désir commun de l'historienne Sally Banes et de l'artiste de garder une trace de cette séquence dansée afin d'en témoigner publiquement, bien qu'Yvonne Rainer alors engagée dans une carrière de cinéaste ait sans doute maîtrisé tous les choix cinématographiques relatifs à ce projet, c'est la danseuse qui met en garde : en 1978, elle ne dansait plus en public depuis cinq ans ; elle ne peut accomplir correctement un plié ni la vigueur des sauts²⁶. La remarque semble déplacée dans le cadre de *Trio A* et demeure incongrue : pourquoi s'accuser d'un demi-plié imparfait à propos d'une pièce qui, dans son projet même (*cf.* la charte), pouvait être dansée par toutes sortes d'interprètes, y compris

des amateurs ou des non-danseurs ? Coquetterie ? Plutôt signe de la contradiction²⁷ souvent présente chez cette artiste, de la complexité des discours et de la danse même qui, conçue pour être effectuée par tout un chacun, n'en est pas moins d'une difficulté évidente d'exécution²⁸. On retiendra donc moins ses regrets de se voir représentée dansant ainsi, que les contradictions dont ils témoignent ; le film présente une interprétation par une danseuse, à cette époque non virtuose, et fidèle, à ce titre, au programme que s'est donné *Trio A*.

La séquence est dansée pour l'occasion et sans public. Elle témoigne donc moins d'un événement théâtral que de la facture d'une danse. Et le film semble vouloir rendre compte au plus près de la nature du geste : la première partie du film enregistre de façon discrète et continue (un unique plan-séquence) le déroulement du solo ; il n'y a pas d'effet de caméra ni de montage, le tout est cadré en plan moyen. Une seconde partie du film enchaîne, intitulée *Details*, un peu à la manière dont la chorégraphe présentait *Trio A* : toujours au moins deux fois successivement, parfois en boucle sur une durée plus longue. Sauf qu'ici le solo est revisité en plans serrés, en une suite de séquences interrompues qui ne suivent pas la chronologie de *Trio A*. De plus, une même séquence peut être deux fois répétée, successivement, alors même que cette pièce refuse la répétition d'un même geste. Cette partie semble vouloir montrer de plus près certaines caractéristiques du mouvement en découpant des zones du corps : le jeu des jambes, l'appui des pieds, le mouvement du buste. La démarche paraît pédagogique, explicative ; elle dissèque la séquence dansée. Il ne s'agit donc pas de donner à voir le parcours d'un regard sur le solo, mais de pointer des coordinations, des appuis, des positions. Il n'est jamais fait référence à cette seconde partie du film dans les textes d'Yvonne Rainer, ni dans la critique. L'analyse s'appuiera plus souvent sur la première partie du film car elle permet une visibilité du corps entier de la danseuse et répond au projet de rendre compte du déroulement du solo et des trajectoires du regard auquel il invite : la caméra frontale adopte la place souhaitée par la chorégraphe pour le public, reproduisant un dispositif scénique classique, sans imposer davantage qu'un cadrage²⁹. Notons d'emblée que le plan moyen adopté semble ignorer le lieu. Celui-ci est réduit, par le cadrage, à l'espace qui entoure la danseuse. L'étude spatiale de cette chorégraphie s'en trouve, à première vue, réduite sauf à considérer que l'espace – au sens d'étendue – ne concerne pas *Trio A*.

Regard sans lieu

Le regard est comme happé par la seule danse et jamais ne s'en échappe, car celle-ci ne tente jamais de désigner d'autres lieux, ni d'indiquer des directions. Elle n'essaie ni de s'appropriier le studio ni de s'y loger, et affirme au contraire une sorte d'indifférence au lieu où la danse est présentée. Aucune espèce de relation ne semble alors s'instaurer avec le studio : ses dimensions, sa forme, son caractère sont ignorés. Le lieu semble être là par la force des choses, comme une donnée contextuelle ne devant nullement affecter le déroulement de la danse. Aussi s'efface-t-il également pour le spectateur qui concentre son attention sur le corps de la danseuse en mouvement. À peine aura-t-on aperçu le rideau sombre constituant le fond de scène, le plancher, et le halo lumineux définissant discrètement le périmètre de la danse. La caméra contribue à atténuer la caractérisation du lieu en refusant le plan d'ensemble qui permettrait de lui attribuer une fonction. Les nombreuses versions de *Trio A* mentionnées témoignent de la multiplicité des lieux où la séquence a pu être présentée : espace vaste de la Judson Church (sans gradins et avec de simples chaises pour le public), gymnases, théâtres, rue, salles de musée... Le lieu semble indifférent et la pièce devoir demeurer sans décor³⁰. La frontalité est néanmoins le plus souvent requise (y compris dans la rue où la danse s'adressait à la seule spectatrice Yvonne Rainer, depuis la fenêtre de sa chambre d'hôpital). La danse se manifeste donc par juxtaposition (mode de composition fréquent chez la chorégraphe) au lieu, sans que la séquence en soit semblée altérée. Pour le film, l'environnement se fait discret. « L'espace où évolue le corps est neutre. Aucun détail n'accroche l'œil³¹ », écrit Elisabeth Schwartz.

Dans le contexte new-yorkais des années 1960, cette multiplication des lieux n'est pas rare. Elle relève autant d'une pénurie de salles de spectacle disponibles où présenter son travail que d'une volonté chez certains chorégraphes de faire réellement l'expérience d'une confrontation du mouvement au dehors de la boîte noire traditionnelle. Ça n'est pas toujours le refus argumenté du plateau de théâtre ni un choix esthétique profond qui a conduit les danseurs du Judson Dance Theater à s'exposer dans différents *hors-la-scène* new-yorkais, mais un choix par dépit³². Tous les projets ne relèvent donc pas, loin s'en faut, de chorégraphies pour site spécifique, ni de ce que Sally Banes nomme les danses « environnementales », c'est-à-dire des danses influencées par « l'espace physique de la performance³³ »,

comme c'est le cas dans le célèbre *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) de Trisha Brown qui expérimente la marche sur l'espace vertical d'un immeuble, ou *Street Dance* (1964) de Lucinda Childs qui explore une danse de rue visible depuis la fenêtre de son loft. Si ce rapport exploratoire au lieu deviendra une des marques stylistiques de ce courant, les artistes du Judson Dance Theater déplorent peu à peu les contraintes imposées par leur principal lieu de travail. Sally Banes remarque que l'espace de la Judson façonne progressivement les projets chorégraphiques et Robert Rauschenberg pensait que « les limitations de l'espace physique du gymnase commençaient à imposer à la chorégraphie quelques contraintes agaçantes³⁴ ». Steve Paxton décide, avec *Afternoon (a forest concert)* (1963), de présenter une pièce du Judson hors les murs, dans une forêt du New Jersey, pour explorer un autre lieu que la Judson qu'il ressent désormais comme une convention³⁵. La Judson est devenue une contrainte, un cadre non désiré et inadapté aux recherches de certains. On peut faire l'hypothèse que certains projets aient alors tenté de se détacher des caractéristiques du lieu, d'en ignorer la configuration, en quelque sorte. Cette tentative un rien illusoire d'isolement du contexte que le lieu constitue implique une relation perceptive et sensorielle à l'environnement bien spéciale. « Susciter son espace spécifique à partir du mouvement des corps (au lieu d'insérer les corps et les mouvements dans un espace donné d'avance, ou un rythme préétabli³⁶) » constitue en réalité une pratique revendiquée et une posture propre à la danse américaine depuis Merce Cunningham. Les *events*³⁷ surtout témoignent d'une forme d'indifférence au lieu dans l'exécution du mouvement qui ne doit être en rien perturbée par l'environnement. Dans *Trio A*, cela prend la forme d'un resserrement sur la spatialité corporelle, souligné par la caméra. On peut y lire une forme d'impensé du lieu, ainsi que le déplore Carolee Schneemann, peintre et plasticienne venue à la performance puis à la danse et membre active du Judson ; soucieuse de l'aspect visuel des propositions, elle note « que les danseurs n'étaient pas assez conscients, visuellement, de l'environnement de leur performance. Il lui semblait qu'ils n'étaient attentifs à l'espace que d'une façon kinesthésique. "Leurs regards arrivaient dans l'espace sans le toucher. Ils étaient seuls. [...] L'espace était ancré dans leurs corps, l'espace était là où ils sentaient leur colonne vertébrale. Ils ne se rendaient pas compte qu'un radiateur, derrière eux, égalait leur masse, imposait des verticales en compétition avec leurs jambes"³⁸ ». L'artiste pointe combien l'inattention au lieu n'interdit pas au public d'établir des rapports entre les éléments juxtaposés – la danse et ce radiateur du gymnase de la Judson Church – mais que ces rapports ne parviennent en rien à combler l'écart irréfutable et persistant entre la danse et son lieu.

L'isolement du danseur évoqué par Carolee Schneemann est renforcé dans le cas de *Trio A* par le refus de se construire un environnement spatial. Le déroulement de la séquence ne dessine en effet aucune ligne, ne sculpte aucune forme autour de la danseuse. L'indifférence au lieu n'est donc pas relayée par la constitution d'une architecture chorégraphique qui donnerait structure au solo ou affirmerait une construction spatiale née de la danse. Celle-ci se déroule dans un flux continu que n'arrête aucune figure, que ne fixe aucune ligne. Et le geste dansé semble alors s'effacer au fur et à mesure de son écoulement. Il paraît presque impossible de tracer le schéma des trajectoires de la danseuse ; bien que celle-ci se déplace sans cesse, l'espace chorégraphique de *Trio A* ne semble pas pouvoir être défini à partir de ses trajets : le déplacement ne constitue pas la visée du mouvement. Jill Johnston parle de la sensation d'une danse statique bien que continuellement en mouvement³⁹. De même que la séquence ne consiste pas à reconnaître le lieu ni à l'arpenter, à en rejoindre des points précis, de même le dessin effectué au sol par *Trio A* n'apparaît pas avec netteté⁴⁰. Car les trajets sont sans cesse contredits par différents procédés : la direction d'un trajet n'est jamais soutenue par une posture ou un regard, mais toujours contrariée par des directions opposées dans l'espace corporel ou par une indécision dans l'orientation, née de la simultanéité de directions des différentes parties du corps. Le trajet amorcé est souvent interrompu par un retour au point de départ, opérant ainsi un va-et-vient constant qui empêche de déterminer la direction privilégiée. Les trajets se réduisent parfois à quelques pas, à une sorte de piétinement difficile à assimiler à une ligne droite ou courbe : s'agit-il d'une avancée ou d'un simple changement de position et d'appui ? Cette confusion quant aux trajets ne relève pas d'une imprécision du mouvement mais de la complexité des mouvements contradictoires simultanés. Cette danse n'affirme alors pas de directionnalité. Elle semble se dérouler sur l'espace propre du corps, indifférente à toute traversée. Comme l'écrit Elisabeth Schwartz, « le corps glisse dans l'espace, comme les pieds glissent sur le sol, mais ne le traverse pas⁴¹ ». Le mouvement ne se prolonge pas, ne se projette pas, mais se maintient dans les propres limites et dimensions du corps.

C'est bien ce recadrage sur le corps propre qui conduit à une concentration du regard vers la seule danseuse⁴², au détriment du lieu, au détriment d'une géographie ou structure lisible. *Trio A* donne ainsi naissance à une sorte de contre-emplacement irréductible, une trouée dans le continuum homogène de l'espace classique ; une résistance au positionnement, à la localisation dans l'espace unifié des coordonnées spatio-temporelles ; un refus enfin de l'espace comme réceptacle. *Trio A* résiste à la mise en place d'un cadre, entendu

comme bord aussi bien que fond. La séquence ne construit jamais d'arrière-plan, de décor, de support sur lesquels la figure s'inscrirait. Autrement dit, s'affirme l'existence d'une spatialité dansante fondamentalement déconnectée.

Un quotidien non photogénique : presque échapper à la perception

Si le resserrement du champ de vision et la spatialité chorégraphique favorisent la concentration des regards sur la danseuse, *Trio A* travaille pourtant à une mise en déroute de la perception, mettant à rude épreuve la possibilité de soutenir l'attention sur le mouvement. On aurait pourtant pu croire à une certaine application du regard. C'était sans compter sur la nécessité, pour Yvonne Rainer de « contre-carrer la vénérable convention de tout servir [au public] sur un plateau⁴³ ». La danse de *Trio A* semble au contraire conduire à une sorte de dispersion. Le regard ne parvient pas à se fixer ; plus exactement, chaque nouvelle rencontre avec l'œuvre est l'occasion d'un nouveau parcours possible, la découverte de trajets du regard inédits, la mise en évidence d'éléments jusque-là non perçus. La fixation des discours sur *Trio A* paraît ainsi omettre ou contredire ce qui pourrait constituer la caractéristique la plus remarquable de cette œuvre : sa faculté à empêcher toute fixation perceptive, à désamorcer des cheminements privilégiés, à multiplier les possibles entrées dans l'œuvre. *Trio A* semble devoir toujours échapper. Cette caractéristique a sans doute fait la postérité de cette œuvre : aucun regard ne semble pouvoir l'épuiser et elle continue de révéler les possibilités du regard et du jeu perceptif à se réinventer sans cesse.

Sur quoi repose donc un tel régime d'attention ? Quels sont les éléments qui permettent cette relation singulière à l'œuvre ? Cet effet particulier procède de la combinaison de différents facteurs propres à cette séquence. La danse de *Trio A* développe tout d'abord une complexité de mouvements et de coordinations qui rend le mouvement inattendu et imprévisible. On ne parvient pas à devancer ce qui va se produire⁴⁴. Cette complexité découle d'un travail du temps et de l'espace spécifique ; la séquence privilégie la simultanéité d'événements divergents : les différentes parties du corps adoptent des directions diverses, sans les indiquer particulièrement, et se déplacent à des vitesses ou des rythmes souvent dissemblables, sans en privilégier aucun. Aucune direction ni aucune vitesse ne prévalent

sur les autres. C'est la concordance dans un même espace-temps de ces paramètres opposés qui rend instable la saisie du mouvement. D'autant que *Trio A* refuse de désigner sur l'espace corporel des zones privilégiées. La géographie du corps demeure instable et tend à perturber la structure anatomique. Un travail minutieux et précis sur le geste peut alternativement mettre en évidence une main, un avant-bras, un poing serré, la cambrure d'un dos, un pied pointé, une épaule haussée... Mais la structuration de la danse n'annonce pas le surgissement de tels gestes, ni ne dirige le regard vers l'un d'eux. Une découpe du corps interdit toute construction compacte, dont la cohérence tendrait à la mise en évidence d'une figure, ou conduirait au surgissement d'un geste, d'un tracé, d'un dessin dans l'espace. Chaque partie du corps conserve, en quelque sorte, son autonomie, sans jamais donner l'avantage à une structure d'ensemble. Le travail détaillé du mouvement produit simultanément une série d'événements dissociés dont rien n'exige la saisie. On observe donc une concurrence entre différentes informations (à égal niveau d'importance) susceptibles – et seulement susceptibles – de conduire le regard : rien ne détermine véritablement les choix ; la saisie reste éventuelle, non permanente. « La danse est difficile à voir. Il faut soit la rendre moins décorative, soit pousser cette difficulté intrinsèque au point que la danse devienne presque imperceptible. [...] Mon *Trio A* traitait de la difficulté qu'il y a à "voir", à force de rendre implacablement évident le détail gestuel qui ne se répétait pas et, par là même, attirait l'attention sur la difficulté de cerner le matériau⁴⁵ », écrit Yvonne Rainer. Ainsi, alors même que tout semblait diriger le regard vers la danseuse, dans une concentration intense sur une scène réduite à la seule activité de l'artiste, la danse semble se dérober au regard. Cette danse se refuse à clairement diriger le public, en l'autorisant à trouver son propre cheminement à l'intérieur de l'œuvre, sans jamais venir confirmer ou appuyer les trajets qu'il engage.

Le mouvement échappe et fuit, parce qu'il ne fonctionne pas non plus sur l'impact mais procède d'un choix radical quant au flux⁴⁶ du mouvement. C'est là un facteur déterminant : *Trio A* repose sur un continuum dans l'énergie. On note ainsi une égalité constante dans le tonus musculaire apparent conduisant à un déroulement peu modulé, quasiment inaccentué, non accidenté. S'instaure une certaine régularité que sous-tendent et le désir de gommer les pauses entre les phrases par l'enchevêtrement d'une phrase sur l'autre, et l'importance égale accordée à tout instant de la séquence⁴⁷. Cela revient à ne pas démarquer ni privilégier d'instant

ou de lieu au cours de cette séquence. « Pendant les quatre minutes et demie, un grand nombre de formes de mouvements se produisent, mais ils sont de poids égal et également accentués⁴⁸ », commente la chorégraphe. Ainsi, chaque séquence sélectionnée dans la seconde partie du film *Details*, semble pouvoir contenir les caractéristiques de l'ensemble de la danse : tout est déjà là, dans le fragment ; il vaut pour lui-même et n'appelle pas de suite ; il rend compte du flux propre à *Trio A* ; il témoigne des spatialités, de la rythmique et d'une logique des coordinations. Ce flux égal contribue à l'unité de la séquence et du corps ; il contredit le fonctionnement segmentaire des membres ou des parties de corps et les relie finalement, interdisant l'éparpillement. Si la découpe du corps pouvait mener à un émiettement, à une dissipation de l'attention, si les contradictions directionnelles et temporelles risquaient de freiner toute possibilité de pose du regard, la nature du flux inviterait plutôt à adopter un calme continuum au sein du geste disséminé. S'engage une sorte de rythmique du regard à même de stabiliser la déroute produite par les autres facteurs du mouvement. *Trio A* semble ainsi parvenir à éviter une panique du regard, un affolement de la perception car la dissipation (la distraction) produite par la dispersion du mouvement semble être contrebalancée par une continuité énergétique et rythmique. La régularité est par exemple prise en charge par le mouvement des bras alternant entre balancés réguliers et immobilité. La variété des rythmes selon les parties du corps est constante tout au long du solo, suivant un continuum semblable à celui du flux : sans accent ni intensification. La dispersion est rattrapée par le continuum, qui l'apaise. Et si la sélection du visible reste toujours malaisée, si le trajet du regard demeure non canalisé spatialement, la perception (visuelle et kinesthésique) trouve là une musicalité qui la conforte.

« Dans l'espace et le temps, *Trio A* présente un jeu étrange entre la césure, le fragmenté et le continuum, analyse Élisabeth Schwartz. Il n'existe pratiquement pas de mouvement dont la ligne de déroulement spatiale ne soit interrompue ou diffractée. [...] Bien qu'aucune continuité syntaxique spatiale ou séquentielle n'apparaisse, un continuum moteur égal est maintenu. Le continuum du flux tensionnel minimal vient lier les incessantes diffractions spatiales du mouvement. Le flux lui-même permet d'instaurer un temps lui aussi uniforme⁴⁹ » La coexistence effective de la fragmentation et du continu au sein de *Trio A* témoigne de la façon dont Yvonne Rainer a composé cette séquence : la chorégraphe travaille pendant six mois au surgisse-

ment de « mouvements discrets⁵⁰ », de petites sections interrompues, différentes et indépendantes les unes des autres, sans présumer de la façon dont ces sections seraient reliées. C'est peu à peu qu'apparaît une forme de transition particulière, semblable à la qualité d'une marche, où les pauses ne sont jamais marquées. Yvonne Rainer parle d'une « dynamique piétonne⁵¹ » qui inonde l'ensemble et relie chaque section, c'est-à-dire une dynamique dans la lignée d'un travail sur le « mouvement comme objet⁵² », sur les « tâches » (ces actions concrètes et simples développées par Anna Halprin dès la fin des années 1950), ou d'un travail introduisant les non-danseurs (ces *pedestrians* ou corps piétons).

Cette comparaison avec les gestes ordinaires signale une certaine nonchalance dans la façon d'effectuer le mouvement et de donner à voir la dépense énergétique du danseur. En réalité, les ressources énergétiques exigées, bien que semblant « co-substantielles de la tâche⁵³ » à accomplir, sont le résultat d'un travail temporel d'égalisation et de désaccentuation et ne ressemblent en rien au rythme ou à l'investissement qu'exigent les tâches quotidiennes ou les mouvements ordinaires. Car ces derniers obéissent en vérité à une rythmique propre à chaque sujet et relèvent de tonicités variées : la nature dite quotidienne du geste sur scène semble bien éloignée des qualités d'un mouvement ordinaire assurément rythmé, empreint d'affect, irrégulier, contrasté... L'usage des termes tâche (*task*) et quotidien (*pedestrian, banal quality, factual quality*) prête à confusion⁵⁴. Si Yvonne Rainer prend « l'orientation d'un mouvement comme tâche⁵⁵ », la tâche n'est pas ici comparable à ce qui est pratiqué dans le studio californien de Anna Halprin où elle s'inscrit dans un programme d'activité, n'est pas strictement fixé par l'écriture (mais en général uniquement dans la durée), et renvoie parfois à des actions identifiables (s'habiller). Le terme chez Yvonne Rainer renvoie surtout à un écart dans l'économie du mouvement dansé. Quant au quotidien, il n'a rien à voir avec celui, avant tout expressif, dont parle Doris Humphrey⁵⁶, ni avec une quelconque fonctionnalité du geste. L'imaginaire du quotidien d'Yvonne Rainer est tout autre et donne naissance à la nature particulière d'un flux dégagé des marques affectives, intentionnelles, expressives, dont sont chargées les gestes de la *modern dance* mais également – paradoxe patent – la plupart des gestes quotidiens. Autrement dit, *Trio A* contraste, certes, avec la nature du mouvement virtuose alors visible sur les scènes chorégraphiques (chez Graham, Limón ou Cunningham), mais ne cherche pas à renvoyer explicitement à un imaginaire social⁵⁷. *Trio A* n'est pas un

*ready-made*⁵⁸. Le geste n'est pas référencé ni mimétique. La référence au quotidien est avant tout une métaphore qui sert à dénoncer la modulation, la structure, la composition et le phrasé caractéristiques d'une *modern dance* qu'elle récuse.

Ainsi, les sauts, comme gestes spécifiques à la danse, sont violemment décriés dans « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... ». Que serait un saut sans accentuation, sans intention, sans désir d'élévation ou de traversée, sans élan ? *Trio A* tente cet impossible : on a bien le transfert d'un pied sur l'autre (comme pour un jeté), les appuis qui se décollent du sol par la force d'une poussée, une phase d'extension, d'ascension, de suspension puis de chute et réception. Mais aucune amplification du mouvement, aucune respiration propres à la saltation n'est visible ; le saut est réduit à un transfert de poids à peine accentué, à peine visible tant il est dénué de toute préparation, c'est-à-dire de tout effet d'annonce. Sans musicalité ni dynamique, il échappe au surgissement d'une figure ou d'une modulation du phrasé et se dégage ainsi de toute « intrigue romantique boursouflée⁵⁹ », caractéristique du ballet et de la danse moderne : « Ce qui rend un mouvement différent d'un autre n'est pas tant l'articulation des parties du corps que la différence d'engagement énergétique, écrit Yvonne Rainer. [...] Une grande part de la danse occidentale de laquelle nous sommes familiers peut être caractérisée par une certaine distribution de l'énergie : investissement maximal ou "attaque" en début de phrase, reprise à la fin, avec suspension de l'énergie quelque part au milieu. Ce qui signifie qu'une partie de la phrase – habituellement, celle qui est la plus arrêtée – focalise l'attention, enregistrant, comme une photographie, la suspension d'un moment d'acmé⁶⁰. »

C'est précisément cette focalisation de l'attention que refuse Yvonne Rainer avec *Trio A*. Elle évite de ménager ces temps forts, considérés comme des moments photographiques, qui rythment l'attention du spectateur dans le ballet moderne ou classique. *Trio A*, en ce sens, ne sera pas photogénique⁶¹. Et quand bien même la danse aurait été photographiée, le corps semble d'ailleurs vouloir résister à la photogénie, par l'apparition d'un flou irréductible, comme le signale judicieusement Carrie Lambert-Beatty : « Une petite partie du corps du *performer* tend à être floue. [...] On pourrait avancer que ce trouble est lui-même un signe visuel conventionnel du mouvement "trop rapide pour l'appareil photographique". Si c'est le cas, néanmoins la dialectique propre à *Trio A* réclame que nous voyions aussi ces morceaux comme des actes miniatures de rébellion au sein des photographies elles-mêmes.

C'est presque comme si les danseurs de *Trio A* s'effaçaient des surfaces photographiques ; presque comme si les corps gelés résistaient à leur statut photographique, encore⁶². »

Créer une danse antiparoxystique, inventer une phrase sans tension, sans instants cruciaux, un continuum du mouvement fondé sur un travail d'égalisation et de désaccentuation tout à fait inhabituel sur la scène chorégraphique, devenir pure transition, revient à désamorcer un régime de plaisir convoqué sur la scène, comme dans la salle, où le danseur exultait à canaliser l'attention du public. Yvonne Rainer prend le risque d'une danse impossible à voir, qui peut-être échappe quasiment à la perception. Si la chorégraphe assume pleinement le « risque de voir la salle se vider sous ses yeux en plein milieu⁶³ », ce qui se produira en partie lors des premières présentations de *Trio A*, c'est que cette posture spectaculaire relève d'une revendication tant esthétique que politique à l'égard du public. On ne peut effectivement accuser la chorégraphe de ne pas prendre le public en considération ou de mépriser son point de vue : elle va même jusqu'à l'adopter. « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... » est une réflexion qui choisit le critère d'observation du public : l'article privilégie l'examen de l'énergie apparente (celle observée) sur l'énergie véritable (la dépense réelle du danseur). Et, à bien des égards, *Trio A* désigne sans cesse son public.

Une distanciation mesurée

« Non au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette non à l'héroïque non à l'anti-héroïque non à la camelote visuelle non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur non au style non au kitsch non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non à l'excentricité non au fait d'émouvoir ou d'être ému⁶⁴. » Le « No Manifesto » écrit en 1965 décline un certain nombre de refus non démentis par *Trio A* et que « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... » prolonge. La prise en considération du public prend une forme radicale dans les textes d'Yvonne Rainer. Elle assume un positionnement contestataire à l'encontre des procédés du spectaculaire qui hante la création de son époque. Comme tant d'artistes des années 1960, de John Cage à Andy Warhol, en

passant par Fluxus et le minimalisme, le geste de résistance et de refus sous-tend sa création : cela prend ici la forme du refus de plaire, d'émouvoir, de divertir, de satisfaire les attentes du public. Il s'agit toujours de questionner la place et l'implication du public et de tenter de déjouer un certain nombre de procédés traditionnels dans la relation entre l'œuvre et lui. Deux grands modèles font référence en cette période et organisent schématiquement la relation au spectateur : Artaud, d'une part, Brecht d'autre part. Le premier ouvre la voie à un théâtre participatif où se partageraient les énergies vitales, un théâtre où serait abdiquée la position de regardeur et où le corps du spectateur serait mobilisé par sa participation physique effective. C'est la voie empruntée par le happening de Kaprow, même si l'action du spectateur peut encore être délimitée par un cadre spatio-temporel strict⁶⁵. Celle choisie par le Living Theater sur le mode de la surchauffe et de la transe collective et dans l'utopie politique de constituer une communauté vivante exemplaire (*Paradise Now*, 1968). Ou encore la voie prise par Anna Halprin avec ses partitions pour spectateurs qui les intègrent, même de façon chaotique, dans ce qu'elle nomme des *mythes* (1967-68) ou dans une forme de rituel communautaire. C'est la demande d'être invectivé par le public (Gus Solomon Jr en 1967⁶⁶ ou Trisha Brown pour *Yellowbelly* en 1969). D'autre part, Brecht constitue un autre modèle, celui qui rompt l'illusion scénique pour mettre à distance et obliger à réfléchir. L'effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*) conduit à reconnaître l'objet tout en le faisant paraître étranger et interdit tout effet de transe ou d'hypnose⁶⁷. *Trio A* appartiendrait à cette tendance non participative⁶⁸. Pourtant, comme d'autres chorégraphes qui comme elle ne privilégient pas la participation (Lucinda Childs, à partir de 1973 ou Trisha Brown dans son cycle *Accumulation*, 1971-76), il n'est pas sûr pour autant qu'elle évite toute forme d'hypnose. Si depuis sa pratique du théâtre dans les années 1950 Yvonne Rainer est familière des théories de Brecht, elle ne les applique pas à la lettre. Il n'est pas dit que le flux continu de *Trio A* évite les effets de bercement, telles « ces cadences », réprouvées par Brecht, qui « bercent le spectateur, si bien que le sens se perd⁶⁹ ». Le son régulier de la chute des lattes de bois sur le sol, tel un métronome, tenait-il d'une cadence ou d'une interruption interdisant la transe ? La musique des Chambers Brothers simplement juxtaposée à la danse entravait-elle la régularité du phrasé dansé ? Il est permis d'en douter et, quoiqu'il en soit, c'est bien sans accompagnement sonore que la danse nous est donnée aujourd'hui. Pourtant, Yvonne Rainer travaille effectivement à saper

tout procédé d'identification : le public est tenu de se positionner, et en premier lieu, par ses choix de regard. La chorégraphe prône la « connexion tout en rejetant l'union⁷⁰ », écrit Carrie Lambert.

Yvonne Rainer se fait d'autant plus virulente qu'elle a conscience d'avoir participé à ce système spectaculaire qui privilégie l'identification. Ses textes témoignent d'une lutte qu'elle engage aussi avec elle-même. « Ma première sensation intense d'être vivante a eu lieu sur scène [...] C'était comme une épiphanie de beauté et de puissance que j'ai rarement ressentie depuis. Je veux dire que je savais que je *tenais* le public⁷¹. » Consciente de l'investissement narcissique du *performer* lorsqu'il se présente physiquement face au public, et que le plaisir de s'exhiber soi-même participe d'une forme de séduction, elle cherche à construire une autre forme de présence à soi qui déstabiliserait cette relation. *Trio A*, comme l'ensemble de son travail (chorégraphies et films), sera la tentative de trouver une alternative au couple narcissisme / voyeurisme – deux termes que l'artiste emploie constamment⁷². Elle engage une lutte contre l'investissement habituel d'un public caractérisé par son regard d'adoration, sa ferveur, sa dévotion. De ce combat découle un certain nombre de partis pris gestuels et (non) spectaculaires, car c'est en modifiant l'un des termes de cette relation duelle (la posture du *performer*) qu'elle espère pouvoir agir sur l'attitude du public, autrement dit constituer le public qui lui est contemporain d'une autre façon.

Régime d'attention et régime de plaisir

Si Yvonne Rainer croit en la capacité de sa danse d'annuler le principe de saisie du visible, elle s'attèle également à neutraliser la charge émotive de l'échange spectaculaire – celle portée par l'interprète et susceptible de transpirer jusque vers le spectateur. Neutraliser la disposition émotive du spectateur revient à désamorcer le déclic (photographique) qui peut s'opérer chez le regardeur, lorsqu'il devient sujet d'une expérience qui le saisit. Si le drame disparaît, si l'interprète camoufle tout investissement émotif, une relation plus distante pourra s'instaurer avec le public qui, loin de toute complicité, atteindra peut-être également cette forme de connexion sans union : c'est du moins l'hypothèse de travail de la chorégraphe. Ainsi Yvonne Rainer attaque le photographique par tous les bords. Du côté de la cible, ce que Barthes appelle « le Spectrum de la photographie », c'est-à-dire « celui ou cela qui est photographié⁷³ » ; aussi bien que du côté du *Spectator*

qui, dans notre cas présent, est tout autant un photographe imaginaire, métaphorique. Si le spectateur, comme le photographe barthésien, « est essentiellement témoin de sa propre subjectivité, c'est-à-dire de la façon dont il se pose, lui, comme sujet en face d'un objet⁷⁴ », face à *Trio A* il est renvoyé à l'impossibilité d'un positionnement stable, à l'impossibilité de cerner les contours de l'objet. De plus, le rejet du pathos et de la complicité de part et d'autre revient à tenter d'empêcher le jeu de l'affect si cher à Barthes dans sa définition dernière de la photographie, où le spectateur existe dans l'émoi, est révélé par la photographie qui l'anime, le pique : c'est le fameux *punctum*. Rainer fait donc en quelque sorte le vœu de s'en tenir au seul *studium*, ce « champ très vaste du désir nonchalant⁷⁵ », lieu d'un contrat docile entre l'auteur et son spectateur. Dans ce consentement attendu par Rainer, la gêne produite par la nature inhabituelle et insaisissable de la danse fait pourtant affleurer le sujet spectateur : un spectateur qui ne s'annule pas dans l'absorption dans l'objet de sa contemplation, mais est sollicité de manière réflexive sur son activité même.

Le refus de toute intention émotive et expressive rejoint la volonté de se défaire de l'emprise de la narration sur l'art chorégraphique, comme sur le public. Yvonne Rainer tente d'annuler tout drame, par la composition linéaire de cette phrase et son refus de tout climax. Elle fait disparaître tout signe d'émotion : l'investissement de la danseuse est en tout point égal, comme neutralisé. La séquence repose ainsi sur une toute autre économie énergétique et libidinale que celle présente sur les scènes modernes ou classiques. Alors qu'Yvonne Rainer rattachait sa propre tendance narcissique à une recherche de plaisir, ce dernier n'est pas (ou n'est plus) une motivation de sa recherche esthétique. De même, Steve Paxton s'attaquera dans *Beautiful Lecture* (1968) à un régime de plaisir chorégraphique qualifié d'orgasmique, comparant la composition du ballet classique à l'énergie sexuelle (il projette simultanément sur scène un film pornographique et le *Lac des cygnes*, tout en tenant conférence). Le ballet est défini à la fois comme art phallique et orgasmique : « Pourquoi en occident sommes-nous tellement obsédés par l'orgasme⁷⁶ ? », demande la critique Jill Johnston qui suit de près ces artistes de la *postmodern dance*. « Il y a des climaxes par douzaine dans chaque ballet. Ce sont les tactiques traditionnelles du chorégraphe pour maintenir éveillé son public avec des changements de vitesse. Une accumulation ascendante de l'énergie est un des mécanismes favoris. Le mouvement devient de plus en plus rapide, grand, etc., tout comme l'intrigue, la

musique, et la capacité d'attention du public dicte tout. L'extase du ballet est un simulacre gigantesque. [...] Une tempête dans un verre d'eau⁷⁷. » Il ne s'agit pas de défendre un art puritain puisque, poursuit Jill Johnston, l'art du ballet repose sur une mascarade, sur le paradoxe d'une énergie paroxystique dénuée de tout plaisir. De même, Yvonne Rainer se défend de puritanisme, souligne qu'elle « aime le corps – son poids véritable, sa masse et sa physicalité première⁷⁸ » et n'hésite pas, dans certaines pièces, à faire référence à la sexualité mais toujours avec distance, ironie, désamorçant par la satire. Il s'agit avant tout de sortir d'un régime d'attention, d'émotion et de plaisir, qui rend le public complice d'une connivence facile et autosatisfaisante. Le régime d'attention est noué au régime plaisir, et c'est une nouvelle économie libidinale que propose *Trio A* : non orgasmique, du côté d'un désir nonchalant.

Neutraliser la face, inclure le public

Ce régime d'attention est déstabilisé par un autre choix radical : une des premières idées de cette danse est la volonté de ne pas regarder le public. *Trio A* s'organise fondamentalement en fonction de la position du public, que la chorégraphe choisit d'installer d'un seul côté, imposant un point de vue bien précis sur sa danse. Ce point de vue déterminera le choix des mouvements : « Chaque fois que le corps devait faire face au public dans ce solo, les yeux devaient se fermer, ou bien je devais détourner mon regard, littéralement le bloquer. Ou encore, la tête était entraînée dans le mouvement, tournant ou faisant face au plafond ou directement aux coulisses. C'était une condition pour cette danse⁷⁹. » La mise en cause de la relation duelle entre narcissisme et voyeurisme repose ici sur le refus d'un public comme miroir et sur une interrogation fondamentale quant au regard du *performer*, et plus généralement au visage. Celui-ci fait l'objet d'un constant éloignement, dont les effets méritent qu'on s'y arrête.

L'on comprend bien sur quoi repose la tentative de l'artiste. Elle cherche à détourner de l'échange de regards qui détermine toute relation sociale et sur lequel reposent, pour une bonne part, les rapports de pouvoir et de séduction. La face refuse le face-à-face. C'est tenter encore une fois de déhiérarchiser les parties du corps et d'attirer l'attention sur l'ensemble ou sur une multiplicité de zones. L'utilisation du visage est l'objet d'une constante recherche chez Yvonne Rainer, qu'elle en exploite les multiples expressions ou qu'elle tente de l'effacer : au moment de *Trio A*, le visage

fait problème parce qu'il est le lieu d'une forte expression, d'un charisme et la source d'une trop forte affirmation de la personnalité. Se détourner du visage, c'est tenter de se défaire de la reconnaissance d'une identité, d'un culte de la personnalité et même de gommer la personne en s'éloignant d'une certaine forme d'humanisme. En 1965, elle peignait déjà son visage en noir⁸⁰ tentant naïvement de l'estomper. Détourner l'attention du visage ou tenter de l'éclipser est également une forme de réponse à un souci précis qui la tracasse, elle comme ses pairs : le problème du regard. Cette question traverse les différentes recherches du Judson ; les textes témoignent à la fois du désir de se déprendre d'une utilisation du regard propre à la *modern dance*, mais aussi de la mise en cause régulière d'une certaine convention qui se met en place dans leurs propres pratiques. Steve Paxton critique une emprise trop grande du regard sur le public, mais déplore, dans le même temps, une forme de regard introspectif absent à l'environnement extérieur : « Nous ne voulions pas donner dans le sentiment. Mais, d'un autre côté, le regard inexpressif allait devenir de toute évidence, ou était déjà devenu, un cliché⁸¹. » Un cliché qui marquait en vérité déjà la *modern dance* oscillant, pour sa part, entre ce regard froid, vitreux et un « visage excessivement expressif⁸² ». Elaine Summers avoue la difficulté à trouver des interprètes désireux de danser sans cette présentation artificielle de l'expression faciale, car cette présentation de soi dérive d'une pratique du mouvement, ancrée en chacun. Les artistes du Judson se confrontent à une question complexe : le regard constitue un facteur fondamental de la construction du geste et de la coordination du mouvement. Des modalités ou techniques du regard, dépend en effet la construction d'un horizon et d'un contexte (imaginaire et perceptif), à partir duquel un geste peut surgir. La posture perceptive et la position du regard permettent l'effectuation du geste. Ces considérations techniques se heurtent à la valeur expressive du regard et ouvre un débat esthétique. « Je ne crois pas au danseur sans visage, écrit Doris Humphrey. Je ne peux adhérer au culte actuel qui veut que le visage soit simplement quelque chose porté sur le cou, et que toute signification est dans le corps. Dans la communication de tous les jours, nous lisons des visages, et répondons primordialement à des expressions et des mots issus de visages. Imaginez notre trouble si tous nos amis décidaient que ce serait très indécent de remuer les yeux et les muscles de la face, s'ils s'interdisaient les sourires, les hochements de tête, les froncements de sourcils, et que nous devions leur parler comme s'ils étaient des pierres. Je ne vois pas de raison

pour éliminer l'expression du visage [...] sur la scène, et l'absence d'animation me paraît tout à fait arbitraire et irrationnelle. Bien sûr, je présume que le but est une communication humaine. Si le but est autre chose – par exemple l'impersonnel et l'abstrait – le visage impassible est de mise⁸³. » Doris Humphrey, en digne représentante de la *modern dance*, exprime là un des soucis de son époque. Elle s'attaque, entre les lignes, au travail de Cunningham, mais sa critique pourrait tout autant concerner la *postmodern dance*. Elle oscille d'une part entre l'affirmation de l'impossibilité de nier le visage et de le dégager de toute expressivité, et d'autre part l'hypothèse de l'existence d'une danse abstraite – danse maladroitement définie par l'absence de communication humaine. La *postmodern dance* a pu tenter d'indifférencier le visage du reste du corps, mais cela ne s'accompagnait pas d'une rupture de la relation humaine, ni forcément d'une rupture avec ce qui était désigné comme quotidien.

Trio A articule ces questions d'une façon spécifique. Cette séquence est le moment d'un choix radical et limite où la danse s'abstrait de tout échange de regard. Ce n'est plus la seule expression du visage qui est refusée, mais le visage en son entier, qui tente de devenir une zone non marquée. La face s'absente, cherche à se dérober à la vue du public, sans pour autant produire une attente de visage. Ce dernier est pris dans la déhiérarchisation globale du corps. La séquence invente alors un mode d'échange singulier qui n'est pas comparable à la mise en place d'un quatrième mur : il ne s'agit pas de se donner la possibilité d'ignorer le public ou de tourner le dos, la danseuse n'a rien d'une figure d'absorbement. Au contraire, elle ne cesse de signaler la présence du public en l'évitant : ce dernier impose ses lois aux orientations de la chorégraphie, indiquant son existence au cœur même de la danse. La pièce pour autant ne s'ouvre pas au public en lui ménageant des voies (seconde façon d'imaginer pour Diderot qu'un quatrième mur se serait dressé⁸⁴). *Trio A* suspend donc l'adresse commune qui passe par les regards, aussi bien que les antidotes de Diderot à l'artificialité théâtrale, et anticipe en réalité les réflexions féministes sur le regard et le voyeurisme au cinéma⁸⁵. Il s'agit de déjouer les habituelles identifications et la maîtrise du public, autrement dit de déstabiliser les rapports de pouvoir que suppose l'échange de regard. Pourtant, Peggy Phelan⁸⁶ souligne que si *Trio A* parvient, de cette façon, à trouver une solution au problème de la relation habituelle entre *performer* et regardeur, cela ne résout pas pleinement la question du voyeurisme. Car *Trio A* semble

encourager un voyeurisme moins inhibé, en cela que la danse assure la possibilité au spectateur de ne pas être vu. La critique y voit l'introduction d'un voyeurisme filmique dans la performance vivante. De même, Véronique Fabbri demande : « Si le plaisir pris au fait d'être vu relève du narcissisme, n'y a-t-il pas une autre forme de narcissisme dans le fait de ne pas s'adresser au public⁸⁷ ? » Ces critiques exigent de préciser certains points. D'abord, le couple narcissisme/voyeurisme est absolument indissociable pour Yvonne Rainer. S'y superpose l'idée d'une identification, c'est-à-dire, pour Yvonne Rainer, d'une aliénation réciproque. Elle croit en une étrange équation selon laquelle regarder l'autre revient à se confondre avec lui : prendre le public comme miroir et en dépendre, c'est réciproquement risquer qu'il s'identifie à l'interprète et perde toute distance critique. Il faut également entendre par « narcissisme », dans ce cas précis, une forme d'exhibitionnisme ou une attitude spectaculaire soucieuse de sa propre virtuosité. Autrement dit, Yvonne Rainer déjoue le voyeurisme (alors même que le public est hors de la portée de son propre regard) en sapant la nature exhibitionniste du geste. De plus, il faut rappeler que cette séquence a été bien souvent effectuée par d'autres que la chorégraphe et le plus souvent en trio, voire en groupe : en son principe même, *Trio A* affirme la mise en cause du soliste, de la singularité et de l'individuel. « Perturber la définition du solo réactive la question de savoir si la subjectivité est unitaire⁸⁸ », écrit Rebecca Schneider, pour qui *Trio A* représente l'exemple le plus éloquent d'un « dé-devenir solo », c'est-à-dire une mise en cause de la subjectivité comme unité, pour défendre l'idée d'un devenir collectif du solo. Le solo est comme imbriqué dans un mouvement collectif plus général et contraste donc avec la posture héroïque de la vedette dont l'acte serait l'expression même du moi. Yvonne Rainer évite ainsi l'aura qui se serait déplacée de l'objet d'art désormais reproductible à la personne de l'artiste. Mais au-delà du principe de démultiplication qui sous-tend la conception de *Trio A*, on note que cette danse contient, en elle-même, la négation d'un retour sur soi ou d'un corps centré. Car la nature fondamentalement dispersée des spatialités de *Trio A* contribue à annuler toute prédominance d'un centre (ou d'un égocentrisme). Ne pas s'adresser directement au public (ou plus exactement ne pas le regarder) ne signifie pas faire retour sur soi-même. Ne pas regarder le public ne revient pas à un repli égotiste, puisque, dans le même temps, c'est le public qui est aussi bien désigné. Cet effacement de l'interprète et de l'auteur du solo n'est pas sans rappeler la définition par Barthes du

scripteur moderne : l'écriture est un acte performatif auquel l'auteur ne préexiste pas ; l'unité du texte est à chercher dans sa destination. De même, la nature de *Trio A* travaille à l'effacement de son auteur – de son narcissisme, de sa biographie – pour privilégier la naissance d'une écriture et d'un nouveau public. Sans doute, Yvonne Rainer ne désavouerait-elle pas l'affirmation de Barthes selon laquelle « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur⁸⁹ ». Autrement dit, l'enjeu de l'œuvre se situe d'abord du côté du spectateur. Enfin, ce choix de non-regard et de non-visage procède de la tentative d'envisager le corps et le sujet, loin de toute définition transcendantale ou métaphysique : cette danse est la recherche d'une entité objectale. Alors que la *modern dance* exploite les ressorts d'une intériorité et des passions du sujet, Yvonne Rainer tente une abstraction du geste. À ce titre, *Trio A* participe de l'effacement progressif du visage qui accompagne l'avènement de l'art abstrait.

Les trajectoires vertigineuses du regard

Comment le corps peut-il s'abstraire de sa propre figuration, de sa propre histoire, des symboliques qui l'habitent ? Comment pourrait-il se réduire à sa propre matérialité ? Si le minimalisme est un modèle pour *Trio A*, comme en témoigne « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... » qui trace un parallèle entre danse et sculpture minimale, il reste un modèle théorique, car le corps peine à se réduire à un « specific object⁹⁰ ». *Trio A* perturbe en effet le rapport au détail mais ne s'en défait pas, contrairement à ce que préconise Donald Judd pour l'art minimal. La séquence rend implacablement évident le détail gestuel qui ne se répète pas⁹¹ et maintient une tension entre préserver l'autonomie de chaque partie du corps et donner l'avantage à une structure d'ensemble comme un tout indécomposable. La seconde partie du film, *Details*, contredit l'existence d'une forme autonome, d'une *Gestalt*. Le corps peut-il se réduire à un volume simple dont les parties seraient si unifiées, qu'elles offriraient « un maximum de résistance à toute perception séparée », comme le décrit Robert Morris pour la sculpture⁹² ? Aussi difficile que soit l'entreprise appliquée à la danse, Yvonne Rainer explore le parallèle, car l'un des enjeux de l'art minimal est bien de réenvisager la relation esthétique et la façon dont le spectateur parcourt une œuvre. C'est pour elle une voie pour sortir de la relation duelle narcissisme-voyeurisme. Le discours d'Yvonne Rainer est alors tout empreint de celui du camp des minimalistes, auquel elle

revendique appartenir, en qualité de compagne plus ou moins régulière de Robert Morris de 1964 à 1971. Elle raconte d'ailleurs combien le processus de *Trio A* allait trouver son achèvement dans l'hiver 1965-66, par l'assentiment lisible dans les yeux de Robert Morris, au récit de sa démarche⁹³.

Aussi, récusant une *présence* excessive qui lui a été reprochée⁹⁴ – entendue comme la mise en avant d'un charisme, d'une aura, de son pouvoir de fascination et de manipulation, d'une ascendance de la personnalité sur un public –, elle opte pour une présence objectale, en reconfigurant d'une part les logiques entre scène et salle⁹⁵ et d'autre part sa conception du mouvement. Du travail du flux et des spatialités surgit une modalité de présence inédite : resserrement spatial, dispersion de l'attention, continuité du flux, distanciation, inclusion du spectateur organisent une relation au public qui donne son statut à la danse. Elle tend vers l'objectivité⁹⁶ (*objecthood*) recherchée par les minimalistes, désignant la *présentation* concrète d'un objet dans un espace (et non la « représentation possible de soi par soi⁹⁷ » qui est la littéralité de l'art moderne). L'art minimal est littéraliste. Cette présentation n'est pas transitive ; l'œuvre minimaliste « peut seulement objecter au sujet [regardeur] sa simple corporéité⁹⁸ ». Penser sa danse comme minimaliste conduit Yvonne Rainer à un travail sur les ressorts du mouvement et la matière du geste – l'espace, le poids, le temps, la force plutôt que la forme. Si le corps ne peut atteindre la forme unitaire, simple, symétrique, il s'agit pour la chorégraphe d'estomper les marques de la personne pour mettre en avant l'action : « Ce que fait quelqu'un est plus intéressant et important que l'exposition d'un personnage ou d'un comportement ; et cette action est rendue davantage perceptible par la submersion de la personnalité ; ainsi, idéalement, quelqu'un n'est pas même soi, il est un agent neutre⁹⁹. » Comme l'analyse précédente l'a montré, la *présence* dans *Trio A* ne doit renvoyer à aucune exhibition du moi, à aucune connotation métaphysique, ni même à un sujet transcendant, mais plutôt à la mise en visibilité du mouvement d'un corps immanent. *Trio A* se veut comme un objet donné à la connaissance immédiate, une chose non référencée, qui insiste sur son volume, sa matière, ses dimensions.

Comment le corps peut-il se faire objet ou du moins échapper à toute référence ? « Le nouveau roman » d'Alain Robbe-Grillet est un autre repère fort, lui qui défend un roman libéré du personnage, du récit aux « péripéties palpitantes¹⁰⁰ », de l'intrigue chronologique et autres notions périmées : « À la place de cet univers

des “significations” (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur *présence* que les objets et les gestes s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique ou autre. Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront *là* avant d'être quelque chose¹⁰¹. » C'est la force d'une présence irréductible à tout système de signification vers laquelle tend *Trio A*. Pour « le nouveau roman », à la référence se substitue cette idée d'une conscience aiguë à l'instant et au lieu, ou d'un temps qui n'accomplit plus rien. Comme dans le minimalisme, cela s'accompagne de la « destitution des vieux mythes de la profondeur¹⁰² ». Cela correspond pour la danse d'Yvonne Rainer au rêve de l'idéal d'un agent neutre, d'un danseur ramené à une pure physicalité, dénué d'intention, d'émotion, d'histoire. Et la grille qui descend des cintres à l'Anderson Theater en 1968 pendant *Trio A* signale bien la tentative d'imposer un espace sans hiérarchie, sans accroche, sans référence, neutre. Pourtant, le corps de la danseuse en claquettes ne parvient pas à s'y inscrire : il résiste à la grille, au quadrillage régulier, par sa matérialité même.

La neutralité supposée d'Yvonne Rainer (que la critique a si souvent reprise à son compte¹⁰³) n'est donc que le nom d'une esthétique particulière qui se définit alors. Comme pour l'imaginaire du quotidien, l'idée de neutralité engage sur une modalité performative et s'offre comme un horizon que l'on sait par avance impossible à atteindre. Il n'y a pas de « simple corporéité » de l'humain comme il y aurait « une simple corporéité » du cube, du volume géométrique. D'ailleurs, la version de *Trio A* en claquettes ou bien la version balletique ne renvoient-elles pas à une référence à l'histoire qui s'inscrit à même les gestes ? Décréter la possibilité de l'acte pur, du « faire tout simplement », c'était d'abord permettre l'apparition d'une nouvelle gestuelle sur les scènes chorégraphiques. Pourtant, l'opposition entre « faire » et « danser », demeure fragile, voire intenable. Yvonne Rainer le reconnaîtra *a posteriori*, revenant de façon critique sur son commentaire selon lequel « on ne peut “faire” un grand jeté, on doit le “danser” pour qu'il existe¹⁰⁴ ». La neutralité de celui qui fait est un leurre, aussi personne ne peut-il effectuer même une simple marche sans l'investir de sa personne. « On ne peut pas non plus faire un seul pas sans lui donner du caractère, écrit-elle. Une des raisons pour

lesquelles les marcheurs de Steve Paxton [dans *Satisfyin Lover*, 1967] produisaient tant d'effet, c'est que la marche était si simplement et incroyablement "expressive du soi"¹⁰⁵. » *Trio A*, manifeste de l'anti-illusionnisme, repose en fait sur une série d'illusions : l'illusion de neutralité – opinion intenable que la critique a pourtant perpétuée –, l'illusion de quotidienneté que le discours d'Yvonne Rainer semble avoir imposée et l'illusion de non-effort et de nonchalance qui relève d'une fausse apparence au cœur de *Trio A*, d'un illusionnisme avoué. Ce dernier paradoxe est souligné par Yvonne Rainer qui distingue l'énergie véritable (la dépense physique effective) et celle apparente (telle que perçue par le spectateur¹⁰⁶). Aussi, neutralité, présence et quotidien, « mantras¹⁰⁷ » de la critique, sont-ils à entendre comme la tentative de définir une esthétique propre, qu'il appartient à la critique de décrire à l'abri de ces confusions terminologiques.

Pourtant, cet horizon ouvert par le minimalisme (mais aussi « le nouveau roman ») permet au champ chorégraphique d'explorer une autre spatialité, promesse d'une relation au spectateur qui reposerait sur son engagement dans la reconnaissance des qualités d'une danse. « Dans la mesure où l'œuvre littéraliste est tributaire du spectateur, est incomplète sans lui, elle l'a effectivement attendu, écrit Michael Fried. Une fois qu'il est dans la pièce, l'œuvre se refuse obstinément à le laisser tranquille – c'est-à-dire qu'elle refuse de cesser de lui faire face, de le tenir à distance, de l'isoler¹⁰⁸. » Comme dans un effet de distanciation, la danse alors exige qu'on la regarde toute en reconnaissant son caractère d'étrangeté : étrangeté de l'insaisissable. Si *Trio A* continue aujourd'hui d'exercer sa force perturbatrice, c'est qu'il constitue encore un écart dans le champ perceptif actuel : son flux particulier, son indifférence au lieu, son inaccentuation, sa structure évanescence entravent une approche aisée, conduisant à penser que bon nombre d'œuvres aujourd'hui reposent toujours sur une construction paroxystique, sur une structuration claire de l'espace, sur un dessin du geste, sur une exacerbation de la figure... Cela ne revient pas à assimiler le contexte présent à celui des années 1960, mais à faire le constat qu'une certaine forme de représentation travaille aujourd'hui (malgré la composition des œuvres de Cunningham, malgré la *post-modern dance*) le champ du chorégraphique – forme que *Trio A* questionne et perturbe. Face à cette « danse *all-over*, totalement défocalisée¹⁰⁹ » mais néanmoins orientée qui, tel un *dripping* de Pollock, refuse de guider le regard, le spectateur peut être hypnotisé ou bien mis en déroute. Comme face à la sculpture minimale,

« dès lors, du sens se tisse au cours d'une durée précise, celle de la promenade prospective dont le regardeur décide l'itinéraire¹¹⁰ », écrit Luc Lang.

Ce que le film nous révèle, en sa possibilité de voir et revoir encore, c'est bien la vertigineuse mise en pratique d'une infinité de cheminements possibles à l'intérieur de l'œuvre. Faire l'expérience de la perception de *Trio A* c'est toujours accepter une perte – celle de la disparition de certains gestes qu'une sélection du visible libre mais induite enclenche, parce que la séquence même se refuse à toute indication de regard et exige de chaque regardeur d'accepter de n'être jamais conforté. L'attention requise tient donc moins d'une relation d'emprise sur l'autre que d'une douce conduite hypnotique fondée sur l'équilibre entre la liberté du spectateur à amorcer son propre cheminement et la liberté de l'œuvre à ne pas être réduite et à démultiplier sans cesse ses possibles. Se départir de la relation binaire entre narcissisme et voyeurisme jugée conformiste exige de penser la relation à l'œuvre comme fondamentalement mouvante.

Trio A met en œuvre un bouleversement du visible qui repose en partie, comme pour *Self-Unfinished*, sur une déconstruction de la figure. Si les moyens de cette déconstruction diffèrent d'une œuvre à l'autre, l'on retrouve néanmoins un certain nombre d'éléments communs aux deux pièces. La concentration de l'attention du public vers le soliste, selon un effet proche d'un gros plan cinématographique qui perturbe la perception de l'emplacement de l'interprète et semble le détacher de ses coordonnées spatio-temporelles. Le refus d'une symétrie gestuelle et d'une géométrie. Le souci d'un travail sur le rythme du mouvement afin de déstabiliser les dynamiques habituelles du regard et d'engager dans un rythme perceptif singulier – lenteur et répétition pour Xavier Le Roy, inaccentuation et continuum d'une polyrythmie gestuelle pour Yvonne Rainer. Ou encore, la disparition ou l'effacement du visage afin de contrarier la frontalité, d'ouvrir d'autres modes d'adresse au public et de déhiérarchiser une géographie corporelle convenue. Pourtant, le rejet de la forme, du dessin dans *Trio A* ne relève pas d'une esthétique de l'informe. Ici, le corps ne se fait pas compact, ni masse floue. On est loin de l'anamorphose ou d'une distorsion de l'image du corps, d'une déliquescence de la figure. Il y a, en revanche, décomposition, au sens où la chorégraphie, d'une part, laisse transparaître la division d'un mouvement sectionné en petites unités simples et, d'autre part, les assemble en désorganisant les coordinations attendues ; la chorégraphie rompt l'unité d'un mouvement construit par paliers qui permettrait, lui, d'aboutir au surgissement d'une forme, d'une figure inscrite sur un fond. C'est le continuum d'un temps inaccentué, la simultanéité de rythmes désaccordés entre différentes parties du corps et de directions divergentes qui empêchent la saisie d'une figure. Aucun dessin ne semble pouvoir être cerné, tant la danse déroule sans fin, et sans pause, ses logiques contradictoires. Le solo ne parvient donc pas non plus à structurer un champ duquel émergerait la figure ; la danseuse est ainsi comme isolée et demeure sans support. D'autant que *Trio A* radicalise l'effet d'une dispersion en refusant de se construire une architecture. À la différence de *Self-Unfinished* où l'interprète arpente le lieu à plusieurs reprises, répétant les mêmes trajets afin d'y apposer sa marque et d'en redessiner la géographie, Yvonne Rainer refuse tout retour, toute fixation, tout rappel. Le lieu parcouru s'évanouit aussitôt, au point de rendre impropre la notion même : *Trio A* est une danse « a-topique¹¹¹ »,

pourrait dire Guy Scarpetta. Non seulement la spatialité corporelle écarte toute possibilité d'apparition de lignes, mais les trajets esquissés rejettent la structuration d'un espace.

La radicalité avec laquelle Yvonne Rainer s'affranchit d'une dépendance au lieu conduit à revoir la logique des catégorisations spatiales esquissées en introduction. *Trio A* est l'exemple extrême d'une œuvre qui fait exister des spatialités libérées du lieu. Il ne s'agit pas là d'un dévoilement de l'espace de la représentation, propre à la scénographie des années 1960¹¹², qui consiste à faire tomber l'espace représenté (espace de la vraisemblance, de l'illusion) pour exhiber une théâtralité. *Trio A* se désintéresse d'abord du lieu alentour pour proposer une expérience esthétique dégagée des repères habituels structurant tant le surgissement du mouvement que la perception d'une danse. À l'inverse, *Self-Unfinished* peut se servir du lieu, de la blancheur d'un parallélépipède ouvert sur la salle, pour profiter du jeu alternatif d'un fond engloutissant ou d'un support découpant la figure. L'inscription dans un lieu y est donc primordiale et détermine le vacillement des contours. Dans *Trio A*, le bouleversement du visible repose sur un jeu proprement interne aux coordinations corporelles, aux rythmiques du mouvement, aux orientations du corps. Ainsi, la danseuse affirme d'une part la possibilité de construire le point de vue d'un public sans l'appui ni le soutien de la structuration d'un lieu, et d'autre part la possibilité d'une spatialité corporelle et chorégraphique insouciant de la lieu qu'elle habite. *Trio A* suscite son espace spécifique et construit son propre point de *theatron* à partir des seuls mouvements du corps de la danseuse.

En s'affranchissant du lieu, Yvonne Rainer rend inadapté (voire inepte) tout débat sur la question des limites spatiales, en particulier celles matérialisées par la rampe, le cadre de scène, les contours du plateau. S'effondre ainsi toute la pertinence du débat si virulent, on le verra, relatif à la nécessaire séparation ou réunion entre la scène et la salle. Si, à sa façon, Xavier Le Roy atteint, par moments, une disparition du lieu au profit d'une focalisation intense sur l'interprète, le solo maintient néanmoins le plus souvent un jeu avec (et sur) les limites : limites du corps (jeu sur les contours, le dessin ou la matière), limites du plateau (se faire plinthe, ignorer la géographie du plateau en construisant des frontières nouvelles par les trajets de l'interprète), limites du bord de scène (instaurer un quatrième

mur, mais enjamber la rampe). La boîte scénographique de *Self-Unfinished* demeure ; elle rappelle la présence d'une structure géométrique que l'on provoque. L'effacement de la figure et l'évitement d'un face-à-face permettent le rapprochement entre les deux œuvres mais ne rendent pas compte de la radicalité avec laquelle Yvonne Rainer opère. Son œuvre déplace la question : on ne peut plus parler d'une transgression de frontière, de sa porosité, de son déplacement ou de sa mobilité ; il y a ici véritablement disparition de la frontière. Comme le constate Marcel Freydefont au théâtre, il convient donc de revenir sur l'alternative élaborée par le passé : l'opposition entre un espace dédié, confiné, cloisonné, unifié et d'autre part un espace investi, débordé, traversé, éclaté, ne tient plus¹¹³. Alors, se dissolvent les notions de perspective et de cadre, les distinctions entre plateau et coulisses (les coulisses sont à vue chez Yvonne Rainer) ou entre « scène agile » – un plateau nu laissant apparaître le lieu de la représentation, et sur lequel l'acteur seul suscite une vision – et « scène habile » – un plateau machiné et habillé, scénographié. L'auteur ouvre des pistes de réflexion en proposant quatre modèles de plateau, pouvant se contaminer¹¹⁴. Le premier est un « espace placé » qui définit, par ses contours, une atmosphère ; il donne à voir un monde. Le second, l'« espace pénétré », est un champ d'expérience qui recompose la géographie du plateau en incluant physiquement le spectateur. Le troisième, l'« espace actionné » fonctionne comme une machine avec ses trappes et ses pièges. Le quatrième, enfin, est un « espace flou », une « surface d'échange » qui s'organise à partir d'objets disposés, « constellés », sur scène, comme une installation ; ce plateau n'est pas soucieux des limites. On l'aura compris, ces quatre modèles se fondent sur le privilège du lieu. Que ce lieu soit organisé, délimité, circonscrit, disposé, traversé, il prévaut dans la définition des spatialités car il s'agit avant tout de définir un plateau. De son côté, *Trio A* donne en revanche la priorité à une spatialité déterminée par le corps – un corps en mouvement qui réduit les nécessités des repérages extérieurs à soi, au point de s'affranchir du lieu, et de n'en construire nul autre.

Yvonne Rainer refuse donc d'habiter un lieu. Comme elle évite d'édifier une structure par son geste. *Trio A* donne ainsi naissance à une spatialité insolite qui ne peut se définir par ses limites. Si dans son travail de focalisation, *Self-Unfinished* conduisait souvent à ramener la question des limites à celles des frontières du corps, *Trio A*, bien que concentrant l'attention du public sur la seule interprète, ne

fait pas douter des limites du corps : ce dernier demeure toujours reconnaissable et, refusant tout compromis avec un lieu, s'inscrit à l'intérieur de sa propre enveloppe. La morphologie est un fait qui irait de soi. L'espace corporel ne détermine ni figure, ni ligne, ni claire géométrie, mais des qualités tensionnelles, dynamiques (bien que cette dynamique, on l'a vu, préfère l'inaccentué, le continu) : la kinesphère laisse place à une dynamosphère, spatialité évanescence, rythmique et fugitive. L'interprète demeure comme suspendue sans cadre, sans support, sans fond. La faillite de la figure, mais non de la forme corporelle, marque ici la reddition du lieu.

Il faut considérer qu'Yvonne Rainer annule profondément tout mécanisme de projection. La projection définit en danse « la manière dont le danseur investit l'espace qui l'entoure, l'ampleur du don qu'il fait de lui-même à cet espace, et comment et où ce qui est donné se déploie¹¹⁵ ». Toni d'Amelio distingue deux modes complémentaires de projection, le premier correspondant à une amplitude motrice, à l'étendue d'un mouvement en fonction de la façon dont le danseur perçoit ce qui l'entoure. *Trio A* restreint ce rapport de construction à l'espace : à un don au lieu alentour, la danseuse préfère le confinement à un espace extrêmement proche de soi, tels les contacts avec son propre corps ; le geste n'envahit pas l'étendue, le solo contient son mouvement. Le second mode relève d'une disposition mentale qui permet au danseur de prévoir « l'image de ses mouvements et celle de l'espace qu'il va pénétrer, et qui fournit des modèles virtuels que le corps intégrera¹¹⁶ ». La projection est alors considérée comme le plus sûr moyen « par lequel le danseur envoie son image par delà les projecteurs pour atteindre les yeux du spectateur, le moyen par lequel il investit l'espace qui se trouve au-delà de la trajectoire effective de son corps ; grâce à elle, l'espace de la scène est non seulement traversé mais également rempli par la danse¹¹⁷. » C'est précisément ce type de relation au public auquel *Trio A* résiste : la danseuse évite que l'espace de sa danse mais également l'espace qui la sépare du spectateur soient investis. Plus précisément, l'interprète évite de l'investir elle-même, et de l'imposer au public, mais construit, dans le même temps, les conditions pour qu'à l'inverse le public soit attiré par l'objet donné à voir. On l'a vu, *Trio A* maintient, en creux, sa relation au public, dans la mesure où le travail de la tête et du regard de l'interprète désigne sans cesse une orientation évitée qui n'est autre que le lieu occupé par ce public. *Trio A* construit donc une sorte de projection en négatif, une relation à l'autre non envahissante (pour Toni d'Amelio, la projection est d'abord un projet d'invasion¹¹⁸).

Ce faisant, alors que s'accomplit, par la danse, l'effacement de la rampe, il revient au public de rejoindre, par son travail perceptif, l'interprète ; d'établir une proximité avec l'objet proposé (et non imposé) en une traversée imaginaire de ce *no man's land* laissé vacant par l'interprète. La distance entre l'interprète et le public se dissout alors, en l'absence même de toute logique projective et extensive. Au revers des limites, à l'envers des cadres, ont ainsi surgi d'autres modalités d'envisager les spatialités corporelles et scéniques : par les espaces dynamiques ou tensionnels, par le privilège d'une proprioception ou d'un geste indifférent au lieu et détaché des repères extérieurs. C'est alors l'invention d'une figure dansante qui inverse les mécanismes de la projection et appelle le spectateur à elle, sans pour autant l'assurer de rien.

Chaque œuvre invite ainsi à penser les relations complexes qui s'établissent entre figures, contours, limites, étendues, projection, extension, direction ou orientation. Si *Self-Unfinished* (comme *Trio A*) évite la projection vers un public selon le premier mode défini précédemment, Xavier Le Roy ne rejette pas un travail sur « l'image de ses mouvements et celle de l'espace qu'il va pénétrer, et qui fournit des modèles virtuels que le corps intégrera ». C'est aussi ce qui différencie la spatialité des deux pièces : Yvonne Rainer et Xavier Le Roy ont un rapport à l'image différent – l'image entendue à la fois comme projection imaginaire qui sous-tend le mouvement et comme réalité donnée à voir à un public, autrement dit comme enjeu esthétique. L'attention kinesthésique et le repère proprioceptif sont très actifs dans les deux pièces, mais Xavier Le Roy, bien que traversé par toute une dynamique sensible d'intensités nécessaire à la corporéité qu'il fait surgir, se soucie davantage de l'image produite. Que le chorégraphe ait travaillé à partir d'une image vidéo de lui-même (utilisant la possibilité de la faire défiler en sens inverse) dont il tente de transposer l'effet, n'est pas indifférent à cette prévalence de l'image¹¹⁹. Il s'agit d'imprimer le regard. La force de l'image donnée à voir (et regarder) repose sur une maîtrise des différents niveaux de projection définis précédemment. Au trouble du visible que produit ce jeu avec l'image et au désir d'imprimer le regard, Yvonne Rainer préfère une déroute plus profondément kinesthésique et une promenade évanescence, un jeu sur l'esquisse, plutôt que sur la trace.

Pourtant, l'image hante secrètement sa danse, mais sur le mode de l'effacement. En refusant le photographique, en interdisant toute pause du regard, la chorégraphe

bloque le temps de la mémoire. Sans répit, la danse impose son rythme tranquille et nonchalant au risque de produire son propre effacement. Au final il ne reste, écrit Sally Banes, qu'une « tresse [ligne de mouvements multiples simultanés] si étroitement enserrée par la monotonie qu'elle se transforme dans le regard et la mémoire du spectateur en une unique figure, longue et indivisible¹²⁰ ». C'est que *Trio A* refuse aussi la répétition, autre forme possible d'une vue rétrospective sur ce qui vient de se produire, autre manière de fabriquer et retenir une image. Mais ce sont d'autres images encore que la chorégraphe efface : celles d'autres danses, qui s'insinuent subrepticement dans le flux : figures de ballet classique, port de bras, arabesque grahamienne avec la main en cloche, pose de danseur noble ou kathakali, faune de Nijinski peut-être. Yvonne Rainer joue avec les images de l'histoire de la danse, introduisant des citations que le continuum et l'exécution nonchalante effacent dans le même temps. Elle avoue avoir dévoré à cette époque des livres de photographies de danse, et fréquenté assidûment le fonds photographique de la New York Public Library¹²¹. Par ces citations masquées, susceptibles de focaliser l'attention un instant tant la perception s'accroche à ce qu'elle reconnaît, Yvonne Rainer prend le risque de faillir à son projet de continuum radical. Flux paradoxal ainsi parsemé d'images... Elle prend le risque aussi de faillir au programme minimaliste en introduisant soudain l'histoire, la référence. La chorégraphe n'a d'ailleurs que tardivement (et vaguement) révélé cet aspect de *Trio A*. Son texte « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... » n'en fait bien sûr pas mention¹²². Mais par ce geste, Yvonne Rainer affirme dans le même temps sa relation à l'histoire. S'agit-il de faire table rase, geste caractéristique des avant-gardes ? Pas exactement. Sa relation est plus complexe, comme celle avec Cunningham en témoigne, on l'a dit. Yvonne Rainer affirme plutôt sa volonté d'estomper, de suspendre, de désamorcer l'histoire tout en en prenant acte : en l'intégrant dans la séquence dansée, mais en annulant son impact, sa puissance. Tel est l'effet de ce flux paradoxal qui submerge les images.

OLGA MESA, AU FOND TOUT EST EN SURFACE OU L'INTIMITÉ DIFFRACTÉE

Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface – Chorégraphie et interprétation : Olga Mesa.
Création audiovisuelle et sonore : Daniel Miracle.
Collaboration artistique : Marc Hwang.
Photographies : Marc Hwang, Daniel Miracle et David Ruano.
Textes pour (ne pas être) écoutés : Olga Mesa, dans l'inspiration de Jean-Luc Godard et d'autres.
Création : 4 février 2003, Centre national de la danse, Paris¹.
Durée : 80 min.

Plus c'est public, plus c'est privé

Le rapport à l'image intervient également dans l'œuvre d'Olga Mesa. La vidéo travaille l'image du corps construite sur scène, d'une manière différente de Xavier Le Roy, et va ici être directement introduite sur le plateau. C'est moins la photographie en revanche (comme technologie de l'attention et comme référence à l'histoire chez Yvonne Rainer) qui sera convoquée que le cinéma. Olga Mesa se présente comme chorégraphe et artiste visuelle. Après une formation chorégraphique et théâtrale en Espagne, en France et aux États-Unis, elle devient membre fondatrice de la compagnie *Bocanada danza* (1984-1988) dirigée par Blanca Calvo et La Ribot. Elle commence à collaborer avec des artistes visuels (Caro Calvo, Luis Escartín-Lara, Fernando López-Hermoso) à New York, autour de quelques solos. Elle crée sa compagnie en 1992 à Madrid, et se tourne d'abord vers des créations vidéo et des installations scénographiques : *Lugares Intermedios* (1993) puis *Europas* (1995). Les créations chorégraphiques qui vont suivre gardent la marque de ce parcours : si le corps devient le point de départ de la recherche d'un langage, la vidéo y est

encore présente, et l'interprète dispose, déplace et emploie un certain nombre d'objets : « J'ai commencé à centrer mon travail sur la recherche d'un langage du corps et j'ai arrêté la création vidéo parallèle, ou bien je l'ai intégrée dans les travaux scéniques. [...] J'ai toujours considéré le corps comme l'essentiel, c'est-à-dire que le corps est premier, ensuite viennent le mouvement, le mot, le geste. Le corps est le point de départ². » La rencontre avec Daniel Miracle, artiste et réalisateur audio-visuel, confirme la volonté de poursuivre ces deux champs d'exploration : il est l'auteur des images, des vidéos, de la musique, de la conception lumière des pièces et parfois de dessins accrochés aux murs ou réalisés en direct sous l'objectif de la caméra. Il collabore avec Olga Mesa de 1996 à 1999 pour sa trilogie *Res, non verba*³, pour son solo *Daisy Planet* (1999), puis pour son projet en quatre mouvements intitulé *Más público, más privado* (Plus c'est public, plus c'est privé), 2001-2006. *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface* est créé en 2003. Comme son titre l'indique, la pièce fait suite au premier mouvement – *Le Dernier Mot* – solo créé pour le danseur Marc Hwang, en 2001. *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface* (que l'on abrègera par *Au fond tout est en surface*) appartient au premier mouvement de ce projet⁴.

L'architecture de son œuvre témoigne de la volonté affirmée de poursuivre sur plusieurs années une même recherche, à travers des créations successives qui constitueront un corpus sinon cohérent, du moins soucieux d'éclairer les différentes facettes d'une même question. Cette façon de composer son œuvre en cycles reste inhabituelle dans le secteur chorégraphique, à l'exception notoire de Trisha Brown qui néanmoins n'annonce pas au préalable le nombre de pièces dont sera constitué un cycle (le cycle prend fin lorsqu'elle estime avoir épuisé une question). Olga Mesa serait plus proche d'un Zola qui anticipe la structure d'ensemble des Rougon-Macquart, quoique le fil narratif (retour d'un personnage, d'un lieu, d'une situation) qui relie les œuvres théâtrales ou littéraires (de la trilogie liée d'Eschyle à Marguerite Duras, en passant par Beaumarchais ou Jules Vallès) occupe peu la chorégraphe. Si *Au fond tout est en surface* repose effectivement sur un certain nombre d'histoires énoncées sur scène, le récit demeure décousu et n'attend pas de suite, encore moins de résolution. C'est une des raisons pour lesquelles les œuvres d'un cycle ont, chez Olga Mesa, un statut quelque peu autonome. Alors que se profile toujours un ensemble à l'horizon de l'œuvre, les pièces de *Más público, más privado* sont présentées séparément au fil des années.

Olga Mesa parle de « quatre mouvements, comme quatre sentiers⁵ ». Aussi, les liens entre les différentes pièces sont-ils à la fois lâches et évidents. Lâches, parce que l'on peut ignorer les œuvres précédentes sans souffrir d'un manque ; évidents, parce que l'on y relève la reprise de procédés, l'apparition d'éléments scénographiques identiques, des références communes, des résonances multiples... La chronologie semble ne pas être déterminante quant à l'appréhension de l'ensemble ; la logique qui relie les pièces se situe ailleurs. Elle se rapprocherait davantage du rapport qui s'établit, en arts plastiques, entre des œuvres d'une même série ou d'une même période (ainsi des œuvres numérotées chez Malevitch ou des *Composition(s)* de Mondrian). La démarche d'Olga Mesa s'apparente plus volontiers aux arts visuels qu'aux arts de la scène : « Avec ce projet en quatre mouvements, je suis en train de développer une étude⁶ », écrit-elle.

Une analyse du cycle complet *Más público, más privado* amènerait à dégager les phénomènes d'intertextualité⁷, c'est-à-dire la façon dont une pièce fait référence à la précédente ou annonce la suivante (intertextualité endogène), la façon dont un motif (un mouvement, un procédé rythmique, une citation...) fait retour. Relever la cohérence ou la continuité du cycle *Más público, más privado* dépasse notre projet. Notons néanmoins que ces phénomènes intertextuels recourent l'objet de notre étude, dans la mesure où l'intertextualité participe d'une relation avec un public et d'une conduite de l'attention : l'allusion, la citation, la référence sont les moyens d'une connivence. Et parmi toutes ces références, certaines concernent plus particulièrement encore cette étude : par le renvoi à une autre situation ou à un moment passé, elles peuvent venir colorer la construction de l'espace présent. Nous nous en tiendrons à ces conduites de l'attention qui passent par la mise en place d'une spatialité.

« Le thème du projet *Más público, más privado* a comme point de départ l'interprète et son processus de pensée autour de l'expérience du corps et de son observation. Ce qu'il voit, ce qu'il pense et ce qu'il sent à travers son propre regard et celui du spectateur. [...] Avec ce projet en quatre mouvements, je suis en train de développer une étude sur le rapprochement du regard du spectateur dans une écriture du corps et de la pensée. L'observation comme installation en construction entre l'action, le corps, le mot et sa sensation la plus immédiate⁸. » C'est ainsi qu'Olga Mesa présente le cycle auquel appartient *Au fond tout est en surface*. L'explication reste quelque peu énigmatique, obscure, voire déconcertante. Il faut comprendre que la

chorégraphe s'intéresse ici à explorer une attitude particulière de l'interprète, comme observatrice de son propre mouvement. Son interprétation se définit ainsi comme un processus autoréflexif : attentive aux modifications de ses sensations corporelles, elle nourrit son interprétation de la conscience fine de ces évolutions. La définition pourra sembler bien générale, en cela qu'elle renvoie à l'acuité sensorielle propre au travail de la scène. Pourtant, l'insistance avec laquelle Olga Mesa accentue l'intérêt pour ce jeu subtil, conduit à l'émergence d'un rythme, d'un rapport au temps et à l'espace propre à ce cycle. D'autre part, l'attention que l'interprète porte à elle-même se nourrit du regard que le public lui renvoie. Comme l'indique le titre, « plus c'est public, plus c'est privé » ; les deux termes semblent pouvoir se renforcer l'un l'autre, renversant l'habituelle opposition entre public et privé. Le public apparaît comme le baromètre du jeu de l'interprète, et l'artiste renoue avec Grotowski pour qui le théâtre peut se « définir [...] comme ce qui se passe entre spectateur et acteur⁹ ». La mise en évidence de cette attention au public dans le jeu même de l'interprète rend le public singulièrement présent à l'intérieur de l'œuvre. *Más público, más privado* travaille donc à l'émergence de ces deux processus simultanés, qui, loin de se réduire à une technique de jeu d'acteur, semblent constituer le véritable sujet des pièces. *Au fond tout est en surface* met directement en œuvre les interrogations qui sous-tendent notre étude : la question du public y est centrale et s'articule à un travail sur les spatialités que le titre laisse déjà présager. Fond et surface annoncent le déploiement d'une recherche sur les strates ou la profondeur qui vient nourrir les liens tissés entre public et privé. Si « l'objectif principal est la construction d'un processus à partir d'une expérience individuelle¹⁰ », la chorégraphe par ce solo, répond en fait à celui de Marc Hwang, qui cette fois l'assiste : « En réalité toute cette histoire a débuté quand Marc Hwang m'a invitée pour diriger son solo intitulé *Le Dernier Mot*¹¹ », rappelle Olga Mesa, apparaissant à la fin d'*Au fond tout est en surface*, sur un petit moniteur. Dans l'historique même de la pièce, la frontière entre public et privé, commun et individuel, mais également entre auteur et interprète ou auteur et spectateur devient labile.

Au fond tout est en surface est un solo de quatre-vingts minutes, interprété par Olga Mesa accompagnée de la présence discrète, en avant-scène, côté cour, de Daniel Miracle orchestrant la vidéo, la musique et les éclairages. La pièce se compose, selon l'expression de la chorégraphe en référence à Jean-Luc Godard, de « treize tableaux » (dont un prologue). *Au fond tout est en surface* s'inspire en effet librement

du travail du cinéaste : le programme indique que les textes prennent modèle sur ses dialogues et lors du prologue (tableau 1), sa photographie est attachée au ruban adhésif tendu à l'avant-scène – photographie qu'Olga Mesa pointera du doigt bien plus tard : « Ça c'est mon inspiration. Vous connaissez ? Jean-Luc Godard. » Un extrait du film *Vivre sa vie* (1962) est présenté dans le quatrième tableau (*Nana*) – extrait pris dans le neuvième tableau de *Vivre sa vie...* qui en contient douze. Les tableaux d'*Au fond tout est en surface* se succèdent, d'inégales longueurs : *Prologue / Visibilité / Une histoire / Nana / En construction / On continue ? / Sans image / Yeux fermés / La Petite Enfance / Story-board / Invitation / En construction II / On continue ?* Si Olga Mesa en reste la principale figure, telle Nana dans *Vivre sa vie*, la composition de la pièce ne suit nullement une logique narrative ; elle ne retrace pas le trajet d'un personnage tel qu'il se présente, certes interrompu d'ellipses, dans le film de Godard. Mais la composition chorégraphique porte bien la marque du style que forge le cinéaste dans ses « années Karina¹² » : la composition par fragments, la discontinuité, la répétition, les citations (*La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer dans *Vivre sa vie*), l'autocitation (l'insert de Jean Seberg de *Pierrot le fou*, 1965), l'importance du texte (et de la littérature : le jeune homme de *Vivre sa vie* lisant un passage d'Edgar Poe ; Pierrot / Ferdinand dans *Pierrot le fou*, ne pouvant vivre sans ses livres ; Émile et Angela dans *Une femme est une femme*, 1961, communiquant par titres d'ouvrages interposés...). Outre cette affinité pour le montage godardien, Olga Mesa est sensible au rapport au son, au plan cinématographique, au cadrage (et à l'usage du hors-champ) ou au rapport au public chez le cinéaste. L'influence du cinéma¹³ participe sans aucun doute à ces effets de béances et de fractionnements des espaces, perceptibles dans la pièce.

L'invention d'un lieu : espaces déconnectés et logique extensive de la mémoire

Les tableaux successifs d'*Au fond tout est en surface* engagent une suite d'actions ou de situations. L'interprète passe d'une séquence dansée (elle enchaîne une série de mouvements abstraits où le corps perd sa verticalité et ses appuis quotidiens pour explorer d'autres modalités de rapport à la gravité) à un moment plus proprement discursif (le corps alors, certes, ne s'absente pas, mais le discours prend

le pas sur une expression essentiellement dansée), ou à la présentation silencieuse d'une série d'objets ou d'images. Ces trois modalités peuvent s'enchevêtrer : les objets susciter des histoires à raconter ou des danses, le discours se dérouler pendant la danse parce que celle-ci provoque un commentaire, que le texte prononcé la suscite ou que les deux se prolongent indépendamment l'un de l'autre. Ces tableaux sont toujours séparés par un déplacement ou une sorte de transition – la mise en place de la caméra qui sera dirigée dans une autre direction, une éventuelle modification d'éclairage. C'est le changement de place et la traversée, qu'elle soit silencieuse ou que le récit d'une histoire s'y prolonge, qui annoncent chaque nouveau tableau. Il s'agit de rejoindre les éléments scénographiques nécessaires à la séquence suivante, ou tout simplement de changer d'emplacement afin de rompre avec une action, de changer de sujet et d'amorcer le tableau suivant.

Ainsi le prologue, constitué de deux temps, consiste en une légère installation scénographique à laquelle succède la lecture d'un texte (« Un jour, j'étais en train de travailler sur le texte de ce prologue et tout d'un coup il m'est venu d'idée que... »). L'installation commence par un ruban adhésif déroulé à la rampe, proche du sol. Olga Mesa y attache quelques documents : photographie de Godard accompagnée d'une feuille de story-board aux vignettes vides ; photographie d'Olga Mesa regardant un papier suspendu dont l'original est justement collé à côté, papier abîmé par le feu dont une inscription à la main indique « sentiment sans prétention... perdu » ; mot en majuscules sur des petits cartons « ↑ FRAGIL », « RESERVADO ». Le tableau 1 se déroule à l'avant-scène, en une large lisière qui institue moins une frontière, une séparation, qu'elle ne délimite une zone où coexistent deux entités frontalières, où espace scénique et espace public empiètent l'un sur l'autre. Et ce d'autant que le visage d'Olga Mesa, discourant dos au public mais face à la caméra, est projeté en direct sur le mur côté jardin et se découpe alors sur le fond constitué par le public. Le public se déplacera ainsi sur les murs de l'espace scénique à plusieurs reprises. Olga Mesa se détourne, se lève, oriente la caméra et marche vers le centre du plateau ; ceci mène au tableau 2. *Visibilité* consiste en une danse qui, comme chacun des tableaux, s'en tient à un périmètre assez restreint, n'opérant aucune vaste traversée. Avant d'entamer le tableau 3, *Une histoire*, elle détourne la caméra vers le mur, côté jardin, où sont attachées des feuilles de papier couvertes de textes, dont elle lira quelques-uns, appuyée contre le mur. *Nana* se situe à côté du moniteur placé près de Daniel Miracle côté cour. Puis Olga Mesa

rejoint le centre de la scène pour vider bruyamment un sac de craies et commencer le tableau 5, *En construction*. S'y ébauche une sorte de maquette de ville dont les craies disposées à la verticale semblent représenter des tours de diverses hauteurs ; dans le même temps, Olga Mesa déroule un récit décousu dans lequel on démêle différents genres discursifs jouant à se fondre les uns dans les autres : descriptions de son action, commentaires sur la situation de l'interprète dans ce tableau, réflexion esthétique ou encore narrations (récit imaginaire ou souvenir). Aucune marche ne conduit au tableau 6 *On continue ?*, mais Olga Mesa demeure un long temps assise, en arrêt, dos au public, tandis qu'elle continue son récit ; la lumière baisse, laissant les craies dans l'ombre et le son de la musique cubaine¹⁴ enveloppe l'ensemble. Le tableau suivant *Sans image* est marqué par un changement de lieu radical puisque Olga Mesa, désormais nue, sort de scène, produisant une séquence hors-champ. Son retour constitue le tableau 8 *Yeux fermés*, durant lequel elle se rhabille, toujours en musique et dans la sombre lumière bleutée. S'y amorce le début du récit sur *La Petite enfance*, avant même que la lumière ne soit revenue, que l'interprète n'ait orienté la caméra vers le centre de la scène où elle se dirigera pour la troisième fois, entamant la « petite danse de ses quatre ans ». *Story-board* se passe à l'avant-scène : Olga Mesa, à l'arrêt, y fait la description de chacune des vignettes vides sur la feuille blanche décrochée du ruban adhésif, construisant les étapes d'un nouveau récit. Elle se dirige une dernière fois vers la caméra qu'elle oriente vers le public avant d'aller s'asseoir dans la salle et d'inviter un spectateur pour son tableau 11, *Invitation*. Le tableau 12, *En construction II*, est la reprise d'une manipulation des craies éparpillées au sol, en compagnie, cette fois, du spectateur. *On continue ?* n'a pas de délimitation très claire et semble indiquer que la pièce pourrait se prolonger encore, en une suite sans fin de tableaux : Daniel Miracle qui dessine sous l'œil de la caméra le story-board d'*Au fond tout est en surface*, faisant rapidement défiler la structure de la pièce, croque en direct le spectateur sur scène, précisant sur le vif la nature de cette séquence appartenant à la structure d'ensemble... mais qui pourrait tout aussi bien ne pas en être la dernière. Olga Mesa ne termine-t-elle pas son texte par une question restée sans réponse : « Est-ce que tu peux me dire qui va venir me chercher ici ce soir ? »

Chaque tableau se déroule donc en un espace restreint, tacitement défini. Si dans la trilogie *Res, non verba* la chorégraphe avait l'habitude de circonscrire son espace

d'action en le matérialisant à la craie et que *Le Dernier Mot* réitère ce procédé – Marc Hwang dessine un cercle à l'intérieur duquel il amorce sa danse –, *Au fond tout est en surface* ne dessine pas les frontières de sa danse par quelque moyen scénographique que ce soit, mais l'instaure, de fait, par le travail du corps. À chaque tableau, Olga Mesa choisit une nouvelle zone du plateau, comme occupant un nouveau territoire, qui semble s'arrêter à une distance proche d'elle. Le geste est peu ample et ne semble pas vouloir se déployer à des distances lointaines. Il s'assure plutôt de son emplacement, par des appuis répétés, au sol dans la danse de *Visibilité*, contre le mur dans *Une histoire*. Marquer le territoire de son empreinte, y inscrire sa présence. Le corps presse les surfaces et s'imprime, au point d'y laisser parfois des traces, ou, inversement, d'en prendre les marques : courbes noires sur le sol blanc, laissées par la gomme des semelles de chaussures, costume et visage maculés de craie blanche – le sol souillé de blanc déteint sur le corps. *Au fond tout est en surface* s'intéresse à l'impression, à l'inscription. Incrire, c'est écrire, pour conserver la trace, pour transmettre ou faire apparaître et comprendre – phrase retenue sur un bout de papier et donnée à lire, dessin à la craie sur le sol, effet blanc sur blanc, invisible mais dont le geste semble aider à préciser la pensée. Les images projetées envahissent les murs, se les approprient. Car inscrire, c'est encore prendre place. C'est s'affirmer en un lieu, s'y concentrer, s'y rattacher. La chorégraphe déclare : « Je ressens la nécessité de prendre possession de [l'espace] et d'avoir la possibilité de créer quelque chose qui n'existait pas auparavant mais va se construire. Cela ne concerne pas tant la question physique de l'espace que la nécessité de le sentir délimité, de définir une périphérie qui n'est jamais fixe. Il y a une nécessité du lieu. Et ce n'est pas toujours atteint. [...] J'aime le mot "appropriation" quand je pense à l'espace¹⁵. » Cette périphérie n'est peut-être jamais fixe car elle se rejoue à chaque geste et chaque construction d'un nouveau territoire sur le plateau – un territoire d'inscription.

Au fond tout est en surface ne met donc pas en évidence une étendue. Olga Mesa se concentre en un lieu et le regard du public s'y concentre en retour. Excepté quelques demandes directes à Daniel Miracle (le désir que le son soit plus fort « un peu plus fort, le son ? Un peu plus ? Más, más... », un regard enjoignant de lancer un son – son joyeux d'un bouchon quittant son goulot), où s'opèrent soudain un lien direct entre deux lieux éloignés, Olga Mesa maintient l'attention à la zone où elle se trouve en chaque instant. C'est principalement la posture du

corps qui prend en charge l'enracinement en un territoire, alors que le regard, lui, entretient une tension avec le public. Les marches entre les tableaux constituent moins la mise en évidence d'un trajet qu'un nécessaire déplacement autorisant le passage à une nouvelle situation – le déplacement est tout autant métaphorique. En cela, la marche relève non d'une géographie, d'un arpentage qui soulignerait les dimensions du plateau, mais d'un détachement. Détachement, au sens où l'interprète à la fois se sépare du moment qui précède, abandonne son territoire, mais aussi affecte une certaine insouciance quant à cet abandon : il s'agit moins de relier les tableaux entre eux, de faire se rejoindre les différents emplacements, que d'interrompre (momentanément) le jeu. De suspendre le cours des choses. De la même façon, la reprise (plus d'une dizaine de fois) de l'interpellation « on continue¹⁶ ? » rythme le texte et le déroulement de la pièce, dans tout son paradoxe : l'expression signale le prolongement d'une action tout en l'interrompant ; elle marque à la fois la fin d'une séquence et la continuation de la pièce. Aussi, Olga Mesa ne choisit pas de masquer ces transitions d'un tableau à l'autre (par un noir complet, par exemple). Elle préfère suspendre une action, tout en continuant d'agir, sortir d'un territoire, tout en amorçant la mise en place (scénographique) du suivant. À ces procédés, plusieurs conséquences.

Tout d'abord, elle évite ainsi un effet théâtral qui consisterait à surprendre par l'apparition de l'interprète en un autre lieu, à produire son surgissement soudain, quasiment irréel. Ce ne sont pas dans ces effets de surprise que se situent les ressorts de la pièce. Elle exclut ces procédés traditionnels permis par la machine théâtrale. Les interruptions naissent du jeu même de l'interprète, sans disparition entre chaque tableau mais par changement dans son mode d'intervention – passage, par exemple, de la conteuse narrant un récit imaginaire (*Story-board*), à la récitante commentant une situation scénique (*Invitation*). L'interprète demeure à tout instant le fil conducteur de l'œuvre. Et la détentrice des spatialités. C'est cette présence continue sur scène, bien que contrastée, qui constitue la nature singulière des spatialités d'*Au fond tout est en surface*. Une disparition entre chaque tableau aurait provoqué une sorte de puzzle, un éclatement des séquences exigeant assemblage ou reconstitution. Ici Olga Mesa construit, de fait, un lien, paradoxal certes, puisqu'il fait aussi rupture en interrompant le cours des choses et juxtaposant des réalités contradictoires. Mais un lien tout de même, qui s'inscrit dans la temporalité de l'œuvre : cela ouvre le cheminement spatio-temporel du regard du public,

en guidant, sans jamais l'abandonner, son voyage à l'intérieur de la pièce. D'autre part, une disparition aurait également suscité une attente quant au lieu du surgissement et l'aurait nimbé d'un mystère absent dans la pièce. Aucun emplacement du plateau n'est en soi chargé et en un même lieu se déroulent des événements sans lien au cours des tableaux successifs (ainsi les tableaux 2, 5, 9 et 12 se passent au centre de la scène). S'il est alors plus juste de parler d'un territoire d'inscription, c'est parce qu'*Au fond tout est en surface* ne propose pas une succession d'emplacements, au sens donné à ce terme par Foucault. « L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments ; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis¹⁷. » Les spatialités inventées par *Au fond tout est en surface* ne suivent pas ce modèle formel. Il ne s'agit ici ni de classer, ni de répartir des actions en les référant à un lieu. Le réseau décrit par Foucault établit des « relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables¹⁸ ». Or, Olga Mesa non seulement met en doute les rapports de voisinage, mais aussi superpose les territoires. Cela ne revient certes pas à les confondre, mais suscite une structure par strates, par empilement, qui définit le caractère fondamental des spatialités d'*Au fond tout est en surface*.

Autrement dit, l'espace construit ici n'a rien d'une géographie telle que la définit Anne Cauquelin¹⁹. La géographie est espace d'emboîtement où tout élément est placé dans une structure organisée, répondant à la logique du puzzle, de la carte – une logique qui fait coïncider les différentes parties d'un espace, qui raccorde les zones connexes, qui s'intéresse au positionnement, à la situation, au repère. Le lieu théâtral, en sa structure architecturale, divisé entre scène et salle, coulisses et compartimentages divers (foyer, hall...) propose une géographie que le jeu scénique est susceptible de prendre en compte. Dans la tradition du théâtre réaliste, une cohérence du lieu figuré et du récit conduit à privilégier les raccords entre les espaces, les transitions, les emboîtements : chaque tableau met en place un plateau homogène qui impose la cohésion de ses parties. Mais *Au fond tout est en surface* construit son territoire autrement. Ce faisant, la pièce fait surgir un *site*, né de la dialectique entre l'espace et le *lieu* et qui se nourrit, poursuit Anne Cauquelin, de ces deux spatialités qu'il nie tout à la fois²⁰. Le *lieu* trouve la carte géographique. Il est logique d'extension – le *lieu* est profondeur, s'étend en couches multiples qui débordent le strict quadrillage de l'espace. C'est la *chorographie* de Ptolémée²¹ ; il interrompt les méandres des routes par une icône légendée (monument, abbaye, curiosité...) ; il est porteur d'un passé, d'une mémoire, d'une connotation. Ainsi, les traits du

site « appartiennent autant aux propriétés de l'espace qu'à celles du lieu. De l'espace, il garde le positionnement, la situation, l'établissement ponctuel et repérable sur une carte du territoire. Aspect qui en fait un élément déplaçable, aisément modifiable, labile en quelque sorte. Aspect par lequel il engage le présent, l'actuel, sans restriction. [...] Du lieu, en revanche, le site garde le trait principal qui est de mémorisation, d'enveloppement, d'environnement, qu'il s'agisse du milieu physique ou de milieu contextuel, comportemental et transmissible par les usagers, ou bien d'archivage. Ce site-là contient le temps, sous forme de mémoires accumulées, et il est contenu dans et par la temporalité, dont il donne une image expressive²² ».

Au fond tout est en surface fait jouer cette dialectique. Olga Mesa affectionne les plateaux dénudés, engageant le présent de la situation, sans restriction. Mais dans le même temps, elle souhaiterait que ce lieu demeure sans référence. Aussi joue-t-elle à défaire la structure d'emboîtement et déconstruire la logique du lieu théâtral. La pièce tend à rendre neutre et inoffensive l'architecture du théâtre en la réduisant à un support – support du geste, support des images – qui va disparaissant au profit de ce qu'il accueille. Les murs se font textes, images, histoires. Verticalités, directions, logique orthonormée laissent alors place à une succession de surfaces blanches, sans géographie. La boîte scénique devient un lieu de projection et d'exposition. *Cuerpos sobre blanco* (Corps sur blanc) titre José Antonio Sánchez : son essai souligne combien certains chorégraphes (Olga Mesa, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Gilles Jobin, Bobby Baker, Ion Munduate, La Ribot) renvoient le lieu scénique à l'espace du musée, « théâtres reconvertis en salle d'exposition²³ ». L'image semble le véritable soutien, le socle des spatialités d'*Au fond tout est en surface* : sans elle, tout s'écroule. « Une histoire ? Une histoire... alors la numéro 13. La numéro 13 : l'inconscient, la privation de la vue, le doute, à la limite... à la limite, il n'y a pas d'image. » À cette dernière phrase, Olga Mesa chute, s'effondre. Sans image, point d'équilibre. Plus de charpente. Pourtant le dispositif théâtral persiste chez Olga Mesa : l'espace demeure fondamentalement frontal, le public est assis et immobile. Et les images projetées renforcent la nécessité d'une frontalité : les murs se font écrans, il faut leur faire face. « Pour moi, l'espace est comme la page blanche²⁴ », analyse la chorégraphe. La parabole de la représentation chorégraphique (au tableau 5) en témoigne ; Olga Mesa y entame la description d'un lieu, semble-t-il imaginaire, mais qui s'avère définir le dispositif théâtral présent : « Ici, je vois une maison. [...] Alors je rentre dans cette maison et je vois une femme qui est en train d'écrire sur une grande surface blanche. Il y a un homme qui la regarde, probablement à travers une caméra. Et un peu plus loin mais aussi proche, il y

a un groupe de personnes, très concentré, il a l'air d'être intéressé par ce qu'il est en train de regarder. En tout cas il a l'air de réfléchir. » Olga Mesa est alors en train de tracer des signes sur le sol blanc ; Daniel Miracle la filme ; le public regarde. L'acte chorégraphique retrouve là sa racine étymologique – le graphe, l'écriture – mais se situe aussi à la jonction des arts visuels. Car l'écriture est assumée tant par le geste dansé que par les textes affichés, par les traits de craie, les dessins de Daniel Miracle et plus généralement les images qui s'accrochent aux murs (images vidéo projetées ou photographies collées). Il s'agit à chaque fois d'une forme d'impression, d'inscription, et toujours fugitive : les images projetées s'effacent et se succèdent, les histoires se déploient, se superposant à celles qui les précèdent. Là encore, comme pour le mouvement, l'inscription ne cherche pas à édifier une fois pour toute : la trace du geste dansé « apparaît comme une impulsion et s'installe comme quelque chose de provisoire²⁵ », déclare Olga Mesa. Il semble préférable de parler de trace, plutôt que de trait²⁶ ou de dessin, dans la mesure où la danse d'Olga Mesa se soucie peu des lignes, du trajet d'un mouvement, de la mise en évidence d'une courbe ou d'une forme. Elle privilégie au contraire les appuis, la pression, la masse et la globalité du corps. À la métaphore graphique, on préférera celle de l'imprimerie, pour ce qu'elle comporte de pression (d'une surface contre l'autre), de volume (imprimer en relief ou en creux), de reproduction (on y reviendra), et de rapport au public (paraître, rendre public). Ni l'image ni le mouvement n'ont pourtant inscrit une empreinte indélébile : ils ont inventé une strate fugace, qui, une fois esquissée, semble abandonnée par Olga Mesa, tout absorbée qu'elle est par l'instant présent à construire.

Aussi, la pièce fait-elle apparaître ce temps accumulé, stratifié, propre au *lieu*. C'est le temps de la mémoire et des récits égrainés. Comme pour mieux souligner cette ligne du temps, l'artiste fabrique un infini sur les murs latéraux de la scène : tels deux miroirs se faisant face, deux caméras reflètent réciproquement l'image d'Olga Mesa mise en abyme à l'infini (fin du tableau 3). À l'habituelle profondeur du théâtre à l'italienne, se substitue un infini horizontal – celui de l'histoire et de la mémoire d'un sujet. Ainsi le site d'*Au fond tout est en surface* est troué par ces récits qui défont l'homogénéité, c'est-à-dire le raccordement possible des parties. On est proche de la « forme-balade [qui] se libère des coordonnées spatio-temporelles²⁷ », évoquée par Deleuze à propos du cinéma d'après guerre. Ce dernier note l'apparition des « espaces déconnectés ou vidés²⁸ » caractéristique d'une crise

de l'image-action, c'est-à-dire d'un cinéma qui met en crise l'unité d'action, le drame, l'histoire : « Les personnages se trouvaient [...] dans un état de promenade, de balade ou d'errance qui définissait des *situations optiques et sonores pures*. L'image-action tendait alors à éclater, tandis que les lieux déterminés s'estompaient, laissant monter des espaces quelconques où se développaient les affects modernes de peur, de détachement, mais aussi de fraîcheur, de vitesse extrême et d'attente interminable²⁹. » Deleuze fait ici référence au néoréalisme italien mais aussi à « la nouvelle vague » qui « cassait les plans, effaçait leur détermination spatiale distincte, au profit d'un espace non totalisable : par exemple, les appartements inachevés de Godard permettaient des discordances et des variations³⁰ ». Comme dans le cinéma de Godard, *Au fond tout est en surface* instaure une balade dans laquelle le lieu dénoté se dissout. Car, malgré l'espace restreint dans lequel se tient Olga Mesa, malgré l'absence de véritables trajets, il y a bien du voyage. Le mouvement détourne du lieu scénique et l'image (au sens large) fait exister d'autres lieux. Une multiplicité de lieux non totalisables et non raccordés nés de l'évocation, qu'elle soit sonore, textuelle ou visuelle. « Quand je parle d'espace, on pourrait penser : l'espace ici et l'espace un peu plus loin... un espace plus précis, un espace plus concret. Il y a aussi l'espace imaginaire, il y a beaucoup d'espaces... », raconte Olga Mesa au tableau 5. Que l'on songe au son des pas d'Olga Mesa encadrant le tableau 3 comme autant de traversées invisibles, que l'on songe à la construction d'une ville dont chaque tour s'érige avec la verticalisation d'une craie, que l'on songe aux descriptions qui hantent les récits successifs ou aux lieux auxquels ils se rattachent (un bord de mer – un bateau y fait naufrage –, un bar – où Luigi fait rire Nana –, une maison que l'on approche, que l'on visite, un village au nord de l'Espagne, une cuisine étroite, un lac dans un parc, un studio de répétition,...) : toujours s'ouvre un paysage. Et le plus souvent, un mouvement le traverse : « Je rentre dans cette maison / à côté de cet arbre, il y a un *chemin*. Ce chemin *va vers* la mer / tu peux me voir *glisser sur* la surface / il y avait le vent qui *passait dans* les jambes / un monsieur qui *marchait* ».

Pourtant, il ne s'agit pas là d'envisager le lieu théâtral comme un traditionnel réceptacle d'images, comme un lieu propice au déploiement de l'illusion. Si Olga Mesa, comme la tradition théâtrale classique, joue du visible et de l'invisible, du représenté et du raconté, elle use de peu d'artifice et de trucages préférant le rudimentaire, le bricolé : l'installation vidéographique reste simple, l'image est imparfaite

et l'appareillage reste ostensible ; l'arrivée d'une musique est souvent annoncée. Olga Mesa ne cesse d'interrompre son récit et son geste pour souligner le dispositif théâtral. Aller disposer, entre deux tableaux, les éléments scénographiques nécessaires à la scène suivante, interpellé le musicien-vidéaste, commenter le dérapage de la scène qui vient de se dérouler (« j'ai un peu honte parce que ce texte heu... Je crois que c'est un peu un essai de... "experiment" », tableau 5), constituent autant de sorties du modèle illusionniste. « Olga Mesa parfois sort de la performance (ou fait semblant de le faire), afin de regarder le public et de demander : "on continue ?" »³¹, écrit José Antonio Sánchez. Cette sortie de la performance tout en restant sur scène permet d'établir une réalité complexe où se succèdent un déploiement imaginaire et la mise en évidence du dispositif théâtral. D'autre part, les lieux évoqués sont eux-mêmes maintenus dans une caractérisation vague : impressions éparées. L'ensemble flotte en une dimension onirique. Les paysages traversés ne sont pas décrits avec la minutie des « décors parlés » que l'on a connue chez Bagouet³². Ils portent la marque d'une traversée dont le récit témoigne de façon lacunaire ; les spatialités scéniques s'en trouvent, à l'image du récit, décousues.

Le tableau 7, étonnamment nommé *Sans image*, constitue une exception. Olga Mesa, dans le plus simple appareil et munie de lunettes de piscine (et de son microphone), sort de scène. « C'est pas l'été ici à Paris. Je vais maintenant sortir d'ici, du Centre national de la danse. Il y a Dominique, Sabine, oh c'est pas Dominique je me suis trompée ! Bonsoir ! ...Je viens de voir un homme, je pense qu'il m'a très mal regardée : il doit penser que je suis exhibitionniste ! [...] Maintenant je suis à la Cité des arts. Ici tout le monde travaille. Tout le monde est concentré, joue du piano, je ne sais pas... écrit un livre, peut-être ? Beaucoup travaillent. Mais je ne vois pas la mer encore, je marche un peu plus, mais... En tout cas si je rencontre quelqu'un, je vais lui dire que je ne suis pas exhibitionniste parce que c'est mon travail qui m'amène... Là c'est l'entrée du Centre national de la danse, vous voyez, c'est une entrée assez particulière parce qu'on a l'impression d'entrer sur, sur... [...] j'aime bien cet espace où on n'a pas l'impression de rentrer dans un théâtre et après on a la surprise. Heu... j'aime bien aussi le théâtre, pourquoi pas ? J'aime bien tous les espaces. Je suis maintenant dans la rue que vous connaissez très bien j'imagine [bruits de voitures]. Il n'y a personne à cette heure. [...] Je meurs de froid. Ici la mer, c'est les voitures, c'est un bruit assez...

[...] Alors je rentre ; je préfère arrêter. Bon c'était... Ah, ici mes amis du Centre national ! » Le « lieu raconté » prend ici un statut tout à fait différent, tout d'abord, parce que la récitante est hors-champ et joue à faire vaciller les certitudes : le trajet qu'elle décrit relève-t-il, comme les précédents, d'un récit imaginé ? Tout porterait à croire que ce trajet est bien réel : les sons de la rue qui l'accompagnent, les rencontres imprévues, les hésitations, l'essoufflement, l'étirement de la durée du récit mimant le temps réel d'un trajet... Certes, la nudité en ces rues parisiennes est plus difficile à imaginer, d'autant que pointe, dans le récit, le prolongement d'une narration imaginaire – « je ne vois pas la mer encore, je marche un peu plus... » : n'est-elle pas sortie, avec ses lunettes de piscine, à la recherche d'un bain ? En cet instant, s'entremêlent deux réalités. Néanmoins, pour la première fois, le lieu raconté fait référence à un lieu dénoté, connu du public. Un raccord est ici possible entre le lieu raconté et l'espace d'action de l'interprète, faisant vaciller les frontières entre réel et imaginaire. Le paysage onirique a laissé place à une réalité concrète et c'est l'interprète, récitante invisible, qui alors s'irréalise. Corps et lieu se donnent ainsi le relai d'une stabilité à assurer. En l'absence d'une géographie, le corps s'affirme et s'imprime, alors qu'il se dissipe au moment où le lieu assoit sa réalité. Lorsque le lieu scénique se dématérialise, le corps semble en mesure d'assumer le rôle d'un repère stable et peut s'affirmer architecture, au tableau 5 : « Alors on a le 1, on a le 2 et on a 3. [L'artiste dessine au sol les trois côtés d'un triangle.] La pyramide. On continue. On a 1, 2 et 3. La méditation. [Elle s'assied en tailleur sur la base du triangle.] Voilà. Alors ici, je vois une maison. Alors on continue avec cette construction en pyramide ; la base est grande, voilà, c'est la base [Olga Mesa désigne son bassin.] » Le corps onirique du tableau 7 alterne donc avec ce corps-bâtiment. Et la discontinuité spatiale trouve écho dans la discontinuité narrative, fondée sur l'ellipse. Où et quand se situe l'action deviennent deux questions concomitantes. *Au fond tout est en surface* joue de ces sautes de ton et de sujet, comme guidé par le parcours inattendu d'association de sensations (à la manière d'association d'idées) : situations optiques et sonores se succèdent et « une collection de lieux ou de places [...] coexistent indépendamment de l'ordre temporel qui va d'une partie à l'autre, indépendamment des raccords et orientations que leur donnaient les personnages et la situation disparus³³ ». Fragments sans connexion ou structure dispersive³⁴ fondent les spatialités et la construction d'un récit interrompu, retardé, repris, atomisé.

L'ellipse, l'interruption provoquent alors une attente et ouvrent des interstices. C'est ce que la chorégraphe nomme le « choréogramme ». Le néologisme forgé par Olga Mesa prend modèle sur le « photogramme » : elle cherche une sorte d'équivalent choréographique et scénique de cette décomposition, image par image, du flux continu du film. Elle tente d'isoler chacun des temps, chacune des poses, en un arrêt sur image. C'est ainsi traduire la réalité d'une « pensée interrompue », d'un « espace empli de vides³⁵ », d'un mouvement comme action fragmentée. À l'intérieur d'une séquence, le *choréogramme* mis en évidence perturbe le continuum spatio-temporel, par un temps de suspension qui se transforme souvent en ellipse. À l'échelle de l'œuvre, les interruptions sont plus profondes, bien que se tisse un réseau de fils tendus à travers la pièce, de résonances thématiques et poétiques. Le montage par fragments est une amplification du *choréogramme*. Celui-ci peut être textuel : le tableau 3, *Une histoire*, est la suite interrompue de bribes de récit ; la danse, elle, se prolonge et continue son parcours sur le mur, le plus souvent indifférente aux fables qui défilent. Le *choréogramme* peut également être visuel, ainsi les images filmées en direct sont maintes fois figées en une photographie arrêtée qui produit un décalage entre l'action qui se prolonge sur scène et l'intensification d'un moment arrêté projeté sur le mur. Le *choréogramme* peut être dansé : la danse au tableau 2, *Visibilité*, se déroule, en son début, comme un ralenti de cinéma irrégulier, dans lequel le flux de l'action serait plusieurs fois interrompu. La séquence, simple dans son trajet (une courte marche) et son mouvement (il s'agit d'enlever un pull-over, de le poser au sol et de se redresser), est rythmée de temps d'arrêt, parfois très brefs : alors que le mouvement s'amorce, il est soudainement suspendu, au moment même où le public en a déjà compris la suite. S'instaure un jeu réciproque d'attentes et de surprises : c'est le gel inattendu du mouvement qui dévoile l'anticipation du regardeur sur le déroulement de l'action, tout en suscitant une nouvelle attente – celle de voir se réaliser ce qu'il avait prévu. « C'est comme si, analyse José Antonio Sánchez, la mémoire visuelle d'un mouvement se superposait au mouvement lui-même ; comme si le corps, un peu à la manière du papier photographique, était capable de mémoriser la séquence de sa propre trajectoire en une série de moments figés. Ceci, en retour, est redoublé par les pauses et les images prises, manipulées et projetées sur les murs par Daniel Miracle³⁶. » Dans la suite de la séquence de ce *choréogramme* dansé, alors que le mouvement se complexifie et s'éloigne d'une tâche quotidienne, les arrêts sont maintenus, situés en

des positions d'équilibre précaire qui intensifient la perception d'un mouvement en cours³⁷. Le jeu d'attente et de surprise est ainsi prolongé, d'autant que la danse répète environ sept fois le même module, permettant au regard d'en repérer les trajets, les accents, les figures.

Le *choréogramme* articule la question de la mémoire et de l'observation. L'arrêt permet à l'interprète, comme au spectateur, de goûter pleinement le présent d'une pause, d'en observer la qualité singulière tout en se remémorant l'action passée. Olga Mesa revendique cette observation de soi-même sur scène « à partir du statisme. D'abord, dans le but de convertir l'observation en mouvement / pensée du corps. [...] Ce n'est pas une observation méditative, mais une observation de l'extériorité de soi-même³⁸. » La chorégraphe devient ainsi spectatrice de ses propres traces, chargeant ces interruptions d'une intensité scénique nouvelle. « C'est incroyable parce qu'on oublie toujours de dire les choses les plus impor/[long silence] importantes » : le tableau 10 se clôt sur cette phrase en deux temps. Le spectre du trou de mémoire n'est jamais loin. Mais la césure souligne tout autant les rythmes d'une pensée, irréguliers, faits d'accélération et d'enchaînement d'idées qui se bousculent puis de silences. La coupure du mot « importantes » ramène l'attention sur l'interprète même, face au public, immobile et la tête légèrement baissée vers le story-board. Parce que la suite du mot se laisse aisément prévoir, c'est d'abord le silence qui suscite l'intérêt – un silence propice à l'observation et à l'intensification de l'attention chez le spectateur. Olga Mesa crée ainsi un « temps suspendu », un « espace de tension³⁹ », des moments d'une acuité sensorielle extrême dans la salle comme sur scène. Ces intensifications semblent aussi être le moment de la remontée du souvenir. Le corps est tissé d'histoires successives dont le mouvement n'est peut-être qu'une forme de résurgence. Les danses deviennent des manifestations d'un souvenir, comme « la danse de mes quatre ans » (tableau 9), ou bien « le moment où je préparais ce prologue » (tableau 1). D'un passé proche ou lointain, les strates temporelles se succèdent. Et le souvenir provoque une trouée que le tissu géographique ne parvient pas à rattraper, ou si l'on veut, une extension en profondeur. Aussi, les spatialités d'*Au fond tout est en surface* se nourrissent-elles de ces dépôts successifs. Le *choréogramme*, « élément générateur d'espaces⁴⁰ », ouvre une autre spatialité : verticalement, épaisseur de temps accumulés et de mémoire ; le fond affleure à la surface.

Les trouées de l'œuvre, ces instants de béances et d'interruption, de suspension

du récit et du sens sont autant de moments où le public se fabrique. « Le regard du spectateur assume le protagonisme du spectacle, écrit José Antonio Sánchez ; le corps [de l'interprète] n'écrit pas mais se soumet à l'observation, l'interprète / créateur est capable à la fois d'être sujet et objet du regard, le corps se regarde lui-même et lance au spectateur la responsabilité de l'écriture. Sur ce corps observé, le spectateur écrit, lui aussi, comme sur une page blanche⁴¹. » Plutôt que de page blanche, on préférerait parler ici d'un blanc : un blanc sur une page, entre les signes imprimés. Ou d'une toile trouée, interrompue. De percées soudaines à l'intérieur de l'œuvre qui s'apparenteraient moins à un sentiment d'absence ou de privation qu'à un changement d'intensité. Un changement de niveau ou de réalité. À l'intérieur de la toile que tisse Olga Mesa, de ces réseaux de sens, de ces fils d'histoires et de souvenirs qui s'entrecroisent, surgissent des vides, trous d'air qui nous aspirent. L'imaginaire du public s'y engouffre. Le spectateur tisse alors sa propre pièce et déploie au fil de l'œuvre une sorte de doublure qui renforce la toile principale, et en constitue, parfois, un rapiècement. C'est le lieu d'une rencontre entre les imaginaires, et du partage d'une intimité.

Distances intimes

Au fond tout est en surface ne cesse de faire varier les distances, pour atteindre au plus proche l'intimité du spectateur. La pièce construit subtilement un mode d'attention qui convoque l'émotion et le souvenir. Elle oscille sans cesse entre un recentrage de l'attention du public et le souci de maintenir ces poches de silence, de suspension ; les procédés de conduite de la perception sont aussitôt doublés par un retrait, une sorte de discrétion, une retenue du sens et de l'exprimé. Mais c'est bien l'intimité mise en scène qui vient solliciter celle du spectateur.

Regards rapprochés

La distance demeure toujours proche, garante d'une connivence qui s'impose peu à peu. Bien que la chorégraphe s'installe à différentes profondeurs du plateau, une focalisation impose un cadrage serré, quasi cinématographique, relativisant les variations de distance. Regard cinématographique et mouvement de caméra hantent la construction des tableaux⁴². Et l'action de la caméra qui accompagne le

mouvement de l'interprète et en projette en direct une image devient un modèle du cadrage que le public est invité à opérer. Comme dans *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer (référence structurant le récit de *Vivre sa vie*), « c'est la négation de la profondeur et de la perspective, note Deleuze [...] qui va permettre l'assimilation du plan moyen ou général à un gros plan⁴³ ». Cette généralisation du gros plan dans *Au fond tout est en surface* autorise l'utilisation d'accessoires de petites dimensions. La pièce est certes destinée à une scène peu vaste⁴⁴, mais cela ne justifie pas à soi seul ces choix scénographiques : les photographies, textes, dessins accrochés aux murs ou sur le ruban adhésif en avant-scène demeurent de bien petite taille. Ils signalent le désir de perturber les rapports habituels de distance et la nécessité pour le public d'opérer une focalisation, un zoom (que la caméra sur scène effectuera parfois, par exemple sur le mur à textes de *Une histoire*). D'ailleurs, le gros plan ne concerne pas exclusivement l'abolition de la distance ou la découpe, le cadrage. Il relève, selon Deleuze, d'un « changement absolu » et procède des effets de trouées déjà relevés : le gros plan « n'a rien à voir avec un objet partiel, [...] n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, dont il serait une partie, mais, ce qui est tout à fait différent, il l'abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles. [...] Notre sensation de l'espace est abolie⁴⁵. »

Outre les procédés de cadrage, *Au fond tout est en surface* conduit l'attention du public en le mobilisant dans l'œuvre par différents procédés. D'abord par l'image filmée de lui-même projetée sur les murs de la scène. Ce procédé, relativement courant dans les arts de la scène, provoque une confusion dans la répartition des espaces entre scène et salle. Olga Mesa se joue des attributions de lieux aussi au tableau 11, lorsqu'elle va s'asseoir dans le public, pour observer un instant le plateau et commenter son nouveau point de vue. Il s'agit moins de venir échanger de plus près avec le public que d'adopter son point de vue et souligner l'activité réciproque qui habite ces deux espaces. L'observation et le travail du regard ont leur place des deux côtés ; ce n'est le privilège d'aucune des parties. L'artiste insiste, dans le même temps, sur la singularité de chaque représentation, en donnant un visage aux spectateurs. À cet égard, le tableau 12 exacerbe cette rencontre singulière en invitant l'un des spectateurs sur scène, pour un échange en partie secret, car inaudible depuis la salle. Rencontre à vue mais intime, tandis que le public encore assis peut écouter la chorégraphe qui s'adresse à lui par l'intermédiaire d'un film préenregistré,

où elle commente la situation en train de se produire et lui dévoile l'historique d'*Au fond tout est en surface*. Le duo qui a pris place sur scène concrétise une rencontre que toute la pièce a préparé et rendu possible : la connivence entre l'interprète et le spectateur permet à ce dernier d'accepter d'effectuer des gestes déjà vus auparavant. Le spectateur n'est pas ici mis en abyme. Il épouse tout simplement la simplicité d'un rôle à sa mesure.

Outre les procédés qui consistent à projeter son image ou à frayer des passages et coïncidences entre les espaces, le mouvement et l'action de l'interprète signalent la relation au public au cœur de la pièce. Le cadrage serré trouve son hors-champ principalement en sa direction. De même qu'un fil ténu – celui d'une marche, d'une transition, d'une sortie de la performance – reliait les différents tableaux, de même le regard de l'artiste tisse régulièrement un lien avec cet espace hétérogène constitué par les spectateurs. Telle Anna Karina lors des regards-caméra de *Vivre sa vie*, Olga Mesa s'assure du lien avec le public par ce regard direct qui cherche à atteindre le spectateur et à combler la distance qui les sépare. « Je pense toujours au public comme à des individus. Le travail du regard est toujours focalisé : il s'agit d'individualiser le spectateur⁴⁶. » Chacun peut ainsi se sentir vu, ce que les distances réduites et le reflet des lumières du plateau blanc sur l'assistance autorisent. Olga Mesa va parfois jusqu'à opérer des zooms sur les images filmées du public, réduisant la distance et focalisant l'attention sur un nombre plus restreint de spectateurs.

En l'absence de ce regard adressé, l'action continue de s'affirmer à l'égard du public. Si le geste dansé, jamais directionnel, participe peu à la construction d'une adresse, en revanche, l'orientation du corps, souvent frontale, témoigne de ce désir constant d'un face-à-face. D'autant plus que l'image filmée de la danseuse prend souvent le relais, en projetant la face de l'interprète lorsque celle-ci tourne le dos. Lors de certains récits, l'interprète modifie sa posture en une tension en direction du public qu'accompagnent de petits gestes caractéristiques d'une fonction phatique du langage⁴⁷. Sans signification précise, effectués comme inconsciemment, ils ponctuent le discours et le soutiennent en maintenant l'attention de l'interlocuteur par leur rythme ou leur ampleur. Lors du *Prologue*, les mouvements des bras sont bien plus travaillés, loin de cette gestuelle machinale, ils soutiennent le discours en le redoublant par des gestes mimétiques qui sont fixés dans des arrêts sur image : « Je me rappelle mon père... il me disait quand j'étais adolescente... il y a... bon, il n'y a pas tant de temps [rires] : "soit tu es numéro un, [pause image sur son

pouce levé, en gros plan] soit tu n'es rien". [...] Ce désir, cette ambition qu'on peut [faire] bouger pas mal de choses, c'est pour moi une vraie histoire d'amour [pause image sur le visage d'Olga Mesa lançant un baiser]. » Cette accentuation du geste par l'arrêt sur image ou le gros plan instaure un jeu entre texte et mouvement : l'image attire l'attention sur une partie précise du texte et en réoriente le sens, elle conduit la réception du public. Le geste illustratif peut alterner avec des gestes décalés provoquant un effet d'ellipse : « Dans ce texte, je vous parle de la visibilité [pause image sur la paume de la main envahissant tout l'écran d'où disparaît le visage d'Olga Mesa] ». L'image peut devancer le texte, le compléter et souvent renvoie au simple souci de maintenir un lien visuel alors que le texte se fait abondant. Les expressions du visage complètent aussi les procédés phatiques du geste. Elles oscillent entre une sorte de naturel quotidien et une accentuation par crispations prolongées ou gelées sur l'image.

La posture, l'expression, le regard se chargent ainsi d'une interrogation adressée, dans l'attente d'une réponse du public. Le texte multiplie ce procédé, usant d'expressions à fonction non seulement phatique mais conative⁴⁸. Le spectateur destinataire est inclus dans la structure même du texte. À commencer par l'adresse directe à la deuxième personne, Olga Mesa alternant entre le « tu » et le « vous » : adresse personnelle (« tu peux me voir glisser sur la surface. Tu me vois, oui ? ») et collective qui renvoie à la situation théâtrale (« je vais vous montrer / dans ce texte, je vous parle de la visibilité »), mais aussi vouvoiement de politesse (« les autres personnes qui sont ici ce soir, comme vous »). Si l'on ne peut être assuré qu'Olga Mesa maîtrise, dans l'instant, ces variations pronominales (les fautes de français ne sont pas absentes de ses textes), l'on peut néanmoins en examiner l'effet produit. À chaque fois la distance varie, passant comme indifféremment de la familiarité directe, à la distance collective ou à la courtoisie. L'usage de ces distances ne semble pas lié à des thèmes particuliers : le vouvoiement peut côtoyer l'intime. « Vous avez dormi avec moi hier soir ? Oui ? Ou non ? J'aimerais savoir » (tableau 3) ; « Vous vous rappelez quand vous aviez quatre, cinq [ans], quand vous étiez petit... quelle relation vous aviez avec votre corps ? » (tableau 9). C'est à chaque fois insister sur la participation nécessaire du public et l'engager dans le déroulement de la pièce, comme le renforce la forme interrogative directe. Si les demandes n'appellent pas de réponse – la convention théâtrale demeure et le public reste muet – elles maintiennent néanmoins une tension. « Vous voyez ? / Vous êtes d'accord ? » :

ces questions restées sans réponse engagent moins le déploiement d'un imaginaire, que le simple désir de se prononcer. S'instaure alors une sorte de dialogue silencieux qui provoque les frontières des conventions théâtrales. « Est-ce que tu peux me dire qui va venir me chercher ici ce soir ? » L'appel à dire qui clôt le texte touche ici les limites du possible. En cela, il suit les vœux de l'interprète exprimés au début du spectacle (tableau 1) : « En espagnol, on a une expression qui dit : "no pedir peras al olmo"⁴⁹ ; en gros ça veut dire : "on ne peut pas désirer quelque chose qui n'existe pas", demander l'impossible. Mais moi, je me demande : qu'est-ce qu'on peut alors demander ? » Demander l'impossible, c'est ici s'adresser sans cesse à un public qui ne répondra pas ; c'est persister dans les questions successives, lui suggérer de se confier, lui aussi. Comme l'écrit Hans-Thies Lehmann, « le fait que quelqu'un s'adresse à moi me rend responsable également de ce que l'autre me communique. [...] Je peux personnellement déranger ou même détruire une performance ; j'en fais partie. Nous faisons l'expérience de ce que nous oublions face au téléviseur : *que nous sommes responsables du message que nous recevons*, que nous produisons des images et des significations, que nous sommes partie prenante dans le risque et le hasard fondamentaux pris par l'acteur ou le performer⁵⁰. » Le texte non seulement indique la tension perceptive, la posture du spectateur mais institue le public au cœur de la pièce. Ainsi Olga Mesa peut déclarer au tableau 5 : « Ce n'est pas important si tu veux partir maintenant, ce n'est pas grave, parce que, déjà, tu fais partie de cette histoire. » Le public est véritablement englobé dans le texte, un public singularisé (« c'est vraiment pour moi une surprise, la fin de la pièce, parce que je vais inviter un spectateur, je ne sais pas comment il va être. »). Le va-et-vient entre « toi » et « moi » se réconcilie dans un « nous », qui, ici et là, rythme le texte ; il signale une histoire désormais commune (« Ton regard et mon désir et ma pensée... ton silence. Tu aimes ça ? Alors nous, toi, moi et la mer toujours au loin », tableau 5). Le voyage n'est pas solitaire mais emporte avec lui son public, qui n'est en rien une donnée ignorée et transparente de la représentation. Il existe pleinement au sein de l'œuvre et se sent alors chargé de mener à bien son rôle : il ne peut demeurer sagement tapi dans l'ombre car la pièce paraît dépendre de lui, l'appelle et le mobilise sans cesse.

Non seulement le public « fait partie de cette histoire », mais il est invité à privilégier une attitude perceptive. L'adresse à son intention ne s'en tient pas au seul souci d'assurer les conditions de possibilité d'un échange : elle s'accompagne d'indications

quant à son travail sensoriel. L'image vidéo fonctionne comme une indication du champ visuel à favoriser. « Ce qui m'intéresse, c'est d'utiliser la caméra comme si elle était l'œil du spectateur⁵¹ », explique Olga Mesa. Et plus généralement, se dessine peu à peu l'intérêt particulier que porte cette pièce à la question du visible et de son contraire. Alors que *Self-Unfinished* parvient à faire douter du visible, par un excès de visibilité conduisant à un éblouissement qui suscite des images et un jeu sur le visuel, alors que *Trio A*, d'une autre façon, perturbe le visible par une décomposition rythmique et dynamique de la figure, et un anéantissement du lieu, *Au fond tout est en surface* stratifie le visible en couches successives, révélant un lieu traversé par une réalité suggérée, évoquée, mais pas montrée : traversées sonores, dessin blanc sur blanc, interprète un temps absente, déploiement imaginaire de l'évocation et du souvenir. *Au fond tout est en surface* ne cesse pourtant de mettre en évidence l'importance du regard et d'inviter à voir. Le simple usage des caméras le signale, mais d'autres éléments en sont l'indice. À deux reprises, Olga Mesa porte lunettes – lunettes de vue pour lire le texte de son prologue et lunettes de piscine pour sortir de scène. À chaque fois, ces lunettes sont chaussées à l'insu du public (l'interprète lui tourne le dos) et surgissent de façon surprenante sur le visage de l'artiste. Et ce d'autant plus pour l'accessoire incongru que constituent les lunettes de piscine ; le récit précédent semblait, certes, se dérouler sur un rivage mais, outre le fait que l'interprète n'en mimait pas le déroulement et que l'objet ne correspond pas à proprement parler aux habituels accessoires de plage (on aurait préféré un masque et un tuba), le récit semblait avoir été interrompu. Ces lunettes de piscine orneront le front de l'interprète jusqu'à la fin de la pièce. Les yeux font donc l'objet d'un soin particulier que le reste du corps semble moins mériter. Pourtant, les yeux sont également l'objet d'un soupçon ; l'histoire de l'aveugle au tableau 1 en témoigne : « Si un aveugle me demande "as-tu deux mains ?", pourquoi je devrais vérifier... Par mes yeux ? Pourquoi je devrais faire confiance à mes yeux ? Pourquoi je n'irais pas interroger mes yeux pour m'assurer qu'ils voient vraiment mes deux mains ? » Ce visible si présent est l'objet d'un questionnement, d'une mise en doute. C'est bien parce qu'il ne relève pas d'une évidence que le visible doit être sans cesse regardé et soigneusement exploré. Régulièrement Olga Mesa attire le regard (comme on attire l'attention) et demande « vous voyez ? » : « Vous voyez ces craies / vous voyez, c'est une entrée assez particulière / c'est un bruit assez... vous voyez /

vous voyez, il y a des choses... / vous voyez, ce rond / vous voyez ? » Il n'est pas indifférent que la chorégraphe choisisse justement ce verbe « voir » ou l'expression d'un regard pour s'adresser au public. Cette importance de la vue et du visible dans *Au fond tout est en surface* annonce le privilège dont jouit ce sens. Car produire une œuvre, c'est avant tout donner à voir, ainsi que l'énonce l'artiste au tableau 3 : « Une boîte noire, la mise en scène, travailler et travailler par cœur [...] Donner la première représentation et donner à voir quelque chose ».

Olga Mesa signe alors comme un pacte de lecture avec son public : « Notre travail c'est de regarder, de s'interroger sur les choses qui nous entourent, sur ce qui est proche, on peut dire... ». Le début de la pièce engage une posture qui sera maintenue et rappelée. Elle repose sur quelques règles à suivre : « maint[enir] les yeux très ouverts » ou au contraire « continuer à fermer les yeux, merci », puis être autorisé à les rouvrir. Il s'agit de prendre la mesure de l'importance de la vue, de se couper de ce sens pour mieux le retrouver, en toute acuité, loin d'une pratique machinale. Il s'agit de tenter de désolidariser les sens et de sentir combien le son, coupé d'une image, produit un imaginaire... imaginaire à préserver, une fois les yeux grand ouverts. En cela, le travail du son indépendamment du visuel (le son d'une marche ou des sons du film de Godard repris par Daniel Miracle) ouvre un champ sonore qui sera la source de hors-champs visuels. Ces exercices du regard sont le pendant d'une conception de l'art chorégraphique : « Pour moi, la danse commence avec le regard⁵² », déclare la chorégraphe. Le travail du regard occupe chacun des côtés de la rampe. La projection construite par Olga Mesa n'a ainsi rien d'envahissant ; elle est réciproque, elle est le moyen d'une rencontre. Le regard actif abolit les distances et fait se rejoindre les protagonistes de cette « histoire », car c'est « comme si le regard faisait disparaître l'espace vide entre les corps⁵³. » Olga Mesa l'explique d'ailleurs au public, lors du tableau 5 : « C'est important de rentrer dans l'espace... avec le regard. Je parle de regard, pas seulement... je veux dire, le regard c'est lié au corps ; ce n'est pas un regard passif. [...] Ça m'intéresse beaucoup cette liaison du regard et de l'espace ; de rentrer dans l'espace, cette idée de regard dans tout le corps. » Le regard est ainsi le moyen d'un voyage ou d'une traversée des lieux, qui implique le corps entier. Il permet de rejoindre, de se déplacer, de relier. Il est en soi mouvement. Il suppose une acuité générale des sens, un état de disponibilité et de curiosité aux événements, défini comme la technique même de la chorégraphe : une technique ancrée dans

la sensation, le sentiment et l'émotion. Elle l'annonce, dès le prologue : « Je veux dire que je suis une personne très sentimentale. Je veux dire que je fais partie de ce groupe de personnes qui sont émues, très, très facilement, très rapidement. C'est à partir de ce détail petit – de ce détail simple, on peut dire, sans importance – que commence l'histoire : ... votre histoire, mon histoire. » *Au fond tout est en surface* ouvre donc la voie de cette perception émotive et sensible. Ce pacte de lecture énoncé d'emblée engage néanmoins la responsabilité du spectateur. S'il est convié à un mode d'attention spécifique, il est dans le même temps invité à construire son propre rôle, dans la mesure où son expérience dépend pleinement de son travail du regard.

Aux frontières de l'intime

« Vous vous rappelez quand vous aviez quatre, cinq [ans] ? Quand vous étiez petit ? Comme votre corps... Quelle relation vous aviez avec votre corps ? Je veux dire : qu'est-ce que vous aimiez faire à ce moment-là ? Quelles sensations vous aviez ? Quelle image de vous-même ? [...] J'avais quatre ans. Alors, l'imagination, je veux dire, l'image de moi-même. Ce que je me rappelle, c'est qu'il y avait le vent qui passait dans les jambes. [...] Une chose importante aussi, c'était la figure : vous voyez, ce rond, quand j'avais quatre ans, c'était encore plus rond. Aussi... il y avait une longue chevelure, probablement jusqu'ici. Je ne sais pas... Il y avait peut-être un petit sourire mais j'étais très concentrée dans la petite danse. » *Au fond tout est en surface* fait surgir des images d'enfance. C'est également l'un des principaux fils conducteurs de la pièce. La thématique de l'enfance soutient la distance intime qu'organisent les spatialités scéniques, celles contenues dans l'histoire narrée, mais aussi celles tissées par les structures du récit. L'enfance se décline : mon père, la danse de mes quatre ans, ma mère et Avilés, mon village en Espagne, « je suis enfant »... C'est un thème, tout autant qu'une modalité du récit : c'est une façon d'envisager la logique narrative, de passer du coq-à-l'âne, de laisser flâner la pensée. *Au fond tout est en surface* se goûte comme l'enfant feuillette un livre d'images – de façon désordonnée, par à-coups, par durées inégales. Un épisode peut susciter de longs développements, des associations d'idées sans fin, des récits décousus ou s'interrompre brutalement pour rebondir ailleurs. La composition de la pièce garde la saveur de ces revirements, de ces associations poétiques, de ces images inattendues. Tout comme l'enfant fait surgir formes et histoires de la

contemplation des nuages, Olga Mesa donne l'impression d'inventer, comme au fil de son imagination, des danses ou des récits suscités par un film, une photographie, un petit texte, un story-board vide... Les petits bâtons de craie font naître les histoires : « Ça, c'est la plus grande. Alors, il y a les plus grandes, les moins grandes ; les petites, les plus petites, les moyennes ; il y a les plus moyennes, les moins moyennes. Moi, je préfère les petites⁵⁴. » S'ouvre ainsi « un espace de jeu », un domaine lié à l'enfance, un temps où l'échange avec l'autre passe par ces histoires. « Le jeu est la base de tout le travail d'interprétation [théâtrale]⁵⁵ », commente Olga Mesa. De l'enfance, elle préserve en effet ces logiques surprenantes ; par exemple, elle se dénude, simplement, de façon détachée, mais supplie le public de bien vouloir fermer les yeux alors qu'elle se rhabille. Versatile, inattendue, elle oscille ainsi entre nudité et pudeur soudaine. Elle a également de ces interrogations surprenantes et poétiques que seuls les enfants posent, tissant des logiques que l'ordinaire et la raison ont bien souvent étouffées. « Je me demande pourquoi les arbres se déshabillent en hiver et s'habillent en été. » De l'enfance, elle garde encore ce goût pour la collection et l'exposition – assembler des objets, les mettre en vue, les associer, les assortir par paires : les photographies, textes, images sont alors attachés sur le ruban adhésif à l'avant-scène ou les documents collés aux murs, de façon précaire et maladroite. Ce n'est pas manque de soin, cela relève peut-être d'une application enfantine... L'économie de moyen est manifeste, mais le résultat garde surtout la marque d'un esprit fantasque tout autant qu'appliqué. À la fin de la pièce, Olga Mesa porte sur elle cette application obstinée à sa tâche : recouverte de craie, le visage blanchi, les vêtements souillés, elle est, comme une enfant le jeu fini, un champ de bataille. Le soin qu'elle porte à ses actions la détache de tout souci d'apparence ; elle demeure tout absorbée dans sa tâche. La surface témoigne du fond, porte l'empreinte de son propre trajet.

L'enfance teinte le déroulement de la pièce d'une atmosphère intime. Le récit d'enfance n'est-il pas toujours de l'ordre du dévoilement, de la confiance ? La profération douce ou le murmure que le microphone autorise préserve l'apparence d'une conversation intime⁵⁶. Adopter ce ton, c'est faire appel à la mémoire personnelle du public, éveiller en lui le souvenir de ses propres sensations d'enfance. « Il ne s'agit pas de séduire pour imposer, mais de séduire pour inviter : c'est une invitation pour que le spectateur aille à la rencontre de lui-même⁵⁷ », commente Olga Mesa. Comme évoqué lors de la parabole de la représentation, le théâtre devient alors maison,

lieu familial, intime, privé. Lieu propice aux récits amoureux qui jalonnent aussi la pièce. Une phrase amorce un récit italien – « all'inizio della primavera, l'amore era finito » (au début du printemps, l'amour était éteint) – comme un début demeuré sans suite. L'extrait de *Vivre sa vie* est l'occasion d'un commentaire sur l'amour. Daniel Miracle examine le moment précis où Nana tombe amoureuse du jeune inconnu, disséquant les gestes du coup de foudre. « [Olga Mesa sur le ton de la confiance] : je crois qu'elle tombe amoureuse parce que lui, il lui a donné une cigarette. [Rire] L'amour c'est simple. » La tendresse pour le personnage de Nana est l'occasion d'une connivence avec le public, qui devient le confident de l'artiste. Lors du prologue, l'acte théâtral est déjà défini comme acte d'amour, don de soi et engagement profond : « Vouloir être visible, c'est surtout un besoin, mais aussi un travail et c'est surtout un engagement. [...] Ce désir, cette ambition qu'on peut [faire] bouger pas mal de choses, c'est pour moi une vraie histoire d'amour. » Cela donne le ton de la relation : il s'agira d'un lien, nécessairement intense mais néanmoins distancié, par le jeu et l'humour. Car cette déclaration s'accompagne de l'image soudain figée d'Olga Mesa lançant un baiser, comme par caricature du discours. Le discours sur l'amour est encore prétexte à variations sur les distances : confidences, récits amusés, pratique de séduction (s'éloigner, revenir, s'approcher, repartir). La danse peut aussi se faire plus langoureuse telle cette « danse de la petite enfance » qui est toute en séduction : les premiers gestes esquissés, ceux d'une mémoire d'un corps de l'enfance dans sa cuisine à Avilés, laissent place à un autre mouvement – celui du plaisir du corps envahi par la danse, dans un mouvement entraînant, rythmé et chaloupé, sur la musique cubaine qui enveloppe l'espace (« plus fort la musique, más, más ») au titre évocateur *Me estoy enamorando de ti* (Je tombe amoureux de toi). Le regard reste baissé, pudique, malgré tout. Entre retenue et débordement, au bord du désir, la danse d'*Au fond tout est en surface* explore cette lisière : elle oscille entre pudeur, interruption du mouvement, et un élan soudain qui envahit le corps tel ce rire qui se déploie dans l'espace lors de la danse *Visibilité*.

Dans cette rencontre intime du public et du privé, Olga Mesa éprouve la relation avec son public comme un reflet. « Le regard du public est comme un miroir de mon propre regard, il y a une relation spéculaire : comme si à travers le regard du spectateur je pouvais voir mon propre regard. Mon regard ne s'arrête pas à moi-même, il commence avec l'autre. C'est comme si mon corps était là, mais mes yeux

avec toi : je ne sais pas si je t'appartiens, ou si tu m'appartiens, ou qui appartient à qui⁵⁸. » Cette relation spéculaire ne revient pourtant pas à une confusion du soi dans l'autre car elle déclare également que « le regard du public est tout et rien⁵⁹. » Il ne s'agit pas de se détourner de soi ni de se soumettre au regard d'autrui, mais plutôt de partager une façon spécifique d'envisager le visible (« mes yeux sont avec toi »). Comme l'écrit Grotowski, « l'essentiel, c'est que l'acteur n'agisse pas pour le public, il doit agir en se confrontant aux spectateurs, en leur présence. Mieux encore, il doit accomplir un acte authentique à la place des spectateurs, un acte d'une sincérité totale, authentique et disciplinée. Il doit se donner et ne pas se reprendre, s'ouvrir et ne pas se refermer sur lui-même, sinon il donnerait dans le narcissisme⁶⁰. » Cette ouverture est maintenue chez Olga Mesa par ce travail sur l'intime. Parce que le don de cette intimité s'annonce d'abord comme un partage. José Antonio Sánchez analyse qu'« en rendant le public conscient de son rôle de voyeur, Olga Mesa est parvenue à échapper à l'objectivation d'elle-même, elle a préservé son propre regard de l'objectivation et forcé le public à une attitude intellectuelle/émotionnelle au-delà du regard qui devient un élément de, et non le but de, la pièce⁶¹. » Si la relation qui s'instaure permet le développement d'une sphère intime, elle préserve en effet d'une réalité univoque. Elle fait surgir la complexité d'une identité faite de couches successives et de points de vue, d'une réalité que construit et recompose le public.

Au récit d'enfance, au récit amoureux, se tresse un troisième fil jouant des frontières de l'intime. Il appartient à un autre niveau narratif, s'écartant du récit fictif (l'histoire de Nana) ou d'une espérance fantaisiste (qui viendra la rejoindre ce soir ?), pour aborder les rivages du biographique que le récit d'enfance annonçait déjà. L'autobiographique frayait alors ouvertement avec la fiction : la présence d'un père, d'une mère, d'un village d'Espagne, Avilés, celui même où est née Olga Mesa est avérée. Mais que penser de cette famille sur un paquebot qui fait naufrage et des bribes d'histoires à la dérive ? L'enfance s'invente, la mémoire est parcellaire. L'imagination recompose. Pourtant, ce troisième fil semble vouloir évoquer une réalité bien présente et faire cesser la fiction. Ce sont les diverses évocations du travail du danseur, la présentation d'un corps d'interprète, marqué par son activité. Olga Mesa relevant une jambe de son pantalon laisse apparaître des hématomes : « Il ne faut pas regarder trop les bleus qu'il y a maintenant : ça c'est le travail. » Les jambes d'aujourd'hui sont bien différentes de celles de la fillette

de quatre ans – question de longueur (« imagine une jambe toute petite »), certes, mais de travail également. De même, les craies qui ne veulent pas tenir debout témoignent d'une usure, « ça c'est le travail, vous voyez ces craies, j'ai travaillé déjà beaucoup avec elles dans un travail antérieur, c'est normal. » Dans l'oscillation entre le jeu et l'aveu, entre la fiction et la confiance, la réalité du métier s'impose au spectateur, en une mise en scène du propre rôle d'artiste⁶². Elle raconte son travail d'interprète, ses questionnements d'artiste, évoque les étapes du travail ou l'instant qui précède la représentation. « L'espace créé par *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface* évoque, commente Irène Filiberti, les descriptions littéraires qui se consacrent à l'approche de l'écriture, aux portraits de l'intimité de l'écrivain devant sa page blanche, ses petites manies, les digressions de sa pensée, etc.⁶³ » Le « je » est tout à la fois l'auteur, l'interprète, la narratrice et le personnage. Les effets de réels se multiplient (se racler la gorge avant de parler, tousser et s'en excuser), amplifiés par la forme du solo. Le dévoilement de soi comme artiste suppose le dévoilement des dessous de la scène. « L'idée de dévoiler m'intéresse : rendre visible ce qu'on cache habituellement dans un espace scénique, cette machinerie, travailler avec ce négatif⁶⁴. » Cette intimité du travail quotidien et du processus de création laisse transparaître un autre lieu. Un lieu évoqué par la chorégraphe à plusieurs reprises – lieu raconté – mais qui envahit peu à peu le lieu scénique et s'y substitue. La scène se fait espace de recherche, de tentatives, espace d'ébauches, autrement dit, elle conserve du studio de répétition le caractère expérimental. « Je me rappelle que pendant le processus de la pièce, j'étais à Valenciennes, je n'avais pas mon vélo pour rentrer à la maison, je suis restée au studio pour dormir et continuer le travail le jour suivant. J'attendais une vision pour la suite et maintenant, depuis deux mois et demi, la vision, je suis encore en train de l'attendre. Voilà, ça c'est un peu le travail », déclare la chorégraphe à la fin d'*Au fond tout est en surface*. Olga Mesa préserve l'allure inaboutie de sa pièce et l'inachèvement habite ainsi les différents niveaux de l'œuvre : sa structure générale, sans fin véritable, ni début (Olga Mesa est déjà sur scène et en action lorsque le public entre) ; le déroulement de ses tableaux, avec leurs interruptions, leur structure décousue ; la composition des danses qui passe toujours par la répétition, comme s'il fallait faire et refaire, réessayer, répéter pour sentir à nouveau ou s'assurer ; l'interrogation restée sans réponse ; le français, approximatif ; les hésitations... L'œuvre fonctionne davantage sur la reprise que sur la continuation.

« On continue ? » est tout autant un « On recommence ? », comme s'il s'agissait de toujours creuser plus profond dans l'exploration de sa matière. *Au fond tout est en surface* donne ainsi l'impression d'un processus en cours, qui se devine, se cherche et se trouve au fil de l'œuvre. Le story-board de la pièce n'est-il pas seulement dessiné à la fin, comme si la structure commençait juste à se dégager ? Le corps est en travail, sans apprêt, sans maquillage lui non plus, comme l'espace ; il se donne l'aspect d'une ébauche. Olga Mesa s'amuse ainsi de cette circulation entre écriture et improvisation. L'observation mise en place au cœur de l'œuvre, par le *choréogramme*, est en soi comme le « processus autoréflexif de l'attitude de l'improvisateur », dont parle Lisa Nelson, qui se dédouble « entre la conscience observante et la conscience agissante, sans que l'une n'interfère avec l'autre⁶⁵. » Mais l'improvisation n'est pas gage d'une plus grande authenticité, bien qu'elle produise parfois l'effet d'une action sans calcul, sans détour. Surtout, elle conduit le public à partager toute l'attention à l'instant présent. Loin des effets d'illusion, l'impression d'improvisation participe à la tension du spectateur qui fait face à une forme de fragilité. Faire entrer l'espace du studio sur la scène, c'est tenter de mettre en commun la recherche artistique mais également accepter de donner à voir ces instants de mise en danger, de fragilités ou de vides que contient l'expérimentation. « Ce qui m'intéresse c'est de situer le corps en dehors du spectaculaire et de le rapprocher d'un espace intime d'observation et d'abandon ; [...] c'est de reconnaître la relation existant entre l'espace de travail et l'espace de représentation⁶⁶. » Olga Mesa reconnaît volontiers qu'il est illusoire de penser pouvoir faire se rejoindre ces deux lieux : théâtre et studio sont deux réalités différentes. Le studio constitue plutôt ce qu'Olga Mesa nomme un négatif, c'est-à-dire une plaque photographique qui ne demande qu'à être révélée. Ainsi, il s'agit davantage d'affirmer le privilège du processus sur le spectacle, car le travail demeure avant tout un « processus d'accumulation⁶⁷. »

Un parallèle s'impose alors entre la construction des spatialités et celle de l'identité. Une même intrication se noue entre le référent et la fiction. Olga Mesa ne sépare pas l'art de la vie et s'appuie sur ses expériences personnelles, ne départageant jamais clairement le réel et l'imaginaire. La pièce ouvre alors cet espace intermédiaire et ambigu qui joue à dévoiler tout en cherchant, comme par pudeur, à se préserver⁶⁸. Stratégie du jeu qui participe à la construction d'un *je scénique*. Comme chez Pina Bausch⁶⁹ chez qui l'on retrouve des procédés similaires – le souvenir d'enfance, le

commentaire sur le travail de l'interprète – le souvenir qui est à la source d'un travail scénique peut être un souvenir personnel tout aussi bien que le souvenir d'un autre. C'est que dans l'autobiographie, la vérité importe moins que la sincérité ; l'exactitude importe moins que le contrat d'identité entre l'auteur, la narratrice et le personnage⁷⁰. *Au fond tout est en surface* explore avec entêtement ces frontières de la fiction et de l'autobiographie. Les faits réels se mêlent à des processus narratifs fantasques, en un brouillage de frontières que les spatialités sous-tendent, en une forme d'autofiction. « J'ai voulu créer un *poème biographique documentaire* sur les espaces intermédiaires entre la mémoire, son expérience, sa formulation et sa présentation⁷¹. » Olga Mesa exprime ici parfaitement la complexité du statut de la mise en scène du biographique. La pièce déploie sur sa durée un souci du dépouillement qui tend à estomper le personnage pour mieux faire apparaître l'interprète. Et qui tend à faire tomber l'illusion pour faire surgir le lieu théâtral ou l'espace de recherche du studio. C'est l'aspect « documentaire », le souci du réel, qui n'est autre qu'une illusion référentielle, à savoir une mise en scène du vécu. L'autobiographie (l'écriture de la vie) n'est en fait ni la transcription ni la consignation d'une vie considérée comme une entité antérieure : c'est un « poème », une « formulation », autrement dit une invention au présent dans le travail de la remémoration. Le sujet s'invente dans l'acte de création⁷². Et la spatialité s'invente en jouant des modalités de la représentation.

SPATIALITÉ 3 : LE PLATEAU CONTRASTÉ ET SES SEUILS

Au fond tout est en surface met en évidence et, en quelque sorte, exacerbe le caractère hétérogène du plateau théâtral. L'œuvre joue en effet d'une superposition infinie de lieux, caractéristique du dispositif théâtral : tout plateau relève de ce que Luc Boucris et Marcel Freydefont nomment une « duplicité⁷³ », c'est-à-dire la coïncidence d'un espace réel et d'un espace fictif. L'espace réel est le lieu théâtral en son architecture, l'édifice caractérisé par ses dimensions propres, le bâtiment accueillant l'espace de la représentation et son public. L'espace fictif définit en revanche l'espace représenté ; il faut l'entendre au sens large du terme : l'espace représenté n'est pas nécessairement figuratif, il ne se réduit pas aux seuls décors représentant les lieux nécessaires à l'action théâtrale ou au récit raconté. L'espace fictif est tout autant une atmosphère créée par le jeu théâtral ou l'acte chorégraphique. Il relève des spatialités scéniques et corporelles. Si le décor joue un rôle important, modifiant l'architecture et la matérialité du lieu scénique, déplaçant les limites, redessinant les horizons, reconfigurant une géométrie, la façon d'habiter le lieu en modifie profondément les configurations. « Cette duplicité est fertile car elle engendre une rhétorique des lieux, oscillant sans cesse d'une localité propre à une localité métaphorique, quelle que soit la localité initiale. Une scène devient un lieu ; un (vrai) lieu devient une scène. Et le plateau qui en résulte en porte les marques⁷⁴. » *Au fond tout est en surface* entend bien jouer de cette rhétorique. *Self-Unfinished* repose également, en grande partie, sur un jeu entre l'espace de la représentation et un espace représenté, alternant entre la mise en évidence du lieu et sa disparition dans une concentration sur la figure et par une déconstruction plus générale de sa géométrie. À l'inverse, on l'a vu, *Trio A* est l'exemple extrême d'une œuvre qui tente de s'extraire de cette duplicité par une annulation de ses deux termes : Yvonne Rainer cherche à neutraliser l'espace fictif, à le rendre le plus indifférent possible, et parvient, dans le même temps, à l'évanouissement du lieu.

Au fond tout est en surface exacerbe cette friction en retournant l'usage convenu du décor : alors que le décor est considéré comme participant de l'espace fictif, celui constitué par les projections, dans la pièce d'Olga Mesa, contribue, au contraire, à réaffirmer l'espace réel. Le décor mis en place relève d'une mise en abyme de l'espace de la représentation : il souligne le cadre, le dispositif, la situation, en rappelant et la présence du public et l'action d'une interprète perçue à travers le filtre

d'un dispositif optique (ici, la caméra, là, l'architecture théâtrale). À l'emplacement de l'espace représenté, s'impose ainsi le lieu réel. Mais l'on peut tout autant considérer qu'à l'inverse, ce lieu réel est comme rendu fictif par sa représentation filmée. La structure en abyme est susceptible, en quelque sorte, d'engloutir le lieu réel, comme elle semblait pouvoir avaler l'espace fictif. Parce que le lieu réel se trouve représenté, l'artiste fait vaciller la frontière entre réel et fictif. Le lieu réel devenu décor resurgit dans toute son ambivalence car, en tant que décor, il participe également d'une sorte d'éclatement du cube scénique et de sa frontalité, en déplaçant, par exemple, le public sur les parois de la scène. Tout en réaffirmant le dispositif théâtral, les projections modifient l'emplacement habituellement attribué au public et neutralisent, on l'a vu, la matérialité du fond de scène et des murs ; ceux-ci deviennent des supports transparents.

Espace fictif, espace réel, visible, invisible tissent alors la toile d'une autofiction troublante. Le dévoilement de la situation théâtrale, l'exacerbation de la matérialité du dispositif, tendent sans cesse à faire basculer la représentation dans la présentation. Ce faisant, l'espace réel qui s'impose à l'espace représenté n'est plus seulement celui du lieu théâtral. C'est bien le lieu de répétition qui tend à s'y substituer. D'ailleurs, les dimensions du plateau ne réduisent-elles pas l'étendue scénique à l'équivalent d'un studio de danse ? La présence des « scène-studios » dans la création chorégraphique relève sans doute tout à la fois d'une nécessité esthétique et d'une exigence économique. Elle répond au désir de mettre en évidence un processus de recherche (Olga Mesa), une expérience perceptive (Xavier Le Roy), mais révèle aussi la contrainte d'un travail en studio qui n'a pas nécessairement eu la possibilité de s'essayer à l'espace théâtral (Yvonne Rainer). Autrement dit, si la boîte construite pour *Self-Unfinished* convient en tout point à l'esthétique recherchée, le processus de création demeure sans doute marqué par les dimensions et la nature de l'espace du studio, au point de rendre nécessaire la construction d'une sorte de studio-laboratoire à l'intérieur du théâtre. Cette superposition de deux lieux réels a le mérite de déstructurer l'habituelle géographie du théâtre, d'en réduire, en particulier, la profondeur. Néanmoins le bouleversement de cette géographie court le risque de ne pas être toujours conscient, ni désiré⁷⁵. N'est-ce pas le studio – plutôt que l'œuvre, plutôt qu'un choix esthétique spatial mûrement réfléchi – qui vient parfois imposer sa loi à l'espace théâtral ? Le danger de cette restriction économique appliquée au lieu de l'exploration chorégraphique n'est-il pas de

produire un nouveau formatage des espaces ? Les œuvres chorégraphiques peuvent-elles se libérer des contraintes du studio avant de se confronter à celles de la scène ?

Il faut signaler que ce phénomène de rapprochement entre la scène et le studio relève d'une autre réalité contextuelle : de nombreux studios⁷⁶ accueillent le public pour des présentations de travaux et des représentations. C'est ainsi le lieu de représentation qui, du théâtre, a pu se déplacer vers le studio, modifiant les dimensions de la scène et de la salle. Les jauges sont petites, l'espace favorise la proximité, suppose un certain inconfort du public et limite les moyens techniques donnés aux artistes. Si ces « scène-studios » constituent parfois des tremplins vers de plus grandes scènes, dans la mesure où l'artiste décide de n'y présenter qu'une étape de son travail, cet espace demeure bien souvent le seul lieu de représentation pour un grand nombre de pièces. Le studio a toutefois aussi favorisé la visibilité d'œuvres qui ne nécessitaient ni le déploiement technique ni le faste des salles de théâtres et dont l'esthétique rejetait justement cette convention de la représentation. Autrement dit, l'usage de ces « scène-studios » a également pu accompagner et correspondre à l'émergence d'une avant-garde qui, mettant en cause les conventions de l'art chorégraphique, tendait, dans le même temps, à s'affranchir du lieu traditionnel de la représentation⁷⁷. Comme un plateau traditionnel, le studio peut alors perdre sa configuration réelle pour jouer d'une duplicité et devenir un plateau contrasté.

Olga Mesa épouse le studio par choix esthétique et retourne la contrainte économique pour en faire le ressort de sa pièce. Comme bien d'autres chorégraphes dans le contexte des « scènes-studios », elle profite de la proximité avec le public, favorisée par le lieu, pour articuler l'intimité qu'elle entend faire jouer dans sa relation au public. Mais la géométrie euclidienne ne détermine pas seule la nature de la relation théâtrale. Pour une présentation dans un théâtre, il s'agira alors de transposer le studio sur la scène théâtrale, ce qui ne revient pas nécessairement à réduire les dimensions de la scène mais à adapter les modalités d'adresse à un autre format⁷⁸. Il est au fond difficile de déterminer si ces « scène-studios » ont favorisé l'émergence de cette relation au public, ou si elles sont venues répondre à un désir esthétique des chorégraphes. Au-delà de la relation intime, c'est en tout cas au lieu de répétition qu'Olga Mesa entend renvoyer. Le spectateur est comme invité à partager

un espace habituellement hors de vue et bien souvent secrètement gardé (le secret de fabrication) et le temps de l'œuvre devient l'occasion du partage d'une question. La présence ostentatoire des danseurs sur le plateau lors de l'entrée en salle du public témoigne du désir de ne pas réduire la temporalité de l'œuvre et du plateau au seul temps de la représentation. Il peut certes s'agir d'accueillir le public, de le toiser (Anne Teresa de Keersmaeker, Robyn Orlin) dévoilant ainsi la théâtralité du dispositif d'échange, mais encore de se présenter en travail, se préparant à la représentation – les danseurs s'échauffent, les techniciens vérifient leurs installations. Dans notre cas, Olga Mesa discute avec Daniel Miracle tandis que le public s'installe. Les frontières de la représentation se font alors labiles : où et quand commence l'œuvre ? Dès l'entrée du public ? Lorsque le noir se fait dans la salle ? La disparition de l'entrée en scène remet en question une triple frontière : celle, temporelle, qui marque le début du spectacle ; celle, spatiale, qui distingue et compartimente les lieux (le plateau / la coulisse) ; celle, enfin, qui instaure le plateau comme lieu de la représentation (et non comme espace de répétition ou de travail) et qui signale un changement radical de lieu, c'est-à-dire la métamorphose du lieu concret en espace de représentation. Les trois pièces analysées précédemment refusent l'entrée en scène, selon des motifs à chaque fois spécifiques.

Self-Unfinished revendique assurément un espace fermé sur lui-même : il ne réserve nulle entrée, c'est-à-dire nulle issue. L'expérience se déroule en milieu clos, dans une sorte de biotope délimité et nécessaire à l'expérimentation de transformations successives. Si l'interprète est déjà sur scène à l'arrivée du public, ce n'est ni pour l'accueillir, ni pour souligner une théâtralité : il demeure immobile sur sa chaise et impose la fixité d'un tableau. L'expérience a déjà commencé : l'image proposée impose déjà la fixité du regard et un ralentissement des rythmes perceptifs. La scène attire l'attention et les néons commencent d'éblouir le public. L'interprète est déjà là, refusant de marquer l'amorce claire d'un processus et laissant présager le déroulement en boucle qui suivra. On est d'emblée dans un espace représenté, dans un changement absolu d'univers coupé de la présence du public. La sortie impromptue par la rampe est comme une concession soudaine au temps de la représentation, comme un revirement, un pied de nez : l'œuvre doit bien finir. C'est aussi un compromis passé avec l'espace représenté : il faut abandonner la clôture fictive construite tout au long de l'œuvre, pour finalement s'échapper, sortir. L'espace de la représentation, l'édifice à plusieurs reprises mis en évidence, aurait le dernier mot... si la chanson

de Diana Ross ne servait de conclusion, affirmant à nouveau la duplicité du plateau – espace concret et réel déserté, mais habité par une musique susceptible d’en modifier l’atmosphère.

Trio A, par la loi de son support filmé, semble échapper à toute entrée, toute sortie. La pièce est ainsi figée dans une intemporalité qui éclipse son amorce et sa fin. L’on sait néanmoins que la chorégraphe cherchait à dédramatiser le rôle des issues et des seuils : elle demande à d’autres interprètes de demeurer à vue, sur le côté afin de ne pas théâtraliser l’entrée en scène de la soliste. Les artistes pouvaient s’échauffer sur scène, atténuant le caractère fictif de l’espace. Si *Trio A* feint d’ignorer son public par le mode d’adresse choisi, l’amorce de la pièce ne revenait pas, comme dans *Self-Unfinished*, à détourner l’attention de l’espace de la représentation. Néanmoins, celui-ci sera ensuite neutralisé par la spatialité corporelle mise en jeu. Olga Mesa attend son public. Elle échange quelques mots avec Daniel Miracle, regarde chacun entrer et s’installer, puis entame une installation scénographique, déroulant son ruban adhésif en avant-scène. L’artiste est déjà là et semble poursuivre une expérience, une recherche, qui n’attendait que le public pour la mettre à l’épreuve, et observer les modifications suscitées par sa présence. L’artiste est déjà au travail quand on la surprend. L’œuvre est donc présentée comme une aventure qui se prolonge dans le temps, hors du moment de la représentation. La question restée sans réponse à la fin de la pièce (« Est-ce que tu peux me dire qui va venir me chercher ici ce soir ? ») constitue, de même, une fin ouverte. Si ne pas entrer en scène signe ici le refus d’une clôture temporelle, cela ne s’accompagne pas, comme dans *Self-Unfinished*, d’une clôture de l’espace scénique. Aucun quatrième mur n’est édifié, l’interprète pourra rejoindre les gradins. Olga Mesa observe son public et ouvre ainsi l’espace vers la salle : la projection de son regard assure le lien et la transgression de la limite scénique. La sortie vers la rue, soulignée par un suspens – un long temps d’arrêt de l’interprète, devant la porte entrouverte –, confirme la duplicité du plateau. Elle est aussi une autre façon d’ouvrir le lieu scénique, d’opérer une trouée dans ses frontières. La scène se fait lieu de passages – passages de récits, de souvenirs, d’expériences.

L’entrée en scène est bien sûr un travail fondamental du cadre qui, rappelons-le, attire l’attention, donne la juste définition des conditions de la réception, montre quoi et comment voir. Dans les deux pièces qui vont faire l’objet des prochains chapitres, les interprètes ne sont pas sur le plateau avant le commencement.

L’entrée en scène des danseurs signale le début de la pièce et construit d’emblée un rapport singulier avec les limites et les horizons. Car l’entrée en scène peut être l’occasion d’une désorientation du plateau, comme on le verra avec *Con forts fleuve* de Boris Charmatz : le lieu de cette entrée peut jouer à perturber la bipartition du théâtre entre scène et salle. L’entrée en scène est susceptible de rendre bancale la stricte frontalité et d’ouvrir alors d’autres horizons, d’autres perspectives. Dans *Variations V* de Cunningham, la multiplication des côtés par où les interprètes entrent en scène (et entrent dans le champ, puisque, comme pour *Trio A*, on a là affaire à un film) tend à atténuer le caractère privilégié du dispositif frontal. Les entrées peuvent se faire par la face. Si les interprètes sortent du champ, ils ne semblent pas sortir de scène : les raccords de champ les présentent sur les côtés, immobiles, marchant ou occupés à une activité (Carolyn Brown et son pot de fleur, Cunningham et son vélo...). Leurs entrées en scène sont ainsi le plus souvent amorcées par une marche qui les extrait de ces sortes de « coulisses à vues ». Il n’y a que rarement le surgissement soudain du danseur dans le champ ; l’espace hors-champ ne fait ainsi pas l’objet d’un mystère, d’une attente mais paraît plutôt prolonger l’espace scénique. Il n’y a alors pas d’exacerbation des limites, mais, comme on le verra, la construction d’un espace ouvert que les danseurs rythment et reconfigurent par leurs actions. De même, on ne dénote aucune intensification des seuils temporels de l’œuvre : le début et la fin de *Variations V* ne sont pas dramatisés mais correspondent respectivement à une entrée et à une désertion de la scène par Cunningham (les musiciens sont, eux, déjà là). Dans *Con forts fleuve* il n’y aura en revanche plus de franchissement des limites du plateau, car pas de sorties de scène (hormis celle d’un figurant dont la sortie lors d’un noir passe inaperçue). Alors que Xavier Le Roy enjambe la rampe en pleine lumière, qu’Olga Mesa sort du plateau, que Cunningham s’échappe à bicyclette, sortant du champ par l’avant-scène, c’est un noir qui marque la fin de *Con forts fleuve*, finissant d’engloutir les interprètes.

La fin de la pièce est un moment où se travaille la duplicité du plateau : s’agit-il de ramener brutalement à la matérialité de l’édifice ou de prolonger l’espace fictif de l’œuvre ? Tous les seuils spatio-temporels – ces passages de l’intérieur à l’extérieur, ces amorces et ces fins – sont des moments d’une exacerbation de la relation au lieu, de l’espace réel à l’espace fictif. Ces moments intensifient alors la relation au public en l’invitant lui-même à se déplacer à travers ces espaces réels ou métaphoriques, à

jouer de la duplicité du plateau et voyager dans les strates de l'œuvre et de ses spatialités. Les œuvres, et plus encore ces seuils, « nous ont mis face à un phénomène de cet ordre, appelant le spectateur à identifier et les espaces concrets et les espaces fictifs, le soumettant à une interrogation implicite permanente qui le conduit à se demander ce que, au juste, il regarde⁷⁹ », analyse Luc Boucris. Si la frontière réelle est malmenée par les frontières fictives, si la rampe et les limites concrètes ne prévalent plus dans l'organisation de l'échange avec un public, c'est que le régime de visibilité ainsi perturbé repose sur d'autres points d'ancrage. Le bouleversement du visible tenté par ces œuvres éclaire un pan à chaque fois différent du fonctionnement des spatialités chorégraphiques et des relations alors tissées avec un public. Comment l'œuvre accroche-t-elle un regard et l'organise-t-elle ? La question des limites peut ainsi laisser place à, ou plutôt entrer en friction avec celle de l'informe (*Self-Unfinished* et *Con forts fleuve*), celle de la contiguïté ou au contraire de la béance (Boris Charmatz), de la déconnexion (Olga Mesa), celle du point de vue et du centre (un point de vue déplacé chez Cunningham ou Charmatz, un éclatement de la scène dans *Au fond tout est en surface* et *Variations V*, un refus du centre dans *Trio A*)... L'envers des cadres, la faillite de la figure, le travail de l'informe, la composition non conventionnelle, les coordinations inhabituelles ou le déplacement des points de vue conduisent à un tremblement du visible qui organise la relation au public en le questionnant. Les œuvres l'invitent à vivre autrement l'espace concret, à modifier sa perception de l'espace de la représentation, à mesurer les effets de l'habiter.

BORIS CHARMATZ, *CON FORTS FLEUVE* OU LA TOPOLOGIE DISCONTINUE DES INTENSITÉS

Con forts fleuve – Chorégraphie : Boris Charmatz.

Interprétation : Nuno Bizarro, Dimitri Chamblas, Boris Charmatz, Julia Cima, Vincent Dupont, Myriam Lebreton, Catherine Legrand.

Figurants : Romuald Jaffrennou, Thierry Nicol.

Musiques : Otomo Yoshihide.

Textes : John Giorno.

Lumière : Yves Godin.

Son : Olivier Renouf. Travail voix : Dalila Khatir.

Création : 7 octobre 1999, Quartz, Centre national dramatique et chorégraphique de Brest.

Durée : 65 min.

La scène, finalement

Boris Charmatz connaît bien les scènes traditionnelles auxquelles il est formé par l'École de danse de l'Opéra de Paris (1986-1989) – lieu, s'il en est, de formation aux codes de la scène occidentale classique – et pour les avoir pratiquées comme interprète de danse contemporaine chez Régine Chopinot (en 1990 et 1991) ou Odile Duboc (de 1992 à 1996). En tant que chorégraphe (à partir de 1993), c'est néanmoins d'abord vers d'autres types de lieux qu'il se tourne. S'il n'explore pas les lieux alternatifs ni ceux non directement destinés à l'art, il construit des dispositifs, propres à chacun de ses projets, qui conduisent à reconsidérer l'espace de déploiement et de présentation de sa danse, et agencent alors la relation au public en orientant au préalable la perception. Chacun des dispositifs d'attention auxquels il accorde un soin tout particulier est pensé conjointement à une recherche spécifique sur le mouvement, sa physicalité et sa présentation ; le choix des spatialités n'est alors jamais

détaché de la question qui hante la danse européenne de cette période : il s'agit bien, comme chez Xavier Le Roy ou Olga Mesa, d'interroger les conditions de visibilité et de perception de l'art chorégraphique. Le chorégraphe écrit ainsi : « La danse contemporaine ne peut plus se contenter de conquérir ou de subvertir des espaces qui ne lui font même pas envie. Il vaut mieux, sans illusions, se choisir des espaces de travail qui accompagnent, non sans tensions, la "poussée" artistique. C'est une affaire délicate¹. » Il invente alors des scénographies qui sont autant de manières de disposer que de penser son projet chorégraphique. *À bras le corps*² contient la danse en un carré restreint délimité par une ligne de spectateurs assis. *Aatt enen tionon*³ est un trio conçu pour une construction métallique verticale constituée de trois niveaux ; chacun des plateaux superposés devient le territoire d'un des interprètes et le regard du public balaye l'œuvre verticalement. Dans *Herses (une lente introduction)*⁴, une plaque de métal posée au sol structure l'espace de la danse, tandis que les spectateurs sont installés en vis-à-vis. Ces scénographies peuvent s'insérer dans un théâtre traditionnel : la scène nationale du Quartz de Brest accueille *Herses (une lente introduction)* ou la grande salle du Centre Georges Pompidou à Paris reçoit, sur la scène, le public constituant le carré d'*À bras le corps*. Mais ces scénographies peuvent aussi bien s'intégrer à un espace extérieur ou un studio de danse (pour *À bras le corps*, la pelouse du festival de la nouvelle danse à Uzès en 1996 ou un studio de la Ménagerie de Verre à Paris en 1998), prendre place dans une chapelle ou un centre d'art contemporain (en 1996, la tour métallique d'*Aatt enen tionon* est posée dans la chapelle des Pénitents blancs à Avignon, puis au sous-sol du Centre Georges Pompidou).

Pour *À bras le corps* et *Aatt enen tionon*, le dispositif n'est en effet pas frontal et la danse peut se voir de tout côté dans l'immobilité pour l'une, ou une circulation possible pour l'autre. En revanche, pour *Les Disparates*⁵, le solo est présenté sur scène de manière frontale. C'est pourtant moins la scène qui constitue le cadre de cette danse que la sculpture de Toni Grand, massive, imposante, à laquelle Boris Charmatz confronte sa danse en un dialogue difficile : car cette sculpture s'affirme en elle-même et de façon autonome ; elle n'a pas été conçue pour la scène et n'appelle pas le complément d'un mouvement. Il n'est pas dit d'avance que la danse trouvera sa place à côté d'elle. La chorégraphie des *Disparates* se définit justement par ce frottement, comme le confirmera plusieurs années après le film *Les Disparates* réalisé par César Vayssié⁶ où la sculpture est en quelque sorte remplacée par différents sites de la ville de Dieppe (rue, port, piscine, café, pont, hangar)

auxquels se juxtapose la chorégraphie. La ville est un autre décor imposé. C'est bien sur le mode du contrepoint et de la juxtaposition que cette chorégraphie se déploie. On comprend dès lors que cette dernière faisait peu de cas du dispositif théâtral, préférant mettre en évidence la sculpture comme force capable de faire basculer l'équilibre scénique et l'idée de scène centrale, autrement dit de « traumatiser les conditions de réception de la danse » : « J'avais besoin de partis pris kinesthésiques, chorégraphiques et scénographiques forts pour que la danse continue de me parler, écrit Boris Charmatz, pour que nos corps de danseur après quinze ans de studio, ayant traversé toutes les techniques possibles et joué sur de nombreuses scènes, puissent nous dire quelque chose au-delà de nos savoir-faire. Besoin de traumatiser les conditions de réception de la danse pour en laisser apparaître ne serait-ce qu'un mince filet, mais le filet le plus précieux⁷. » Les dispositifs scénographiques *hors-la-scène* mis en place participent de cette recherche. Expérimenter la nudité a également contribué à ce questionnement du visible, par une mise à mal des conditions de la réception : dans *Aatt enen tionon*, les danseurs ne sont vêtus que d'un tee-shirt blanc et dans *Herses (une lente introduction)*, d'une seule perruque. La nudité peut faire obstacle au regard : « Elle saute aux yeux et, si on ne voit qu'elle, on ne voit rien. Elle impose, au spectateur comme à l'interprète, de faire avec et contre elle⁸ », commente le chorégraphe.

Les Disparates, première pièce pour lieu théâtral et frontalité, aborde le dispositif scénique par le biais d'une question – celle de l'exposition : la sculpture d'une part semble imposer le hiatus entre scène et musée, en signalant au spectateur son immobilité et l'impossibilité à tourner autour d'elle ; la chorégraphie interroge d'autre part l'exposition de soi frontale, en exacerbant le face à face avec le public et en soumettant la présence du danseur à la sculpture imposante. Première tentative (risquée ?) d'une entrée dans le lieu théâtral, en « expos[ant] dans le cadre frontal de la scène classique des matériaux appartenant manifestement à une autre construction de l'espace⁹ », procédé courant et néanmoins fragile, comme l'a souligné Isabelle Ginot. Autrement dit, tentative périlleuse pour déjouer les poncifs de la frontalité et détourner d'une réception convenue. Quel rôle joue exactement le dispositif scénique dans l'exposition de l'œuvre ? Qui de l'œuvre ou de la scène structure les regards et les modalités de l'attention ?

Avec *Con forts fleuve* en 1999¹⁰, ces questions sont abordées de front. Le discours du chorégraphe en ferait presque oublier qu'il a déjà travaillé sur ce type de lieu : « On

cherche, *contrairement à ce qui a précédé* (et aux choix habituels de notre génération, de nos pairs), de grandes cathédrales pour “gros spectacles”. D’abord pour les investir, s’en emparer¹¹. » Il ne s’agit donc pas de s’accommoder de la scène classique mais d’en faire l’un des ressorts de la pièce. Boris Charmatz consent au dispositif théâtral et l’apprivoise par des procédés susceptibles d’en confondre l’évidence. Pour cette cinquième création, la scène classique n’est pas une donnée spatiale dont on se contente (un pis-aller ?) mais fera l’objet d’une analyse rigoureuse semblable à l’attention portée aux constructions scénographiques précédentes. Le théâtre est ainsi apprécié dans son architecture, ses volumes, ses jeux de forces, ses proportions. Il s’agit de considérer pleinement la machine¹² théâtrale et qu’elle devienne, à la limite, un des sujets de l’œuvre, un des objets du questionnement artistique. Dans *Con forts fleuve*, la scène classique devient donc un espace choisi, qui accompagne pleinement, mais « non sans tensions, la “poussée” artistique¹³ ».

Des tensions, il y en aura de toutes sortes. C’est sans doute une des constantes du rapport au lieu qu’instaure ce chorégraphe. Car sur la scène classique, comme ailleurs, la relation au lieu apparaît sur le mode du heurt, de la confrontation, du danger ou de l’inconfort. Les lieux choisis alimentent la recherche gestuelle en la provoquant : ils la suscitent tout en la contraignant. Par exemple, la tour d’*Aatt enen tionon* impose un plateau extrêmement réduit (quatre mètres carrés) pour chacun, un plafond bas pour Boris Charmatz qui risque de s’y cogner, une hauteur vertigineuse pour Julia Cima située en haut de l’échafaudage. « Ces conditions sont volontairement difficiles afin de mettre en péril un savoir-faire du mouvement fluide¹⁴. » Le chorégraphe se voit d’ailleurs dans l’impossibilité d’occuper le plateau supérieur, comme il l’avait prévu : « Une fois monté sur la structure, il me fut tout à fait impossible de faire quoi que ce soit dans ce mouchoir de poche à plusieurs mètres du sol¹⁵. » Il ne s’agit pas d’adapter le mouvement à la construction métallique mais de tenter l’impossible, d’y déployer une gestuelle puissante et rapide proprement inadaptée à un usage confortable du lieu. La mise en danger du corps ne constitue sans doute pas le sujet principal de l’œuvre mais suscite un mouvement et une recherche kinesthésique qui jouent de cette tension – une tension sonorisée puisque chacun des heurts fait résonner la structure métallique. Pas étonnant alors que Boris Charmatz et Julia Cima répondent à la proposition de Gilles Touyard de danser sur des plateaux circulaires rotatifs tournant au rythme d’un programme de machine à laver. L’installation *Programme court avec essorage*¹⁶ soumet les corps à une force

centrifuge parfois insoutenable. Elle exige d’explorer un autre rapport à la gravité, d’investir différemment la relation au support, à l’équilibre. Difficile sans doute, dans ces conditions, de s’imposer face à la machine tournante. Pourtant, la violence de l’objet laisse aussi place à une lenteur, à des corps comme suspendus miraculeusement, reposant sur l’air. Une sorte de quiétude gestuelle envahit et distance le tournoiement obstiné de la machine. Pour *À bras le corps*, c’est également le contraste qui prime. À l’espace restreint (quarante-cinq mètres carrés) délimité par le public s’oppose une danse vigoureuse, pleine d’énergie et de dépense, un duo de « bûcherons¹⁷ » essoufflés, suant, transportant leur masse puissante sans répit. Bref, une danse suffisamment mouvementée, fougueuse et débordante pour se manifester à distance et se projeter au loin. Au lieu de cela, le chorégraphe choisit de confronter sa danse à la très grande proximité du public. Il intensifie l’échange au risque de la surabondance, du débordement, de la surintensité des énergies contenues dans un espace de surchauffe excessive.

Ces choix esthétiques paradoxaux relèvent du souci constant de constituer un public qui s’interroge sur sa posture et son rôle, ainsi que du désir de provoquer une perception déroutante exigeant engagement. « Comment faire pour que le spectateur ne soit pas entièrement “transporté” par le mouvement dansé, piégé par la seule séduction du mouvement ou pris dans la fascination d’un seul événement (lumineux, sonore, textuel, plastique) ? Et pourquoi mettre à distance, aujourd’hui, ce “transport” provoqué par une danse quel qu’en soit le style ? Est-ce pour rendre la perception du spectacle inconfortable, pour ne pas dire “innervante”, sans pour autant vouloir *a priori* cet inconfort ? L’ironie se pratique aussi en danse, c’est une ironie gestuelle, chorégraphique et scénographique qui invite à une forme de distanciation¹⁸ », écrit le chorégraphe. Cette distanciation en passe éventuellement par une proximité trop grande avec le public. Le chorégraphe cherche cet équilibre fragile et paradoxal qui consiste à donner du recul, c’est-à-dire à éviter tout effet de fascination, sans pour autant se couper d’une relation intense, kinesthésique. Séduire sans piéger ni méduser ; déplacer, transporter sans abrutir ni manipuler. De même que la tension entre la danse et son lieu doit être maintenue et travailler l’œuvre en son cœur, de même une relation tendue s’instaure avec le public préservant un lien toujours critique parce que paradoxal. C’est bien le jeu de forces en présence qui semble se répercuter sur la réception même de l’œuvre et tisser un lien entre la construction des espaces et la constitution du public.

Si les scénographies d'*À bras le corps* ou *Aatt enen tionon* se substituent finalement à l'architecture d'un lieu, c'est que le chorégraphe invente la structure à laquelle il se confronte, fût-elle « quasi carcérale¹⁹ », et choisit son dispositif de perception. Dans le cas de *Con forts fleuve*, la confrontation est d'un autre ordre : le lieu théâtral est hanté de pratiques et d'usages séculaires qui lui sont indissociablement attachés. L'architecture persiste, comme un cadre premier. Elle impose son ordre et son histoire. Il s'agit donc d'affronter l'ennemi sur son propre terrain. Hors la scène, le chorégraphe s'attaquait bien évidemment à « la boîte mentale et mnésique de vision en chacun de nous²⁰ » dont parle Laurence Louppe. Mais en demeurant sur la scène classique, la tension devient d'autant plus critique que l'œuvre prend le risque de ne pas en sortir indemne : comment l'œuvre espère-t-elle prendre place au sein même de la scène traditionnelle tout en la défaisant ? Comment pense-t-elle parvenir à la déconstruire ou échapper à sa loi, alors même qu'elle en fait son cadre premier ? Aussi, le discours de Boris Charmatz se fait-il quasi guerrier : il s'agit d'« investir », de s'« emparer » du théâtre. Et qui plus est, d'un théâtre comparé à une grande cathédrale²¹. C'est signifier, certes, toute la portée symbolique d'un tel lieu, le respect quasi sacré qu'on lui accorde. C'est encore dénoncer, non sans ironie, un espace pétrifié dans des usages figés par une tradition impropre à son art. Serait-ce alors l'annonce d'une sorte de départ en croisade – une croisade iconoclaste à l'encontre d'une tradition vaine, ou du moins que plus rien ne justifierait ? Mais le propos, sans doute, s'emporte, s'emballe. Il est une provocation adressée à l'institution, aux pouvoirs politiques, et peut-être à toute forme d'emprise entravant les corps ou le déploiement de l'art. Car le lieu théâtral devient aussi le symbole du jeu politique de l'institution culturelle. Provocation donc, car aussi militant et vigilant soit-il, Boris Charmatz ne s'inscrit pas moins dans la structure institutionnelle dont il se méfie... et l'on ne peut le soupçonner de l'ignorer²². C'est donc bien de l'intérieur qu'il se débat, au risque, certes, d'agacer, d'indisposer ceux mêmes qui l'accueillent. De la même façon, c'est de l'intérieur du théâtre qu'il compte avec *Con forts fleuve* bousculer les usages de la scène et les habitudes perceptives. La tonalité guerrière du discours semble donc caricaturer le projet plus subtil que constitue *Con forts fleuve*. Le rapport au lieu reste « une affaire délicate²³ ». Si les procédés employés sont musclés, ils n'ignorent en rien le fonctionnement de la machine théâtrale. Bien au contraire, ils s'en servent, en font leur support. Loin d'un iconoclasme primaire,

Con forts fleuve habite le lieu théâtral en connaissance de ses ressorts, pour mieux les déjouer subtilement... et non sauvagement les détruire : l'attaque serait d'avance vouée à l'échec, car le combat d'un seul contre des habitudes séculaires ne se fait pas à armes égales. Revenant sur ses propos, Boris Charmatz écrit d'ailleurs, quelques années plus tard : « Des chorégraphes dits "expérimentaux" peuvent se confronter aux grandes salles des "grands" théâtres. Cette boîte noire est [dans *Con forts fleuve*] maltraitée, désaffectée, ce lieu n'est plus à "occuper", à "investir", comme on le dit souvent du plateau, mais à occuper par en dessous, à noyauter temporairement²⁴. » Le propos se retourne, se précise. Il y est toujours question de territoire et d'appartenance mais moins d'invasion que d'infiltration. Le rapport au territoire prend une forme plus complexe : ni évidente, ni directe. La croisade s'annonce moins frontale, moins guerrière, à l'image d'un rapport à l'histoire et à la tradition que Boris Charmatz sait plus nuancé.

Le chorégraphe reconnaît en effet volontiers le tribut qu'il doit à l'histoire, aux œuvres et aux recherches de ses prédécesseurs. Il dénonce un système de pensée binaire qui ramènerait « grossièrement l'histoire de l'art [à] une course de haies²⁵ », en opposant de façon trop simpliste ordre et subversion, acceptation et résistance. Il s'agit bien, au contraire, de se situer dans l'histoire, d'engager un débat critique avec le passé, sans tomber dans la caricature d'une avant-garde simpliste, parce que trop systématiquement réactive. Boris Charmatz ne prône pas la *tabula rasa* et dialogue avec l'histoire, comme en témoignent plusieurs de ses pièces et ses publications²⁶. La scène classique, de la même façon, ne peut être considérée, écrit-il, dans la seule « obsession du repoussoir²⁷ » ; elle est l'objet d'un travail, d'une recherche stimulante... « sans doute plus sur le mode de l'implosion que sur celui de la subversion²⁸ ».

Mise à mal du visible

En choisissant d'interroger le lieu théâtral, *Con forts fleuve* se confronte à une architecture, en tant qu'elle détermine des usages, des fonctions et des effets spécifiques. Le théâtre est avant tout considéré comme cette sorte de machine optique dont parle Jonathan Crary²⁹, machine qui assure la répartition de chacun dans l'espace, ainsi que les conditions de l'expérience sensorielle du spectateur. Modifier la représentation que l'on se fait du lieu en tentant d'y inscrire d'autres usages, c'est chercher

à défaire et déplacer les cadres de l'expérience. *Con forts fleuve* opère avant tout par une mise à mal du dispositif de visibilité. La pièce choisit ainsi de renverser l'une des principales fonctions architecturales du lieu théâtral qui consiste à donner à voir, à instituer un point de *theatron*. Que devient l'échange théâtral lorsque le voir est empêché ? Comment l'événement chorégraphique prend-il le relai du cadre architectural qui, malmené, échoue à assurer un dispositif adressé ?

Déséquilibrer l'architecture

« Souvent, un spectacle chorégraphique cherche à occuper la totalité du plateau de manière équilibrée et graduelle (avant-scène, milieu, lointain). Le chorégraphe s'arrange toujours pour que les danseurs soient visibles. La frontalité de *Con forts fleuve* est biaisée. Elle est à la fois rabaissée, asymétrique et brouillée³⁰ », commente Boris Charmatz, qui s'attèle à démanteler la géographie du lieu par une série de renversements. Il s'agit d'abord de déséquilibrer la symétrie fondamentale de l'architecture. *Con forts fleuve* reconfigure la salle en condamnant toute une partie des sièges côté jardin, du premier au dernier rang. Dès l'entrée dans la salle, on est donc mis face à une déstructuration de l'habituelle hiérarchie entre les places centrales – vestiges de la place du roi – et celles supposées moins bien dotées. La notion de centre en est d'emblée perturbée. Si d'aventure les places ne sont pas numérotées, la déstabilisation première du public n'en est que renforcée : comment se choisir un siège ? Plus aucune loi ne semble pouvoir clairement guider ce choix. Les règles de ce nouvel espace échappent. On hésite entre la tentation de demeurer proche du centre de la salle, et donc en bordure des sièges disponibles, ou de se diriger en fonction d'un centre reconstruit à l'intérieur de l'espace attribué au public. Dans le premier cas, la sensation de centre semble se dissoudre tant l'espace apparaît latéralement déséquilibré entre un volume vide sur la gauche du spectateur et l'autre occupé ; à cet emplacement, on occupe une zone qui semble incertaine, car non plus centrale mais limitrophe et instable. Dans le second cas, l'on est renvoyé à la vanité d'une logique ici déchargée de sens : la contradiction que représente la configuration de la salle avec l'architecture du théâtre rend inopérant le réflexe d'une pensée se construisant à partir du centre. Le spectateur désarçonné ne peut rien présager du « meilleur » emplacement. Dans tous les cas, c'est la logique du centre du dispositif théâtral qui est concrètement mise en évidence.

La translation du public vers le côté cour provoque ainsi un premier vacillement.

Elle perturbe une pensée de la localisation propre à l'espace quadrillé, ordonné et compartimenté de la salle. Défaire les habituelles hiérarchies ne revient-il pas à rendre dérisoire une idéologie d'ordre et de clarté ? C'est le régime du voir, propre à la scène classique, qui bascule déjà dans le trouble. L'ordonnement familier du lieu s'effondre et emporte avec lui un certain nombre de certitudes ; parmi elles, figurent en bonne place celles liées à la mise en œuvre du point de vue sur la scène ou à l'organisation d'un échange. Le public demeure marqué par ce premier instant, qu'il en ressente de la curiosité ou de l'agacement. Tout au long de la pièce, l'imposant volume vide à gauche du spectateur maintient sa présence inquiétante. La salle en demeure bancale.

L'asymétrie latérale concerne également l'occupation du plateau. Durant la presque totalité de la pièce, seule la partie de la scène située à cour sera utilisée, tandis que la partie gauche demeure inoccupée. Le plateau est donc réduit de moitié. Comme la danse, l'éclairage (ou du moins une lumière franche) ne s'étend jamais à jardin, laissant dans l'obscurité ou la pénombre tout un pan de la scène. Les sept interprètes et les deux figurants demeurent ainsi dans un espace relativement restreint. Un solo fait exception : vers la fin de la pièce, Catherine Legrand apparaît à fond jardin pour une danse qui constitue une sorte d'échappée ou de contrepoint à la règle que *Con forts fleuve* s'est donnée. Cet instant de la pièce, par l'anomalie qu'il représente, est un moment décisif quant à la construction des espaces et du sens. Il met en tension les deux côtés de la scène et dévoile cette étendue ignorée tout au long de la pièce... une étendue néanmoins présente dans les représentations que l'on se fait du lieu scénique, et qui existe donc bel et bien quoique sur le mode d'une réalité sourde. Le solo de Catherine Legrand ouvrant l'espace scénique devient comme un rappel du début de la pièce qui donnait à observer, par une traversée des interprètes, la partie de la salle condamnée.

Il ne s'agit donc pas de nier la disposition du lieu théâtral, mais plutôt de la laisser suffisamment apparaître pour mieux la déranger. Ainsi, scène et salle continuent-elles de structurer le lieu ; l'espace de la salle reste principalement celui destiné au public, celui du plateau aux interprètes. Plutôt qu'un abandon de toute convention, s'instaure donc une sorte de dialogue avec l'histoire des pratiques théâtrales – un dialogue qui nécessite un certain nombre d'accords avec le lieu, mais n'hésite pas, dans le même temps, à le provoquer, à le pousser dans ses retranchements : « Plutôt que de faire un "gros spectacle" pour une "grande salle", il s'agit de sous-utiliser le

théâtre : en utiliser une moitié seulement, côté cour, pour se retrouver désormais dans une cathédrale vide et n'y investir dérisoirement qu'un large couloir³¹. » *Con forts fleuve* est donc une chorégraphie pour espace resserré, restreint, dérisoire peut-être, et conçue pour un théâtre évidé.

L'asymétrie que construit l'occupation des lieux est soutenue par la chorégraphie qui s'obstine à défaire toute idée de symétrie, en refusant la construction d'un centre ou d'un axe structurant. Aucun cadrage ne parvient à véritablement stabiliser l'espace ; or sans cadre, sans périphérie fixe, il ne semble pas y avoir de centre possible. La chorégraphie donne ainsi naissance à une zone trouble caractérisée par sa concentration mais dont les contours et l'organisation demeurent incertains. L'éclairage au sol dessine, certes, un rectangle de lumière qui pourrait délimiter, au début de la pièce, un territoire scénique. Mais cette découpe lumineuse, qui s'estompe pour revenir avant le solo de Catherine Legrand, semble immédiatement appeler la transgression. Les frontières ne parviennent en rien à contenir : les danseurs se maintiennent parfois aux limites qu'elles définissent, sur cette ligne fragile, sorte d'entre-deux sans lieu, hésitant entre l'intérieur lumineux ou l'extérieur. Et le plus souvent ils passent outre : ils croisent et dépassent cette ligne avec une indifférence envers son caractère de délimitation. Pascale Tardif voit dans « cette découpe angulaire, modulée dans ses intensités et ses teintes, mais tranchant avec l'informe et l'insaisissable ambiant, une deuxième nature de lumière plus politique que poétique. Par les limites qu'elle pose, elle semble cadrer, encadrer l'espace partiel de [*Con forts fleuve*] au sein de l'espace institutionnel. [...] Bien sûr, les limites seront transgressées. Bien sûr le cadre va parfois se dissoudre, parfois s'intensifier, mais son existence est néanmoins récurrente, stable dans sa discontinuité³². » La ligne et le cadre se font des représentants de la loi, présents pour mieux être enfreints. La pièce hésite entre cette nécessité du cadrage et son mépris, son rejet. Alors que *Con forts fleuve* tente de vaincre la loi de la scène classique, elle se confronte aux propres règles qu'elle instaure et s'en méfie continûment. Si la découpe lumineuse devient l'affirmation politique d'un autre territoire à l'intérieur de la scène classique, elle est aussi une forme de loi qui éveille la défiance et que l'on tente alors de contourner.

L'éclairage n'est pas cependant une instance uniquement structurante ; il participe également au caractère bancal de la latéralité : l'implantation lumineuse opère par

inversion de la source lumineuse par rapport aux zones éclairées (ce qui éclaire à cour vient de jardin³³). En réalité, chaque élément constituant l'œuvre (la danse, le son, la lumière, le lieu...) organise sa propre déstabilisation et la combinaison des éléments entre eux provoque des tensions et désaccords, comme on le voit ici dans le rapport entre danse et découpe lumineuse. Car chaque strate de l'œuvre chorégraphique semble suivre son propre cours de façon autonome, interdisant que s'établisse une logique stable ; les relations se modifient alors sans cesse évitant de fixer des mécanismes lisibles. Les trajets des danseurs et la structure chorégraphique n'y échappent pas ; ils sont fortement responsables du brouillage.

Structure trouble et insaisissable

Si une analyse détaillée de la pièce permet de dégager la tâche précise impartie à chacun des interprètes, le spectateur d'une unique représentation reste avec l'impression d'une errance désordonnée et confuse. Aucune image ne semble pouvoir se fixer, aucun élément ne se détache clairement ; la danse résonne par ses intensités, ses jeux de forces et ses tensions. De même, seule une analyse délibérée peut permettre de dégager différentes périodes dans le déroulement de la pièce. La structure apparaît d'abord dans sa complexité et son caractère insaisissable.

L'entrée en scène se fait par la salle, dans le couloir dégagé par les sièges condamnés : les interprètes (à l'exception de Julia Cima et du deuxième figurant qui arrivent discrètement par la coulisse) dégringolent du haut de la salle, enjambant les fauteuils ou surgissant entre deux rangées. Ils éprouvent le dénivelé des gradins, s'assoient, titubent sur le relief accidenté, avant d'entrer sur scène par la rampe. Les corps sont recouverts et comme camouflés, jusqu'aux têtes qui resteront emmaillotées dans un pantalon noué (à l'exception de Vincent Dupont qui se découvrira le temps de jouer le rôle d'un disc-jockey). L'identification des interprètes est malaisée.

Suit une première période où se mettent en place des déambulations dans le secteur restreint côté cour : la saccade ou la discontinuité d'un mouvement interrompu par des arrêts et des surgissements inattendus est redoublée par une intermittence de la lumière. L'éclairage laisse irrégulièrement place à des temps d'obscurité totale ou de pénombre durant lesquels la danse continue parfois de se dérouler, comme en témoigne le son persistant des corps frappant et heurtant le plateau de leurs mouvements secs et martelés. On compte quinze minutes de noir pour une durée

totale de soixante-cinq minutes. Mais encore, quelques flashs soudains, par leur lumière brève et intense, semblent autant éblouir le spectateur qu'illuminer la scène. La danse superpose une série de modules qui seront le plus souvent répétés tout en subissant des variations. C'est très clair pour le trio se déroulant en avant-scène. Vincent Dupont, Catherine Legrand et Myriam Lebreton évoluent toujours proches les uns des autres, le plus souvent encastrés dans des portés ou des roulés au sol. Le trio oscille entre chutes soudaines et retours à la verticale, lenteurs, jaillements et arrêts. Les corps basculent, se retournent, se renversent, se mêlent et se séparent brusquement. Les durées et les orientations peuvent varier mais le trio maintient sa position en avant-scène. Derrière lui, tout au fond, commence le solo de Julia Cima, à peine visible dans la pénombre. Tout entier de spasmes et de convulsions qui envahissent le corps, le solo trace une avancée lente, d'abord latéralement en fond de scène, puis avançant vers la rampe. Marqué d'arrêts, de retours en fond de scène lors d'un noir sur le plateau, de chutes dans un jet du corps vers le sol, le solo toujours tord, plie, secoue, écartèle la danseuse. Le duo de Boris Charmatz et Dimitri Chamblas commence de façon quelque peu semblable au trio : l'un allongé au sol est soulevé par l'autre depuis les pieds ; le corps tendu dessine ainsi un angle avec le sol avant d'être entraîné par la chute du porteur. Corps repliés, soulevés, tirés, basculés, les deux danseurs évoluent en changeant de niveau, dans des trajets en tout sens et de plus en plus agités au fil de la pièce... jusqu'à épuisement. Spasmes, chutes, courses, excitation croissante et effrénée des bras, qu'ils se séparent ou se touchent, ils agissent toujours en fonction du partenaire. Un lien (un tissu enroulé) les relie le plus souvent, comme une entrave au geste, à l'éloignement, où se lit le désir d'arrachement et l'intrication obligée. Un autre duo prend place, moins perceptible, car la relation entre les deux partenaires, plus distante, se noie dans le mouvement d'ensemble. En effet, Nuno Bizarro effectue des marches continues, courbes, parcourant l'ensemble de la zone à cour, en des allers et retours incessants et sinueux du fond à la rampe. Il passe devant chacune des autres configurations dansées (trio, duo, solo) le plus souvent sans y prendre garde, mais parfois s'y mêle : dans une brève roulade au sol avec le trio, dans l'imitation de la position accroupie de Julia Cima... Sa marche peut donc s'interrompre par des mouvements assez semblables à ceux des autres interprètes : une chute, un arrêt au sol, un geste franc des avant-bras (comme un signal), une ondulation frénétique du corps sur le plan sagittal. Chez lui aussi, on note des gestes répétés, comme ce pivot effectué

au même emplacement, côté cour, les mains enlacées posées sur la nuque. Son partenaire, le premier figurant, le suit inexorablement ; sa marche laisse varier la distance et les écarts temporels dans la réaction aux déplacements de Nuno Bizarro. Lors des mouvements plus complexes, le poursuivant s'arrête, attend. Il se mêle moins volontiers aux autres, demeure plus souvent à la lisière. Une fois, Nuno Bizarro l'agrippe et le terrasse. Le poursuivant disparaît à mi-chemin de la pièce, avant la troisième période.

La nature du mouvement dégagee ici perdure relativement tout au long de la pièce en variant d'intensité. La seconde période (la moitié du temps de la pièce est alors déjà écoulée) fait apparaître un nouvel élément : le texte du poète américain John Giorno, *Pornographic Poem*³⁴, est proféré sur scène par chacun des interprètes dont les voix se mêlent et superposent à d'autres voix enregistrées. Brouhaha, échos, tuilages, bribes entendues et répétées, le texte tourne en boucle. Et le procédé semble comparable à la façon dont la chorégraphie entremêle chacune des partitions dansées. Le deuxième figurant se mêle à la scène, immobile, avant de disparaître après deux intervalles de temps lumineux.

Les corps à la verticale entament alors un travail vocal fait de souffles et stridences, de cris et sifflements contenus, rejoints par la musique d'Otomo Yoshihide³⁵. Les déplacements se sont arrêtés, mais les corps se secouent ou se plient, comme cherchant à expulser toujours plus de son. Un crescendo fait monter le volume à un niveau à la limite du supportable. Ceci constitue le bloc sonore de la troisième période.

La quatrième période retrouve le seul bourdonnement présent auparavant, celui d'un bruit de fond né de l'enregistrement d'un ventilateur et d'une machine de distribution de boissons (le son est signé par Olivier Renouf). Catherine Legrand entame son solo à jardin, tandis que la danse reprend à cour, plus calme, dans de nouveaux modules : à quatre reprises, Nuno Bizarro est soulevé par Dimitri Chamblas qui le bascule et lui cogne la tête contre le sol « en une myriade de petits coups [qui] précède les trois derniers, plus solennels³⁶ ». Les déplacements se raréfient pour laisser place à de petites crispations et à plusieurs regroupements successifs autour du corps de Vincent Dupont, allongé, sur la tête duquel se tient assise Myriam Lebreton « comme un cygne en majesté sur un lac, à ceci près que le lac, en l'occurrence, est le visage de Vincent³⁷ », commente le chorégraphe.

Enfin, une dernière séquence laisse apparaître un tapis de corps au-dessus duquel Julia Cima, soulevée et portée, semble planer. Myriam Lebreton récite d'une voix paisible *Give it to Me, Baby* de John Giorno, texte qui « mêle allégrement le récit d'une émeute d'agitateurs noirs dans des quartiers chauds, une scène de cul racontée par une femme, l'énoncé d'une

recette de viande pour barbecue, une petite annonce immobilière, des flashes publicitaires aussi ineptes que techniques pour chewing-gums et téléviseurs³⁸ ». Et Vincent Dupond actionne les filins pour que se détachent des cintres, une à une, douze lourdes couvertures de feutre qui iront recouvrir le sol et le corps de Catherine Legrand ayant rejoint le côté cour.

Cette description de la pièce pourrait laisser croire à la mise en évidence d'une structure. Il n'en est rien. Après une représentation, demeure avant tout l'image de pantins errants, entraînés dans des marches sinueuses et sans but, ponctuées de chutes, d'effondrements, de secousses ou d'immobilités soudaines. Souvent des corps s'imbriquent ou s'agglutinent tandis que d'autres demeurent dans des spasmes solitaires, comme sous l'emprise de crispations incontrôlées et irrépressibles. Ainsi, alors même que l'énumération des séquences successives fait apparaître une évolution temporelle marquée par l'intervention de nouveaux éléments, et qu'une ligne dynamique s'esquisse – un paroxysme est atteint dans le bloc sonore et la tension retombe et s'éteint dans le recouvrement lent final –, d'autres éléments parasitent constamment l'écoulement progressif du temps. La danse et la lumière intermittente semblent suivre leur propre cours et résister à toute structure univoque ; la composition demeure complexe. N'y a-t-il pas une forme de dérision à frapper les trois coups (qui plus est, avec la tête de Nuno Bizarro) alors que nous sommes vers la fin de la pièce ? Dérision redoublée par la reprise du geste dont on serait bien en peine de dire quel début il annonce. C'est une violence faite à la temporalité classique et à la convention théâtrale, d'autant plus grinçante que l'instrument de cette percussion n'est autre qu'un interprète qui « se raidit comme un hareng sec³⁹ ». Peut-être s'agit-il de se taper la tête contre le mur des conventions du lieu théâtral... D'une façon générale, les effets d'annonce sont évités et la pièce plonge le public dans un bain obscur dont il ne parvient pas à se dégager. Il est difficile de repérer l'organisation de la danse bien que l'on perçoive sourdement des effets de répétition qui pourraient structurer l'ensemble : on reconnaît des mouvements ou des configurations immobiles vus précédemment, on repère quelques constantes dans la distribution des rôles. Mais il demeure impossible d'en suivre véritablement la logique tant la reconnaissance de chacun est empêchée par l'obscurité récurrente et par la disparition des visages. « La lumière, comme les autres éléments du spectacle, construit les conditions d'une insécurité perceptive plus ou moins diffuse⁴⁰ », commente le chorégraphe.

La lumière constitue bien une autre tentative de sortie de cette situation (temporelle et spatiale) conventionnelle exigée par le lieu théâtral. Elle « se donne pour règle essentielle

de ne pas se laisser saisir⁴¹ », analyse Pascale Tardif. L'intermittence de l'éclairage parvient à déstructurer toute continuité et régularité dans le déroulement de l'œuvre. D'autant que chaque type de lumière – les noirs, la modulation de l'éclairage qui arrive des cintres, les flashes – a sa temporalité propre. La lumière se superpose ainsi aux autres changements (l'arrivée de la voix, les changements de configurations dansées...) sans jamais les annoncer, et suit finalement ses propres rythme et découpage. Elle procède à son propre morcellement du temps et de l'espace. Elle peut en effet reconfigurer le lieu, faire varier ses dimensions et sa forme, l'éclipser visiblement en le ramenant à une perception essentiellement sonore des emplacements ou distances... « Le travail d'Yves Godin sur la lumière est déterminant, écrit Boris Charmatz, dans ce qui apparaît peu à peu comme un monde sans unité stable de temps, de lieu, de lumière, de son et enfin du sujet lui-même⁴². » Ce travail met en pièces. Les conditions d'une insécurité perceptive sont réunies par une mise en déroute des conduites de l'attention. Aucun élément ne semble vouloir assurer la continuité du maintien de l'attention du spectateur. Toute possibilité de conduite du regard, toute velléité de maîtrise sur l'œuvre s'avère vaine.

Décadrer

Ce qui frappe est l'indifférence que chacun porte à l'autre, trop concentré qu'il est sur sa propre action, pour témoigner de quelque intérêt pour les événements se déroulant à quelques pas. Et trop enfermé, sans doute, dans sa carapace de tissus noués, pour apercevoir et sentir la présence ou le mouvement de l'autre. Si, malgré tout, des trios ou des duos se forment, c'est plus souvent sur le mode du heurt, du choc, d'une tension ou d'un rapport de force. Cette occupation chaotique du plateau repose en vérité sur une négation constante des plans. Le resserrement sur le côté cour s'accompagne d'une répartition des danseurs sur la profondeur du plateau, mais dans le refus d'une structuration régulière ou raisonnée. Les corps se cachent les uns les autres, ignorant le point de vue du public. Les circulations et les arrêts provoquent obstinément un obstacle à la perception des plans plus lointains. En se tenant ainsi sur une même ligne longitudinale, les danseurs semblent vouloir ignorer la géographie d'un plateau tourné vers la salle. Dans le même temps, la perception des distances entre chaque ligne est empêchée et la profondeur, en quelque sorte, est écrasée, condensée.

On a la sensation d'un espace encombré, de lignes brouillées. Les trajets des danseurs modèlent un espace circulatoire sinueux, un entrelacement de déambulations qui semblent nouer l'espace. Les croisements et cheminements répétés en tout sens forment

un écheveau emmêlé. On est loin d'un quadrillage de l'espace soucieux de la visibilité des événements se déroulant sur la scène. Par ce procédé, *Con forts fleuve* s'affirme comme une provocation face au désir de voir et de saisir. Les corps font barrage et la pièce travaille, non sans malice, la déconstruction de deux conventions : celle d'une fermeture imaginaire de la scène et celle d'une projection frontale et manifeste vers le public. Si les danseurs sont accaparés par une activité qui semble ne devoir s'adresser à personne, si leurs gestes ne projettent pas au loin, le brouillage de l'attention semble être savamment orchestré. Lors de la deuxième période, une lumière (une douche aux contours un peu flous) éclaire une petite zone à l'avant-scène comme appelant le surgissement d'un événement. Contre toute attente (d'ordinaire, les effets d'annonce sont déçus), une interprète se détache et s'avance dans la lumière, faisant face, ostensiblement, au public. Le face à face semble soudain possible et l'adresse affirmée. Position d'oratrice, désir de se rapprocher du public⁴³ ? Pourtant aucune attitude directionnelle ou projective n'accompagnera cette avancée. Dépourvue de tout allant, l'interprète conserve une posture peu glorieuse et se laisse lentement fondre vers le sol. Le plié profond semble tasser le corps qui rapetisse et se plie jusqu'à atteindre une position accroupie. La frontalité a été clairement désignée, mais tout en lui refusant l'emphase d'une autoproclamation de soi. D'une autre façon, un élément scénographique constant s'ingénie à faire trembler ce quatrième mur : un ruban adhésif raye verticalement l'avant-scène. On pourrait dire qu'il matérialise ce quatrième mur en affirmant son indifférence au public (il entrave la vue), mais que tout à la fois, il le déconstruit en le signalant trop ostensiblement : parce qu'il n'a d'autre fonction que de « gêne[r] ou barre[r] la visibilité tranquille des éléments en présence⁴⁴ », il désigne bel et bien le point de vue sur l'œuvre en signalant la position du public dans la salle.

Le rapport au quatrième mur est donc instable. Il en sera de même pour les autres instances de cadrage dégagées par Louis Marin : cadre et fond jouent également le paradoxe. Le cadre de *Con forts fleuve* constitué par la bordure de scène est mis à mal dès le début de la pièce : il perd son caractère de frontière infranchissable puisque sept interprètes enjambent la rampe pour entrer sur scène. Pourtant, le bord de scène semble ensuite constituer une valeur constante du rapport frontal : les interprètes se tiennent à distance de la bordure du plateau et occupent un territoire désormais restreint à une parcelle. Le cadre parvient-il alors à jouer son rôle de bordure rigide et

protectrice ? Jamais parfaitement. Car si la bordure n'est plus jamais franchie, elle disparaît le plus souvent dans la pénombre. L'éclairage ne rappelle pas sa présence et ne redouble jamais son pouvoir de délimitation. Persiste une sorte d'indéfinition et d'incertitude quant à la distance qui sépare les interprètes du bord. Le cadre, analyse Louis Marin, « autonomise l'œuvre dans l'espace visible⁴⁵ ». Or l'obscurité en cette zone du lieu théâtral perturbe par intermittence les limites de la salle. L'œuvre surgirait plutôt de l'invisible, comme une lueur vacillante. Elle préserverait l'inquiétante possibilité de s'étendre soudainement en des frontières plus larges. Elle maintient ainsi une tension avec un public qui demeure aux aguets face à son inconstance.

Cette fluctuation participe du processus général de décadage opéré par *Con forts fleuve*. Le rapport au fond varie également. Peu après le début de la première séquence, un rideau est lentement hissé en fond de scène. Il constitue une toile de fond plissée qui semble vouloir cadrer la scène et l'action. Ce rideau ressemble à ces plans intermédiaires qu'intercale la perspective classique et qui tendent à se confondre au fond. Il apparaît alors comme une sorte d'arrière-plan, de décor : un support ornemental qui encadre les interprètes. C'est comme si, face à l'asymétrie, au décentrement, au brouillage chorégraphique, à la négation des plans, au tremblement des frontières et des cadres, il fallait maintenir une forme de cadrage, pour que l'on voie, malgré tout. La mise à mal du visible qui s'attaque à chaque élément de l'œuvre chorégraphique doit se préserver d'un engloutissement dans l'invisible. Il s'agit de donner à voir, en dépit de tous les obstacles, avant que tout ne disparaisse dans la confusion. Le rideau devient donc ce support discret mais quelque peu désarmé. D'un gris sombre, plissé, pendant presque lamentablement, il ne parvient pas à instituer des figures mais empêche que les actions ne soient totalement rongées par l'invisible. Lorsque les frontières s'absentent, que le bord disparaît, que le quatrième mur chancelle, il prend le relais. Les différentes modalités de cadrage, bien qu'incertaines, alternent ainsi et entretiennent la tension d'un rapport de force constant entre l'engloutissement de la figure et l'apparition d'un événement, malgré tout.

La danse de *Con forts fleuve* ne favorise en effet pas le surgissement d'une figure. Elle semble s'évertuer à gommer tout dessin. Non que le geste soit flou, mais sa discontinuité, sa rythmique irrégulière et saccadée d'une part, son contour troublant d'autre part, empêche toute fixation. Enfin et surtout, c'est bien la

superposition des partitions des différents interprètes qui opère un recouvrement et un brouillage des formes. Le mouvement en lui-même, bien que souvent construit sur l'impact, peine à se détacher. Il est le plus souvent vif et inattendu mais se refuse à la découpe clairement distincte. Le costume y est pour quelque chose : la masse de tissu entourant la tête déstabilise et déséquilibre les proportions du corps. Ses contours en demeurent inquiétants. On éprouverait même une difficulté alors qu'on observe une face du corps à viser toutes les autres ; c'est le propre de l'informe. Le corps entièrement recouvert, enveloppé (à l'exception des pieds nus ou de bras découverts pour l'un des danseurs) semble être camouflé. Simples pantalons de grosse toile ou de jean, pull-overs, protègent de l'extérieur. Le costume forme une seconde peau, une sorte de carapace qui loin d'accompagner le mouvement ou de le prolonger comme le ferait un tissu fluide, semble contenir les corps. Boris Charmatz parle d'ailleurs de « contention⁴⁶ » : les danseurs seraient-ils en lutte contre des tentatives d'immobilisation ? Le costume (camisole qui maintient, retient ?), comme le geste, témoigne de cette tension entre mouvement et immobilité. Dans *Con forts fleuve*, il y a combat contre la pétrification des corps mais également résistance au mouvement. Que peut la danse aujourd'hui ? C'est sans doute l'une des questions que pose cette œuvre. « Au-delà des problèmes de perception (brouillage, superposition, occultation, leurre), c'est la question de l' "incarnation" qui est préoccupante dans cette pièce : jusqu'à quel point peut-on être présent en s'effaçant, jusqu'à quel point doit-on s'affirmer ou, au contraire, se dissimuler pour qu'existe le mouvement d'un corps⁴⁷ ? », demande le chorégraphe. La danse qui se refuse à une exubérance vaine, à une production de gestes aussi prolifique qu'insensée, oscille entre mouvement et cessation. « Trois solutions se présentent au danseur contemporain : soit il participe au défilé, qui ne dit jamais son nom, des bêtes de scène, soit il se retire de la scène avant-gardiste politiquement correcte, se fait hara-kiri ou devient yogi en Inde, soit il cherche le vacillement, la fissure, l'essorage, le tremblement, l'étouffement, l'aplatissement du monument⁴⁸. » C'est dans la troisième catégorie que se situe *Con forts fleuve*. Vacillement, fissure, tremblement, aplatissement caractérisent une danse non ostentatoire recherchant un certain effacement. Pourtant, il y a bien de la véhémence dans *Con forts fleuve*, un geste violent qui tout autant s'impose. L'effacement concerne les contours, tandis qu'explorent les dynamiques vigoureuses qui agitent le corps. Le fond tonique éclabousse. L'exubérance se situe dans le contraste des

tensions, dans l'échelle accidentée qui va d'un arrêt des corps à des spasmes incontrôlables, d'un effondrement à une secousse, un jet, un martèlement obstiné. La contention protège alors d'un démantèlement des corps sous l'effet des spasmes. Elle préserve d'une dislocation imminente que fait redouter la désarticulation de ces pantins secoués dont on couperait régulièrement les fils, les laissant choir au sol. C'est bien de couleur et non de ligne dont il s'agit. Dans le geste, comme dans les costumes. Ceux-ci présentent une même tonalité qui réunit les danseurs, formant une gamme assortie : rouille, bleu pétrole, orange, rouge sombre, marron ; l'intensité profonde des couleurs, les tons sombres contrastent avec quelques touches plus claires, proches du blanc cassé, du beige. Ces touches de couleur se répondent et s'accordent, formant des variations d'intensité au fil de l'œuvre. La danse de *Con forts fleuve* s'intéresse davantage à la dynamosphère qu'à l'architecture du mouvement. À une tendance géométrique, elle substitue un souci de la spatialisation des qualités dynamiques du mouvement. De cet aspect qualitatif du geste, il ressort un espace alentour chargé de tensions, condensé ou explosif, habité de forces. Ces dynamiques venues de l'intérieur du corps peinent, malgré leur violence, à s'extérioriser. Les spasmes et crispations chargent alors les corps : ils se densifient, s'intensifient et font penser à un bouillonnement intérieur de l'ordre d'une implosion qui, ici ou là, laisse échapper une déflagration soudaine. L'étouffement des corps, bien réel dans l'asphyxie imposée par le costume, balance alors entre la disparition du corps par oppression, terrassement, recouvrement et l'éclatement insoutenable d'une suffocation qui envahit le public. L'étouffement contient, assourdit, réprime, tout autant qu'il exacerbe la présence d'un corps en souffrance, au bord de l'étranglement. Ainsi se produit une sorte de dramatisation interne à chaque corps. Le plus souvent, le geste ne s'étend pas au-delà de limites proches du corps. L'absence de vision pour les danseurs favorise la restriction d'un espace et le repliement sur soi. Boris Charmatz décrit un mouvement centripète, de l'ordre de la transe. L'intérieur bouillonne et en appelle à une pensée des profondeurs – non pas au sens d'une mystique de l'être ni d'un lyrisme psychologique, mais d'une dimension verticale, d'une trouée dans l'horizontalité du plateau et des échanges. Si prise de territoire il y a, ce n'est pas par une extension du corps dans l'espace, ni par une invasion globale du lieu, mais par une sorte de creusement en profondeur, de perforation dynamique de la toile théâtrale. Il s'agit moins de prendre possession que de saper les fondements d'une structure, en procédant verticalement.

Pourtant, la verticalité fait également l'objet d'un traitement ambigu. Face à l'aplatissement des lointains et à l'absence de trajectoires conquérantes, la verticalité semblait pouvoir s'ériger comme une ligne dynamique et directionnelle structurante. Régulièrement, tous les interprètes se retrouvent debout et immobiles. Et leurs mouvements, bien souvent, développent sur place un seul changement de niveau. Mais *Con forts fleuve* met en pratique la « fonte de l'individu⁴⁹ » c'est-à-dire une façon particulière de passer de la position debout au sol. La fonte propose de « laisser pendre le ventre, le faire éclater vers l'avant jusqu'au sol, en cherchant une qualité d'abandon déliquescents qui permette de lâcher ce qu'on ne lâche pas d'habitude. On profite alors de nos bizarreries corporelles – nous sommes tous heureusement tordus – pour lâcher le poids de manière dissymétrique et suivant une courbe nécessairement chaotique⁵⁰ ». Ce corps tordu, bizarre, asymétrique et quasi monstrueux est à l'image de la posture des danseurs de *Con forts fleuve*. Leur verticalité semble toujours bancale et peu glorieuse ; la tête est le plus souvent baissée ou penchée, et le poids du corps inégalement réparti sur les deux jambes. Les bras ou les mains demeurent bien souvent crispés, comme refusant de se laisser aller totalement à un relâchement vertical. Pourtant régulièrement les corps s'effondrent, acceptent le tassement progressif et l'empilement semblable à celui des couvertures qui chutent successivement à la fin de la pièce. C'est un écrasement du haut sur le bas, une réunion des opposés que l'on retrouve à d'autres niveaux de l'œuvre : le costume, en premier lieu, joue de ce renversement en couvrant la tête par un pantalon. L'on pense également à tous les mouvements de retournement : les bascules brutales de Vincent Dupont dans le trio, le renversement de Nuno Bizarro, tête en bas, les portés qui saisissent le bas du corps pour le soulever du sol... La toile de fond elle-même a la particularité insolite de provenir du sol, dont elle s'élève au début de la pièce, passant du statut de tapis de sol à celui de fond, avant de retomber brutalement pendant le bloc vocal, dévoilant un disc-jockey à ses platines. Ce fond instable au caractère ambigu parvient mal à constituer un horizon à l'œuvre. Un autre horizon ne s'est-il pas ouvert, à l'opposé, dans le dos même des spectateurs, d'où surgissent les interprètes au début du spectacle ? L'entrée en scène par le haut de la salle continue de tourmenter le public. « Il y a toujours un espace derrière soi, une présence à l'arrière qui taraude ce qui se manifeste dans le corps, dans la lumière, dans le son, dans l'espace⁵¹ », confirme Boris Charmatz.

Les caractéristiques spatiales de *Con forts fleuve*, ces renversements successifs de la latéralité, du lointain, de la verticalité rapprochent la pièce de l'espace lisse deleuzo-guattarien déjà abordé à propos de Xavier Le Roy, mais ici sur un mode exacerbé et imperméable à l'espace strié. Le modèle technologique de l'espace lisse n'est autre que le feutre, ce feutre qui recouvre la scène à la fin de la pièce, ce feutre qui filtre la lumière venue des cintres. Le feutre « n'implique aucun dégagement des fils, aucun entrecroisement, mais seulement un enchevêtrement des fibres, obtenu par foulage (par exemple en roulant alternativement le bloc de fibres en avant et en arrière). Ce sont les microécailles de fibres qui s'enchevêtrent. Un tel ensemble d'intrication n'est nullement *homogène* : il est pourtant lisse, et s'oppose point par point à l'espace du tissu (il est infini en droit, ouvert et illimité dans toutes les directions ; il n'a ni envers ni endroit, ni centre ; il n'assigne pas des fixes et des mobiles, mais distribue plutôt une variation continue⁵²). » *Con forts fleuve* tend ainsi vers cet espace sans envers, ni endroit. L'œuvre refuse également la mise en place d'un centre ou même d'un point de référence fixe. Les corps procèdent également à une sorte de foulage désordonné du plancher ou des corps qui leur sont proches, tout comme le feutre naît d'un écrasement. S'asseoir sur l'autre, s'y appuyer ou le compresser, l'étreindre puissamment, le malaxer, constituent les modalités du contact avec l'espace et les autres. C'est un recouvrement et un enchevêtrement par pressage. Le poids des corps, les masses corporelles s'affirment pleinement. Rien ne s'allège.

La façon dont les danseurs et les éléments de la pièce se raccordent peut aussi renvoyer à la logique du patchwork : l'espace lisse qu'il met en place présente des dynamiques rythmiques, des résonances. Dans le patchwork, explique Deleuze et Guattari, « il n'y a pas de centre ; un motif de base (*block*) y est composé d'un élément unique ; le retour de cet élément libère des valeurs uniquement rythmiques, qui se distinguent des harmonies de la broderie⁵³ ». La partition de chacune des configurations chorégraphiques joue de ce retour soudain à un module déjà utilisé précédemment. L'ensemble des danseurs organise également une rythmique quelque peu chaotique perceptible visuellement et qui constitue également un fond sonore par la résonance des corps heurtant le plateau. Le patchwork est aussi ce jeu de textures, de couleurs et de formes qui s'agencent en une « collection amorphe de morceaux juxtaposés, dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manières⁵⁴ ». Comme dans le feutre, il n'y a pas ici de motif central ni l'entrecroisement régulier d'éléments verticaux et horizontaux présent dans le tissu ou,

pourrait-on ajouter, dans le quadrillage classique, perspectif, de la scène à l'italienne. On trouve bien plutôt ce caractère amorphe, c'est-à-dire non organisé, et un montage progressif de l'ensemble qui construit l'espace de proche en proche. Dans l'espace lisse, « il n'y a pas d'horizon, ni de fond, ni perspective, ni limite, ni contour ou forme, ni centre ; il n'y a pas de distance intermédiaire, ou toute distance est intermédiaire⁵⁵ ». Il n'y a donc pas de localisation, pas de position d'un corps parmi les autres corps, mais une conception locale de l'espace qui opère par voisinage immédiat. Les morceaux d'espace déconnectés ou bien s'ignorent et coexistent dans une sorte d'indifférence, ou bien se raccordent alors par divers emboîtements, par encastremements plus ou moins heurtés dans le trio. Ou par malaxage dans les roulades au sol. Enfin par un jeu de force et de heurts dans le duo. L'autre peut apparaître comme une intrusion dans l'espace proche (ainsi de Nuno Bizarro qui s'interpose), mais que l'on va rattraper, raccrocher en composant avec lui, comme dans l'instant, par une accommodation nécessaire au nouvel espace environnant. Se met donc en place une topologie spatiale, qui fait alterner le compact et le dispersé. Elle procède par entouragement, par enveloppement, et donne une vision confuse des continuités ou séparations. On est loin d'une métrique ou d'un espace dimensionnel. La géométrie laisse place à une variation dynamique d'intensités : « Ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces⁵⁶. » En voilant le visage, en obstruant la vue (seule une fente dans le nouage du pantalon permet aux danseurs d'entrevoir), *Con forts fleuve* invite à amplifier une orientation sensori-motrice attentive au contact, au son du corps des autres, aux intensités de toute sorte.

L'espace local favorise alors une vision de proche en proche. *Con forts fleuve* oblige en quelque sorte le spectateur à s'immiscer dans les méandres de ces nœuds superposés, de ces couches successives, au risque de s'y perdre, de s'y confondre. Mais tenter de conserver le regard lointain ou panoramique d'une vue d'ensemble serait vain : tout alors échappe. Plus rien ne se détache de l'ensemble brouillé. Les contours flous exigent une mise au point par le rapprochement, par une découpe que la perception opère dans le champ désorganisé du visible. La pièce n'oriente pas elle-même ce découpage du réel mais l'attire. Il devient la condition d'un échange et d'une prise sur l'œuvre. Celle-ci construit alors un mode de perception

qui tend à abolir les distances. Bien que rien ne s'avance vers le public, ne s'adresse à lui frontalement, l'œuvre l'invite à la pénétrer. Et ce d'autant mieux que les temps d'obscurité semblent faire fi des distances en proposant un volume obscur, souvent sonore, abolissant les frontières. « On délaisse les feux de la rampe et leur exigence (passer la dite rampe) pour expérimenter la réalité de corps maintenus à distance. Par la même occasion, on essaie de déboulonner le statut du danseur en scène, en profitant de l'axe perspectif. Plutôt que d'ordonner le corps du groupe, on applique les grands remèdes : brouillage, indistinction, recouvrements, occultations, distance, hétérogénéité des parties en présence⁵⁷. » La mise à distance fabriquée par *Con forts fleuve* ne cesse donc, en réalité, de provoquer une nécessaire immersion dans l'œuvre – une immersion que la pièce suscite et repousse, par ses frontières labiles (étanches, elles se font soudain poreuses). Mais surtout, par le travail du son qui peut soudain submerger l'espace : lors du bloc sonore, *Con forts fleuve* envahit la salle violemment. D'une façon insoutenable, le son transperce l'espace, abolissant toute distance. L'intrusion inattendue provoque assurément le repli du public. Car le volume sonore est intolérable, il atteint des limites difficiles à supporter. Les frontières explosent et les corps des interprètes semblent soudain se déverser monstrueusement : « C'est comme si l'intérieur des corps se déversait sur scène, il est question de viscères et de sphincters dans cette émission vocale-là⁵⁸ », analyse Pascale Tardif. Le public peine à contenir cette invasion qui l'oblige à un recul, à construire une carapace semblable à celle des interprètes. La distanciation recherchée par Boris Charmatz joue ici, plus que jamais, d'une tension continue entre recul et assaut. Au tourment d'une distance embrouillée qui ne tolérerait pas la vision éloignée, il combine l'agression d'une incursion violente, déstabilisant profondément son public.

Béance du sens

Hésitant entre une mise en déroute du visible et le désir de donner à percevoir malgré tout, *Con forts fleuve* instaure un rapport ambigu. La pièce peut sembler délaisser son public, l'abandonner à son propre sort, car, par cette déstabilisation des espaces, elle désorganise les conventions d'un échange et l'amène à douter du visible. Elle refuse de le guider en lui donnant des informations toujours

contradictoires, empêchant d'imposer une relation claire à l'œuvre. Mais dans le même temps, elle s'assure d'une structure minimale permettant l'appréhension des événements scéniques et peut faire preuve de méthodes directives : l'intermittence de la lumière est par exemple une manière autoritaire d'imposer un rythme à la perception du public. On est alors successivement abandonné et pris au piège, dessaisi et rattrapé. Le paradoxe d'une telle position transparaît dans les propos du chorégraphe. Il reconnaît que quelque chose échappe à l'organisation de la visibilité : « Nous ne maîtrisons plus les éléments qui organisent notre présence⁵⁹. » Les interprètes aveuglés, camouflés et disparaissant dans les noirs ne parviennent plus à organiser la conduite d'un regard, à « tenir leur public ». Et d'autre part, le chorégraphe sent pourtant que les conditions de la représentation sont maintenues : « J'avais plutôt l'impression que *Con forts fleuve*, en aggravant la distance avec les corps, en rendant toute visibilité de la peau et du visage impossible, amplifiait au contraire l'idée du corps et renforçait l'effet de projection et l'appréhension mentale que nous en avons. Dans le sens de ce travail possible à effectuer par le spectateur, *Con forts fleuve* me semblait être au contraire très spectaculaire ; il ne s'agissait pas d'une barrière et d'un déni de tout ce qui fait les conditions de la représentation⁶⁰. » C'est en modifiant le mode de présentation des corps que Boris Charmatz espère engager un travail du public à même de reconstituer les conditions d'une visibilité. Il revient au public de construire le sens de l'œuvre et de tracer sa route à l'intérieur des différents éléments contradictoires mis en présence. Son parcours sera nécessairement heurté, chaotique, rythmé d'imprévus et de déceptions. *Con forts fleuve* ne semble vouloir indiquer nulle voie privilégiée, nulle préférence. Les ambiguïtés persisteront. Mais la pièce ne profitera pas de cette déroute pour mieux le manipuler, évitant toute emprise univoque sur le public. Elle présente ses enchevêtrements successifs et juxtapose ses éléments sans jamais accorder une place centrale à l'un d'eux. L'espace lisse de *Con forts fleuve* déploie une surface sans accroche et sans hiérarchie, dont les accents (le crescendo du bloc sonore, les textes de John Giorno, les trois coups...) ne parviennent pas à constituer des clés nécessaires ou suffisantes à l'appréhension de la globalité de l'œuvre. Ces accents sont autant de nouvelles portes d'entrée, que de nouvelles embûches ; ils contribuent pleinement à brouiller les pistes⁶¹. C'est bien une conduite dans la durée qui fait défaut. La pièce opère par interruption et superposition de strates. Le sens s'en trouve malmené.

L'atteinte au visage

C'est donc confier au public le soin de composer avec les contraintes. Parmi elles, la plus évidente en cela qu'elle surgit au seuil de l'œuvre, consiste bien en la disparition du visage. Cette anomalie initiale constitue une première offense au visible et annonce d'emblée la mise à mal des logiques théâtrales. Le visage, du latin *visus*, désigne « ce qui est vu ». Rendre invisible ce qui est habituellement vu revient à déséparer la perception. Les trajectoires communes du regard sur l'autre s'en trouvent modifiées. L'on sait combien le visage structure la relation à l'autre : il est le porteur des expressions, le lieu des organes de quatre sens et un « régulateur des échanges⁶² » : il instaure la relation, nuance l'expression, module la communication, révèle une intériorité. Il est le lieu d'un déploiement intense de signes. Si l'art chorégraphique a pu estomper le visage au profit du corps, effacer son expressivité pour mieux la laisser se déployer dans le mouvement, il demeure que le visage, encore visible, continue d'être le lieu de l'expression de l'individualité et qu'il attire assurément les regards. C'est parce qu'on lui porte, socialement et culturellement, une attention particulière qu'il s'est chargé d'une intensification propre dans la géographie corporelle. Si le voilement du corps a favorisé cet intérêt⁶³, le recouvrement du visage dans *Con forts fleuve* peut à l'inverse, comme l'imagine le chorégraphe, renforcer l'attention au corps. Il tend à mettre au même niveau visage et corps en réduisant la face à une tête, autrement dit à un volume davantage marqué par le mouvement – son inclinaison, son orientation, sa rotation – plutôt qu'à une surface parcourue d'expressions. Ainsi, paradoxalement, le recouvrement total s'accompagne bien d'une intensification de la chair, favorisée par la nature de la gestuelle qui exacerbe les dynamiques en présence, et parce que la chair hante les textes proférés : « en partie pornographiques, [...] "bourrés" de corps. Il n'y est question que de bouts de corps, d'enchaînements corporels, de viande et de nourriture, de personnages dont l'activité physique est intense, officiers, amants, émeutiers, footballeurs, de verbes d'action, de matières en transformation⁶⁴. » Le camouflage conduit à penser le corps autrement, à en réorganiser les logiques.

L'anonymat des visages rend plus indécis les sexes en présence et la nature du mélange sans fin des corps. Les textes de John Giorno – scènes d'orgie sexuelle d'officiers cubains – en donneront plus tard dans la pièce une lecture permissive. Le caractère pornographique du texte conduit à revoir autrement les prises entre les

interprètes – souvent par l’entrejambe –, les corps encastrés, les frottements, les heurts. Le retournement du corps (le pantalon sur le visage) contribue au rapprochement entre visage et sexe, confirmant la collusion spatiale entre haut et bas relevée précédemment. La nature violente et provocante du texte énoncé en boucle, sur un ton souvent neutre, parfois hystérique, constitue pour l’auditeur, comme le reconnaît le chorégraphe, « un ovni gênant, inconfortable dans la pièce⁶⁵ ». Le déplacement du contexte des années 1960 – de l’art contestataire et de la libération sexuelle – dans une œuvre d’aujourd’hui produit un malaise évident. Le chorégraphe souligne que, frappés d’interdits à l’époque, ces textes demeurent difficiles à assumer aujourd’hui : « Ces textes ne sont donc là que pour poser des problèmes toujours actifs aujourd’hui, et qui tiennent à la question de la norme, de sa transgression et de son invention⁶⁶. » John Giorno vient ainsi redoubler l’interruption de la loi que constituaient la mise à mal du visible et la disparition des visages, faisant craindre que soit laissé libre cours à tous les débordements.

Con forts fleuve, alors, tient du carnavalesque. De cette fête éminemment transgressive, la pièce retrouve la pratique du renversement, un affranchissement provisoire des vérités et des lois dominantes, une abolition des rapports hiérarchiques ou des règles et tabous, une tension entre vie et mort, ordre et désordre, une mise en avant du grotesque, du scatologique, du sexuel⁶⁷. L’usage du théâtre sera transgressif, provocateur et radical. La pièce renverse les règles et les usages, retourne les attentes. Comme au carnaval, tout semble se construire sur la tension entre des extrêmes opposés : mouvement et immobilité, chute et redressement, stases et spasmes, noir et lumière, éblouissement et aveuglement... Tout comme les déguisements de carnaval savent jouer de mariages contradictoires au sein d’un même corps (la jeunesse et la mort, la masculin et le féminin, la beauté et la laideur, l’animal et l’humain...), le costume de *Con forts fleuve* a quelque chose de monstrueux, d’ambigu, de terrifiant. Le corps en ressort déformé, surtout à cause de la tête informe, trop volumineuse sous le tissu enveloppant, non démarquée (le cou est caché sous l’écharpe de jambes de pantalon nouées), enfin réduite à une fente énigmatique, verticale : à la manière dont les masques de carnaval ou de la Commedia dell’arte jouent de leurs formes phalliques, de la prééminence équivoque d’un nez, cette fente de pantalon se fait ouverture, béance, sexe ou bouche immenses. Le visage caché derrière un masque de Polichinelle, le geste obscène retrouve ses droits : masturbation, frottement. Il y a aussi de l’animal dans les

comportements des danseurs : visages et mains (l’un des danseurs est ganté) disparaissent, emportant avec eux les signes d’une humanité. Dans le carnaval, « la parole cède place au son, au grognement, au cri⁶⁸ ». L’on pense au bloc vocal, à sa violence stridente et animale. Le carnaval enfin abolit les limites, celles de la loi, du droit, de l’emplacement, des répartitions ordonnées des corps et des actions : « Le carnaval n’a aucune frontière spatiale⁶⁹ », souligne Mikhaïl Bakhtine. C’est là toute la force et toute la violence de *Con forts fleuve*. Son caractère permissif semble pouvoir se répandre et envahir le public, tant les frontières sont fragiles ; il y a agression ; le texte « saute à la gueule⁷⁰ » et « le plateau en devient bas-fonds⁷¹ ». L’être s’y dégrade, s’y effondre et s’y perd. Le second texte évoque des massacres, des explosions, des habitations englouties, un univers voué à la destruction, à une disparition imminente. *Con forts fleuve* constitue-t-il alors une sorte d’exutoire collectif ? Si Mikhaïl Bakhtine voyait dans le carnaval la promesse d’une saine révolte populaire contre son aliénation, on a pu également le considérer comme une simple soupape, assurant la libération de tensions, afin de mieux revenir à l’ordre hiérarchique antérieur : le carnaval est réservé à un temps défini où les lois sont inversées et piétinées... ce qui n’est qu’un autre moyen de se les rappeler et de les affermir. *Con forts fleuve* joue assurément de ce rapport transgressif à la loi mais échappe à une simple inversion des règles. La pièce semble parvenir à toujours diversifier la nature de l’écart pris avec la norme. Autrement dit, la caricature propre au carnaval laisse ici place à des nuances plus subtiles : renversements, déplacements, détournements, détachements... En cela réside toute l’ambiguïté de *Con forts fleuve* qui se refuse à fixer, une fois pour toutes, les règles de son fonctionnement. C’est bien de cette variation continue du rapport à la norme et à la loi que naît la nature trouble de la transgression opérée. Ce trouble, parce que jamais résolu, perdure d’autant, au-delà de l’instant de la représentation.

Le sens de l’œuvre peine à se fixer. Le visage ne peut jouer son rôle de support de la signification, de guide dans le dessein de l’œuvre et le spectateur est entraîné dans un territoire équivoque. Le regard des interprètes ayant abandonné son rôle d’ordonnateur⁷², s’instaure une ambiguïté fondamentale qui envahit toutes les strates de l’œuvre. Il devient difficile de pencher dans une direction plutôt qu’une autre, de choisir vers où diriger son attention, de trancher dans les méandres de la signification. « La présence sur le plateau d’une qualité contraire vient toujours maintenir les autres éléments de la pièce dans des limites qui ne permettent pas

l'explosion, ou plus généralement la "saturation". La direction ne peut être unique, elle est comme tirée en arrière par ce contraire. Il y a mise en tension entre des pôles, dans une dissymétrie marquée, sans bascules possibles⁷³ », analyse Pascale Tardif. Le sens des textes de John Giorno participe de ce trouble : la modalité de leur énonciation dans le contexte de *Con forts fleuve* (de son mouvement, son éclairage, ses spatialités) tient moins de la référence historique que de la mise en place d'une tension, d'une transgression, d'une provocation ou d'un malaise. Ces textes comportent déjà en leur sein une ambiguïté fondamentale qui fait par exemple hésiter *Pornographic Poem* entre la description d'un viol collectif et une scène de plaisir partagé (le texte se clôt par cette déclaration : « J'étais aux anges »). Comme le souligne Boris Charmatz⁷⁴, le texte est indécis, imprécis quant aux liens logiques, aux indications spatio-temporelles. Mais cette première ambivalence se double d'un rapport ambigu du texte aux actions présentées sur scène. Peut-on établir des liens entre le sens (ouvert) de ce texte et les relations qui s'instaurent sur scène ? Si le texte tend à sexualiser les gestes des danseurs, on peut à l'inverse sentir que la danse vide le sens des mots : le premier texte n'arrive qu'à la moitié de la pièce alors que la danse s'est déjà affirmée dans ses choix gestuels ; le rythme de celle-ci demeurant sans point culminant ni décharge sur l'ensemble de l'œuvre, malgré la courbe accidentée des partitions de chacun, ne mime en rien les récits paroxystiques de John Giorno ; ou encore, la profération parfois neutre du texte ne semble jamais vouloir en souligner le sens. Il y aurait comme une indifférence générale au sens des textes, une indépendance première de chacun des éléments de l'œuvre qui tendrait à annuler le poids significatif des mots. Le pornographique s'écrase dans le jeu vocal ; la voix – la répétition, le rythme, la structure en boucle, la superposition des voix des interprètes entre eux et de celles enregistrées – peut prendre le pas sur le sens. La texture parfois l'emporte sur la signification et s'accorde avec les textures des corps, au-delà de tout parallèle mimétique et signifiant entre mouvement et texte.

De la même façon, le titre de la pièce demeure une énigme. *Con forts fleuve*. Trois mots non reliés ni sémantiquement, ni grammaticalement. Trois évocations propices à la dérive métaphorique. Un titre qui se fait rythme et son avant de laisser jaillir des filets de sens. On ne saurait bien dire où s'arrêtent les mots lorsqu'on les prononce. Le titre évoque l'énigme d'un « con-fort » absent. L'allitération en « f » laisse à penser qu'il n'y a rien à chercher là, autre qu'un

souffle. La polysémie résonne pourtant : le con érotique et l'idiotie, la déficience ; les abris destinés à protéger un lieu stratégique mais aussi la puissance, la vigueur, la violence ; enfin un cours d'eau aboutissant à la mer. Ceci raconte-t-il quelque chose de la puissance de l'idiotie, de l'intensité du sexe, de l'écoulement érotique, du fleuve au pied des forteresses, des remparts contre le sexe ou de l'infiltration des eaux... ? Le titre hésite entre résistance à toute élucidation et désir de résonance. Les interprètes habitent et tout à la fois ignorent ces mots. Comment d'ailleurs des interprètes sans visage, sans figure, pourraient-ils *figurer* un récit, tout chaotique qu'il soit ? Non seulement ces textes, par leur nature même, les interprètes ne pouvaient « tout simplement pas les incarner⁷⁵ », mais encore la disparition du visage fait douter de la possibilité de toute figuration. À bien des égards, *Con forts fleuve* participe de la « défaite du visage⁷⁶ » qui ronge l'histoire des arts visuels. L'histoire du visage au XX^e siècle varie en effet de son apothéose à sa défaite. Après l'apogée du « visage humaniste⁷⁷ », le siècle dernier balance entre la domination du visuel ou d'un idéal de représentation (que l'on pense aux stars de cinéma ou à la chirurgie esthétique, au règne de l'image ou de l'idéal de beauté) et sa désagrégation (allant des gueules cassées de la guerre de 1914 aux collages ou découpes, du cubisme à l'art prothétique, etc.). Le visage, dans ses représentations, se fissure, se démantèle, par la déformation, l'effacement, la biffure, le flou... Cette défaite du visage atteint la représentation des corps et l'image de l'humain. L'apparition du monstrueux bouleverse le portrait classique : le portrait perd pied pour laisser place à l'inhumain, à ce que Peter Sloterdijk nomme le « détrait⁷⁸ », ou bien conduire à l'abstrait, lorsque le visage est véritablement dissout. *Con forts fleuve* met en danger la représentation du corps, décidément présent sur le plateau mais également bouleversée par des dynamiques non figuratives. Les interprètes de *Con forts fleuve* que le récit chaotique ne parvient pas à annexer sont ainsi ballottés entre l'abstrait et le « détrait », c'est-à-dire une corporéité aux prises avec la déformation ou la dissolution incontrôlable de la forme.

Le vide

La question d'un visible malmené s'articule donc au souci constant d'ouvrir le sens de l'œuvre, de maintenir son ambiguïté fondamentale afin que s'enchevêtrent des questionnements incessants à même de raviver l'activité nécessaire d'un public bousculé. « Il est très important pour nous de rejeter le travail du visible.

[De] réduire la lisibilité comme la visibilité⁷⁹. » L'atteinte au visible correspond pour le chorégraphe à un tremblement du sens dont l'œuvre tire sa force et sa richesse. Au cœur de *Con forts fleuve*, elle réunit les différentes pistes ouvertes : le recouvrement, le camouflage, le pornographique, l'effacement du visage, le déséquilibre de l'architecture, la déstructuration des espaces, le renversement des spatialités, le décadage. Ces axes concernent toujours les modalités du regard et de l'attention, qu'il s'agisse de mettre à mal les possibilités de percevoir ou d'insister sur des dispositifs de visibilité. S'interroger sur le lieu théâtral et sur les modalités de la représentation conduit à explorer la question du visible en traversant des extrêmes : la crainte de la disparition ou, à l'inverse, de la surexposition par la référence au pornographique. Ce dernier pouvant conduire à un voyeurisme évident est contrebalancé par une sorte d'évidement du texte, d'aporie du sens, mais, plus généralement, par un refus systématique du plaisir et des procédés de séduction propre à l'art spectaculaire. Le recouvrement qui caractérise les différentes strates de l'œuvre participe de ce rejet des pratiques narcissiques et séductrices. Loin d'instaurer une situation voyeuriste où l'on verrait sans être vu, *Con forts fleuve* travaille à rendre ce voir également difficile pour le public. La pièce désamorce donc des mécanismes trop faciles et pointe, au passage, le risque du spectaculaire : les arts de la scène frôlent le danger toujours imminent de tomber dans les facilités de la fascination, de la manipulation, de la séduction, de l'exhibitionnisme, d'un rapport spéculaire aliénant... On retrouve là un souci déjà exprimé par Yvonne Rainer avec *Trio A*. Boris Charmatz ravive des questionnements toujours présents, exigeant de chaque époque des réponses nouvelles. Car l'histoire réinvente sans cesse ses modalités d'adresse et de séduction, redéfinit la nature virtuose et narcissique du geste chorégraphique. Il demeure que ce rapport non aliénant au public conduit, comme pour *Trio A*, à penser la relation au visage, et plus généralement à la géographie corporelle, ainsi qu'aux spatialités scéniques et chorégraphiques. Dans *Con forts fleuve*, il ne s'agira donc pas de camoufler pour attiser l'attente et le désir de voir. Il n'y aura jamais de demi-mesure ni d'entraperçus aguichants. Le plaisir immédiat est entravé. La mise à mal du visible sera radicale afin d'empêcher que s'immisce quelque jeu de pouvoir et de séduction. Et le dévoilement, lorsqu'il intervient en quelque sorte dans *Pornographic Poem*, devra être outrancier, quasi inimaginable, au point de se réduire au non représentable.

Que dire du détachement de Catherine Legrand pour un solo côté jardin ? Soudain seule, dans cet espace tout au long de la pièce évitée, la danseuse offre une danse plus légère, lente, moins chaotique, suspendue dans ses descentes vers le sol plutôt qu'écrasée par un poids insoutenable ; « sa verticalité vacillante suspendue par le sommet du crâne ouvre une brèche dans l'espace confiné jusque-là. Ses mains se posent sur le haut de son buste, glissent par saccades sur ses seins, son ventre, son sexe⁸⁰ », décrit Pascale Tardif. Boris Charmatz y lit « l'érotisme le moins démonstratif et le plus dilué » et « l'évocation ténue d'une nouvelle ère où la présence pourrait à nouveau s'offrir sous le mode d'une discrétion et non du recouvrement⁸¹ ». Ce solo donne en effet un nouveau souffle à la pièce. Une teinte allégée qui ne parvient pourtant pas à retourner le sens, à entraîner vers une signification univoque : car à cour, une danse pesante toujours se déroule, la tête de l'un écrasée sous les fesses de l'autre. Par ce solo, quelque chose d'une suspension vient néanmoins ventiler la pesanteur des martèlements. De même, si la chute des pans de feutre, lente, et comme infinie, opère un ultime recouvrement, elle demeure marquée par l'envol, la résistance des nappes d'air, la suspension aérienne. Dans le même temps, et dans un mouvement inverse, Julia Cima tente également un envol : elle plane, soulevée par les bras émergeant d'un tas de corps... L'envol vient du ras du sol et s'en extirpe difficilement, il oscille entre l'arrachement et la retenue à terre. Si la fin de la pièce laisse pourtant place à un certain apaisement, à l'amorce d'une légèreté nouvelle, laissant retomber avec douceur, finalement, le ciel inquiétant qui aurait pu s'abattre sur la scène, cette fin n'explique rien. Elle se refuse à démêler les raisons et les fins. Chaque période de la pièce est teintée de cet insolite. L'attitude et la tâche à laquelle les interprètes semblent être assignés s'imposent par la conviction du geste et la densité violente et intense d'une résolution obstinée, sans que l'on parvienne pourtant à en éluder les motivations sourdes ni le dessein. Rien ne semble vouloir se construire. La danse et le texte adoptent une énergie circulaire qui peu à peu semble tourner à vide. La circularité hésite entre l'explosion et l'anéantissement. Alors que *Con forts fleuve* paraît se gonfler, s'intensifier, pour exploser dans le bloc sonore, dans le même temps la pièce se creuse, s'efface dans la répétition du même sans parvenir à rien : tente-t-elle d'expulser un trop plein ou de combler un vide qui la hante peut-être ?

Con forts fleuve se débat avec ce vide qui l'assaille. La mise à mal du visible conduit

à un dépeçage, de l'ordre d'une béance. *Con forts fleuve* donne alors à voir une noyade sans fin, un brouillage, une dissipation de la forme, doublée d'une lutte infinie, d'une résistance au vide. C'est bien par l'affirmation du fond tonique – de l'énergie, des densités – que l'on cherche à s'extirper du tourbillon du vide : le fond tonique des interprètes tente d'imposer son rythme et sa puissance au brouillage des repères. Mais encore, les arrêts, les immobilités, les heurts, sont autant d'affirmation d'une résistance à un flot qui submerge, à un spasme qui envahit, à un paysage sans fond ni structure. *Con forts fleuve* perfore alors le lieu théâtral, le tissu scénique, et la trame chorégraphique. Mais cette résistance démantèle dangereusement les spatialités, comme le sens. La pièce, sans cesse, frôle l'inanité. L'obstination du mouvement ne parvient que difficilement à échapper au rythme inexorable de la déconstruction mise en place. Rien ne semble pouvoir combler la vacuité et la vanité de l'être et les actions semblent alors toujours davantage creuser le vide. Ces manques ne sont pas des suspens que le public viendrait emplir, mais l'expression d'un néant profond et infini. Aussi, les accents de *Con forts fleuve*, loin de colmater l'ensemble, semblent-ils percer davantage le tissu de l'œuvre. Le solo de Catherine Legrand ouvre une brèche, une énigme, que rien ne rattache à l'ensemble. Aucune géographie ne surgit de l'apparition du territoire côté jardin. Cet espace demeure inexorablement détaché du reste du plateau, séparé par un abîme quasiment palpable. L'isolement reste entier et ne rencontre que l'indifférence des autres protagonistes. Le retour de la danseuse côté jardin, de même, ne provoque aucun événement. *Con forts fleuve* est sans géographie et sans lieu : aucune mémoire ne semble s'attacher aux espaces, aucun trajet, bien que répété, ne souligne le souvenir d'un passé proche. Seuls s'affirment le présent et l'actuel aux dépens d'une construction, d'une histoire, d'une mémoire. La tête frappée contre le sol n'annonce rien, pas plus que la répétition de cet acte. La répétition de modules dans la partition chorégraphique de chacun renvoie alors à l'ignorance d'un geste oublié sitôt qu'ébauché. On peut y lire une sorte d'obsession vaine. La répétition rime alors avec une dissémination du sens. La pièce est à l'image d'un titre qui résonne comme un hiatus. *Con forts fleuve* : rien ne vient sceller les trois termes exposant alors la béance qui les sépare. Interruption, coupure, lacune. Le solo de Catherine Legrand dessine une trouée évidente et une discontinuité que l'espace accidenté, discontinu et nerveux à cour, présageait déjà : le vide chaotique né de l'indécision sur la nature des présences ; l'évidement de

relations qui ne tiennent pas, qui ne prennent pas, malgré les agrippements, les enlacements et les heurts.

Que penser du déchaînement soudain des voix soutenues par la musique d'Otomo Yoshihide dans le bloc sonore ? Est-ce une décharge, une expulsion, une libération des tensions ? Ou faut-il y voir au contraire l'exacerbation d'une tension contenue qui se nourrit elle-même de ses propres stridences et s'excite, s'intensifie, se gonfle et jouit de ses propres grognements ? Le son vomi ou ravalé n'aboutit à aucune claire résolution. Ces voix sont semblables à l'élan poétique de Bernard Heidsieck, comme des « lignes et zones de forces, disparates ou contradictoires », « dynamique confuse », « embrouillamini d'éclairs et de déchets, hétérogènes et impatientes⁸² ». L'acmé soudain du bloc sonore ne produira aucun changement véritable dans le déroulement de l'œuvre. Les corps en ressortent certes épuisés, comme essorés, mais la danse précédente reprend, inexorablement. Le bloc vocal peut alors apparaître comme la tentative désespérée de remplir ce vide. De le calfeutrer. Le texte pornographique, est, lui aussi, l'histoire d'une sexualité par remplissage, l'histoire de vides à combler. Pourtant, le trop-plein qu'impose soudain le bloc vocal est tout aussi excessif, insupportable. Il déborde sur le public d'une façon tout aussi insoutenable que la vacance ou la vanité. Et dans le même temps, la nature désordonnée des cris échoue à remplir ce vide. Le calfeutrage avorte de même que les pans de feutres tenteront dérisoirement d'éteindre les spasmes et crispations, de recouvrir, maladroitement (l'amas de corps est épargné), l'angoisse d'un vide sans fin. Si *Con forts fleuve* refuse la cicatrisation des espaces, c'est bien pour mettre en évidence ce vide qui happe les corps et le sens.

Comment donner son corps à voir ? Comment présenter sa danse à un public ? Les œuvres du corpus posent, toutes, la question de la nature de l'attention qui sera posé sur elles. Chacune module son mode d'adresse, dans un souci évident des modalités de la rencontre avec le public. S'agit-il de le guider, de l'envahir, de l'ignorer, de s'en distancier ? C'est toujours tenter d'éviter que la relation esthétique ne se réduise à une consommation. Autrement dit, le travail des spatialités concerne autant le passage de l'œuvre au public que sa réciproque ; il relève d'une pensée du public, tout comme il conduit l'œuvre à s'assurer du regard qui sera porté sur elle. Les pièces du corpus résistent à l'engloutissement dans le regard de l'autre en cherchant à modifier les conditions d'un échange. Elles prennent en compte le public à l'intérieur de l'œuvre, afin d'échapper aux mécanismes faciles d'un assujettissement qui fait de l'œuvre un objet – objet de convoitise, de fascination. À cette consommation par laquelle l'œuvre se consume à mesure que le public la consomme, elles opposent l'insaisissable. La déroute, le doute, le tremblement du visible. Autrement dit, par leur réalité insolite, dérangeante, ces œuvres tout à la fois invitent à s'inventer comme public et se protègent d'une réduction simple à un objet univoque et inoffensif. C'est pour elles la condition d'une rencontre possible qui confère, dans le même temps, à l'œuvre (et à ses interprètes), comme à son public, valeur de sujet : car la rencontre, souligne Henri Maldiney, « n'est pas une relation de sujet à objet. C'est une relation de moi à cet autre : l'altérité. Une œuvre d'art n'est pas un objet. Une œuvre d'art est opérante à l'égard d'elle-même, c'est en quoi consiste son être. Elle est une altérité⁸³ ». Alors, ce qui fait de la pièce chorégraphique une œuvre d'art, c'est, sans doute, sa capacité à résister à l'avidité dévorante, à la satisfaction immédiate et facile, pour préférer là où ça grippe, ça trouble... au point de saisir un public et d'activer de nouvelles combinaisons perceptives, non dénuées de plaisir – le plaisir, non d'une reconnaissance ni de la confirmation d'une assise, mais celui de la découverte d'un monde. L'attention pour les spatialités et, ce faisant, le souci du régime de visibilité mis en place deviennent le moyen de maintenir les conditions d'un travail, c'est-à-dire d'une résistance, d'une rencontre. De même, Toni d'Amelio souligne que, pour le danseur, sortir de son assujettissement au public « nécessite de conceptualiser le cadre de l'exécution et d'imaginer la relation du corps à lui.

Plutôt que de laisser les conventions d'exécution préexistantes se charger de définir l'échange entre le public et les artistes sur scène, le danseur doit assumer consciemment la façon dont il montre son corps afin de parfaire la relation qui l'unit au public. Pour cela, il faut avant tout se faire une claire idée de ce en quoi consiste le regard du public et à quelle logique il obéit⁸⁴ ». Cette logique dépend d'habitudes culturelles que le contexte théâtral – par son architecture, par son protocole – peut favoriser et réactiver ; pourtant, si l'on considère que le public n'est pas une entité préexistante mais qu'il se forge face à l'œuvre, ce n'est pas tant « ce en quoi consiste le regard du public » qu'il faut tenter de comprendre, que les conditions d'apparition d'un tel regard, autrement dit la nature de la proposition artistique qui y conduit et le contexte – en particulier spatial et visuel – qui lui permet de surgir. Toni d'Amelio poursuit : « Muni de ce savoir, le danseur sera mieux à même de pouvoir chorégraphier sa propre interaction avec les spectateurs, qu'elle s'exprime en terme de résistance à l'égard de leurs catégories ou bien qu'elle coïncide avec leurs valeurs⁸⁵. » Les œuvres précédentes tentent de rompre le processus de fascination qui menace les arts de la scène et pétrifie le public en réduisant par ailleurs l'œuvre à un objet figé. À un lisible inoffensif, rassurant.

Comment donner son corps (sa danse) à voir ? Comment éviter les pièges d'une séduction facile ? Chacune à leur façon, les œuvres de ce corpus répondent à cette quête. Comme l'écrit RoseLee Goldberg au sujet de la performance depuis les années 1960, l'œuvre « ne vise que rarement à séduire son public mais cherchera plus vraisemblablement à démêler et analyser de manière critique les techniques de la séduction, tout en déconcertant ses spectateurs, plutôt que de proposer à ces derniers une mise en scène ambiguë du désir⁸⁶ ». Il s'agira donc d'user de pratiques déceptives, de surprendre des attentes, en modifiant la façon de se présenter sur scène. Il s'agira de changer les conditions de la visibilité, ou de modifier les pratiques du corps afin d'en déplacer les logiques géométriques ou figuratives. *Self-Unfinished*, par exemple, en déroutant le visible, travaille à organiser les conditions de sa perception et à éviter d'être dévoré par le regard du public. Le solo suscite des images qu'il revient au public de fabriquer, de déployer. Jérôme Bel se sent pourtant « voyeur » face au solo : « Le plus déstabilisant de l'affaire, c'est qu'en tant que spectateur nous avons l'impression d'être les voyeurs, les regardeurs qui génèrent ces images, ou, disons, qui les reconnaissons, dans le miroir que nous tend le corps exposé de Xavier Le Roy⁸⁷. » Mais c'est bien parce que Xavier Le Roy considère

son public dans une attitude active et productive d'images, parce que dans le même temps il déroule ses propres rythmiques et dynamiques indépendamment d'une considération sur les effets précis de son action sur le public, qu'il parvient plutôt, nous semble-t-il, à écarter tout voyeurisme. Chaque partie travaille ensemble tout en conservant sa part d'indépendance. La forme n'est jamais strictement rapportée à l'objet qu'elle représente, résistant ainsi à la simple figuration : l'artiste « compte sur le spectateur pour faire proliférer ses possibilités⁸⁸ ». Le public, quoique parfois subjugué, est dans une position fondamentalement inventive, qui le conduit à construire des fictions à partir de formes proliférantes rapportée à des sensations. C'est bien par le trouble du visible, par cette zone d'indiscernabilité produite par la déformation que *Self-Unfinished* pare à tout voyeurisme et narcissisme : le soliste a besoin de son public pour, en quelque sorte, compléter son œuvre, et le public ne peut se contenter d'observer mais doit véritablement regarder. Le visuel que fait surgir *Self-Unfinished*, au détour d'une figure défigurée, est alors un moyen, pour l'interprète, d'échapper à une relation directive, spéculaire, identificatoire ou aliénante.

Comment sortir du voyeurisme et de son pendant, le narcissisme ? La défiguration est un des modes de faillite de la représentation narcissique. Le corps déformé, méconnaissable, inhumain, sans visage, fragmenté, décoordonné, disparate est une réalité inouïe qui contrevient à toute représentation flatteuse du moi. C'est le bouleversement d'une géographie corporelle chez Xavier Le Roy ou Boris Charmatz : le haut s'inverse avec le bas, le corps perd ses contours, les volumes sont disproportionnés et déformés par le costume, les visages s'absentent. Yvonne Rainer, quant à elle, désoriente par des coordinations inhabituelles du mouvement ; sa géographie corporelle est bouleversée tant par ces rapports incongrus que par une sorte d'égalisation de chacune des zones du corps : la défiguration passe par un nivellement de l'importance accordée aux différentes parties du corps. Cette défiguration subtile ne relève en rien d'une tératologie : du monstre, ces œuvres ne retiennent pas la laideur ni le caractère effrayant qui réduirait l'interprète à un objet de curiosité ou d'angoisse, à une « victime innocente [...] du voyeurisme des gens normaux⁸⁹ », tels les monstres de cirque ou monstres de foire ; mais elles en retiennent le caractère insolite. La représentation déroutante du corps fait chanceler les savoirs et éloigne d'un simple voyeurisme au profit d'un conflit de sens

et d'un dessaisissement. Le public hésite entre la perception certaine d'une figure à morphologie humaine, et celle troublante d'une défiguration sans nom. La défiguration trouble le visible au point de frôler l'invisible, par une tension vers la disparition. Xavier Le Roy, ainsi, parfois, s'évanouit. Yvonne Rainer prend le risque d'une danse impossible à voir, qui peut-être échappe à la perception. Les interprètes de *Con forts fleuve* disparaissent dans le brouillage et le recouvrement sans contours de masses sans visage. C'est bien par le questionnement de chacun de ces chorégraphes sur les modalités d'une (re)présentation du corps – ce que Boris Charmatz nomme l'incarnation⁹⁰ – que l'œuvre résiste à l'apparition pour tendre vers la disparition, vers l'effacement. Question centrale qui hante les différentes œuvres analysées précédemment. S'affirmer ou se dissimuler, apparaître ou s'effacer constituent l'alternative à laquelle s'articule la mise en place de spatialités en résistance au lisible. C'est pourquoi, alors, l'interprète ne surgit pas clairement, ni ne fait l'objet d'un exhibitionnisme : la défiguration chorégraphique ne s'expose pas. Elle décompose, au contraire, les conditions d'une exposition et met en faillite les modalités de sa propre visibilité. Elle est une construction visuelle et kinesthésique qui perturbe les représentations de la réalité.

La déconstruction d'une géographie corporelle – la défiguration – n'est pas la seule responsable d'une résistance à la consommation univoque de l'œuvre. Elle est souvent corrélée à, ou peut être remplacée par d'autres moyens de relativiser la prégnance du moi. Refuser la représentation d'un corps glorieux peut ainsi passer par une déstructuration des valeurs spatiales de la scène. Éviter le centre du plateau ou de l'avant-scène, tenter une présence discrète ou biaisée par l'asymétrie ou l'usage des bords ou du fond, c'est déplacer une pratique de la scène afin d'estomper le caractère ostentatoire de la présentation de soi. Cet usage de l'espace théâtral et scénique permet d'atténuer une convergence puissante des regards vers le sujet. L'écart alors produit entre l'espace architectural et son occupation dévie les forces et les lignes structurant l'attention, et infléchit le cours de nos attentes. Ainsi, Boris Charmatz déséquilibre, décadre et renverse les lois du plateau ; Xavier Le Roy s'aventure vers les bords, explore le trouble des frontières du fond ; Olga Mesa éparpille et fait éclater la scène par la succession de points déconnectés et par la superposition de strates spatiales et mémorielles. Merce Cunningham, on le verra, déstructure l'anatomie du plateau en boudant, par exemple, la prévalence d'un

centre et la circonscription scénique. Il revient au public, ainsi privé de ses habituels mécanismes perceptifs, d'inventer de nouveaux modes d'entrée. Il est tout à la fois invité à reconsidérer la structure du plateau, ses logiques architecturales, et son rapport à la représentation du corps dansant. Le corps sur scène n'est plus donné comme une évidence dont on prendrait facilement possession, mais résiste à l'emprise. Car la dispersion spatiale (mais également l'adresse biaisée par le refus d'une frontalité) empêche une concentration sur l'interprète, un égocentrisme. Alors même que trois des œuvres de ce corpus sont des solos, genre aisément propice à l'exposition de soi, on y relève la volonté de sortir des poncifs d'une exacerbation du moi. *Self-Unfinished*, *Trio A*, comme *Au fond tout est en surface* mettent à l'épreuve une conception du sujet comme unitaire. Ces pièces pratiquent un « dé-devenir solo » dont Rebecca Schneider⁹¹ a montré qu'il renverse la posture héroïque, glorieuse, du soliste. Xavier Le Roy confond la singularité par un jeu de disparition dans le fond et par des métamorphoses multipliant les représentations possibles d'un moi ; Yvonne Rainer disperse et annule toute prédominance d'un centre ; Olga Mesa superpose et multiplie les strates d'un moi qui semble toujours en devenir, en processus et qui repose sur la combinaison d'un passé autobiographique et d'emprunts : le moi se démultiplie (et se complexifie) sans cesse. Le déploiement et la reconstruction d'un sujet sont alors à chercher du côté de la destination de l'œuvre : le public est ainsi désigné comme un légataire ambigu de l'œuvre puisqu'elle lui donne la responsabilité de cette reconstruction mais l'étourdit par l'éclatement des possibles, le déconcerte.

L'histoire de l'art a montré que l'espace perspectiviste allait de pair avec une certaine représentation du moi : un moi cohérent et unitaire que le quadrillage rigoureux de l'espace encadre et met en évidence. Il semble en fonder la structure. Rosalind Krauss souligne combien l'illusionnisme classique est lié à une conception de l'art comme expression de soi, d'un moi privé. C'est ce privé que les œuvres de notre corpus mettent en doute. « Plus c'est public, plus c'est privé », suggère Olga Mesa : le moi se construit dans un aller et retour constant avec son contexte, dans une relation intense avec un public qui recompose et déploie le sujet. « Le rejet de l'illusionnisme, écrit Rosalind Krauss, implique un désaveu fondamental de la notion de conscience constitutive et de tout "langage protocolaire" d'un Moi privé : c'est le refus tout à la fois d'un *espace précédant l'expérience*, qui attendrait passivement d'être occupé, et d'un modèle psychologique dans lequel le Moi

se trouve déjà pourvu de significations avant tout contact avec le monde extérieur⁹². » Les œuvres ici étudiées entendent bien revisiter le lieu, c'est-à-dire l'habiter – par résistance ou friction –, plutôt que de se résoudre aux lois qu'ils tentent d'imposer : un dialogue présent avec ce lieu demeure possible qui en réorganise les logiques et redéfinit, dans le même temps, la pensée de l'espace, la pensée du sujet et celle de la relation au public.

La définition du sujet comme devenir, ou d'un moi en transformation, en continuel réajustements ou métamorphoses, implique enfin un rapport singulier à la construction de l'œuvre. La composition chorégraphique suit un cheminement qui confirme et soutient le bouleversement du visible, l'envers des cadres, le plateau contrasté. Les œuvres du corpus résistent à une composition classique qui organise l'événement selon une progression dramatique avec un début, un milieu, une fin, ou qui structure l'œuvre de façon progressive autour d'une crise, d'un nœud critique dont on attend le dénouement. Ces pièces, dans la lignée des avant-gardes artistiques du début du *xx*^e siècle, ne pensent plus l'œuvre comme une unité close ; les hiérarchies entre les parties et le tout s'effacent. On pense en termes d'assemblage, de collage, de montage⁹³. Les pièces peuvent ainsi donner lieu à des ruptures, à des hiatus ou collisions, ou au contraire laisser place à un déroulement inaccentué et sans heurt. Chaque œuvre invente une logique propre qu'il revient au public non pas tant de saisir que d'accueillir, afin de se laisser déplacer par elle. La composition devient alors un des éléments d'une déconstruction des attentes profondément corrélée à la remise en cause des spatialités conventionnelles. « La perspective, note encore Rosalind Krauss, est le corrélat visuel de la causalité : les choses se disposent les unes derrière les autres *selon des règles*. En ce sens, malgré des développements historiques différents, elle peut être comparée à la tradition littéraire du narrateur omniscient et de l'intrigue conventionnelle. Comme Kooning l'a noté, l'espace perspectiviste impliquait l'idée de narration : une succession d'événements menaient à la scène figurée, puis s'en éloignaient ; et au sein de cette succession temporelle – rendue par un équivalent spatial – était secrétée la "signification" simultanée de cet espace et de ces événements. C'est cette hypothèse préalable de la signification que la sensibilité moderniste (au sens large) abhorre⁹⁴. » Le bouleversement des spatialités défait donc un déroulement temporel attendu et réorganise les logiques de l'œuvre. Le théâtre contemporain,

comme la danse contemporaine, s'inventent alors d'autres usages du lieu reflétant la déconstruction d'une logique narrative classique, et d'une figuration conventionnelle. La défiguration fait éclater l'unité du sujet, comme l'unité du récit. Dans les pièces de groupes, la relation – logique et spatiale – qui va s'instaurer entre les différents interprètes fait l'objet d'une mise en question. *Variations V* questionne, tout comme *Con forts fleuve*, les relations à l'intérieur du groupe : comment s'organise dès lors le groupe rythmiquement, spatialement, logiquement ? De quelle façon l'espace intercorporel se manifeste-t-il ? Figure (ou défiguration), construction spatiale, logique compositionnelle (structure narrative, refus du récit, abstraction, etc.) s'articulent ainsi entre elles. « On connaît tout le travail de Cunningham pour déjouer le "conflit central" [...], refus qui va d'ailleurs, dans tout l'art de notre époque, de pair avec le refus de la perspective et de la logique linéaire⁹⁵ », écrit Laurence Louppe. On verra en effet comment *Variations V* articule très clairement une déconstruction de la logique perspectiviste à une construction non conventionnelle de l'œuvre.

C'est cette structuration classique du récit dont s'éloigne également Olga Mesa par l'éclatement de la scène. Dans *Au fond tout est en surface*, la déconnexion des spatialités et la superposition de strates successives donnent lieu à des bribes narratives, non raccordées et qu'aucun projet global ne vient réordonner. La logique narrative entre alors en cohérence avec une logique spatiale jouant d'une part des frontières entre fiction et réalité, d'autre part des limites entre espace de la représentation et espace réel. La nature du texte – parcellaire, interrompue, trouée, etc. – confirme et sous-tend un geste dansé le plus souvent non figuratif et rarement narratif. De la même façon, dans *Con forts fleuve*, les textes de John Giorno par leur structure en boucle et leur indéfinition spatio-temporelle, doublés de leurs proférations superposées et démultipliées, accompagnent une logique globale : ils participent du désir d'échapper à un régime d'ordre et de clarté, d'une mise à distance du transport du public, d'une résistance, par le brouillage, au piège de la séduction du mouvement ou de l'événement unique et centralisé. C'est ce discours d'une danse narrative que rejette également Yvonne Rainer dans *Trio A* : une rythmique insaisissable et le continuum d'un mouvement sans début ni fin permettent d'échapper à « une intrigue romantique boursouflée⁹⁶ ». Le refus de l'acmé va de pair avec le refus de la perspective. La neutralisation de l'espace fictif va même jusqu'à effacer, on l'a vu, l'existence du lieu. Rien – ni dans le geste dansé, ni dans

la structure globale de l'œuvre – ne viendra conforter le public dans sa sélection du visible. Il doit assumer seul le parcours perceptif qu'il a engagé. Aucun repère rythmique ni figuratif ne l'accompagne dans cette traversée. Un continuum quelque peu semblable caractérise *Self-Unfinished*. Mais il sera interrompu et rythmé par une extrême lenteur proche de l'immobilité alternant avec la régularité calculée des déplacements. La structure de *Self-Unfinished* conduit ainsi à des métamorphoses qui refusent d'apparaître comme des événements ponctuant la pièce : elles sont des moments tout aussi importants que les trajets ou les arrêts. La construction de la pièce ne conduit pas à l'exacerbation particulière de ces instants mais produit un nivellement de tout moment qui tend à abstraire les possibles figures surgissant.

C'est bien, au cœur de l'idée de représentation, le principe d'apparition de la figure qui est mis au pas. Le jeu des spatialités signale alors toute une logique de l'attention étroitement corrélée aux logiques du récit et de la construction du sujet dont la manifestation passe par un travail sur la visibilité de la figure.

MERCE CUNNINGHAM, *VARIATIONS V* OU LA FIGURE MALGRÉ TOUT

Variations V – Chorégraphie : Merce Cunningham.

Interprétation : Carolyn Brown, Merce Cunningham, Barbara Lloyd, Sandra Neels, Albert Reid, Peter Saul et Gus Solomons Jr.

Musique : John Cage, *Variations V*.

Musiciens : John Cage, Gordon Mumma, David Tudor.

Films : Stan VanDerBeek.

Distorsion des images télévisées : Nam June Paik.

Création : 23 juillet 1965, Philharmonic Hall, New York.

Film *Variations V*, N&B – Réalisation : Arne Arnbom.

Costume Abigail Ewert.

Produit par le studio Hamburg et Nordeutscher Rundfunk, juillet 1966.

Durée : 50 min.

L'attention à l'art (comme à la vie)

Bien des logiques relatives au régime de visibilité et d'attention fabriqué par les pièces étudiées jusqu'ici se retrouvent dans *Variations V*. La logique qui relie le mode d'apparition du sujet à la structuration du plateau par l'occupation des interprètes ; celle qui articule la composition chorégraphique (ou la hiérarchisation entre les éléments) et les effets de causalité à la cohérence de valeurs spatiales scéniques ; celle qui met en regard l'espace et le lieu ; celle qui rapproche l'invention d'une géographie corporelle des procédés de conduite de la perception. Cunningham a en effet, dès les années 1940, ouvert un champ d'exploration au sein de la danse scénique occidentale qui allait mettre en évidence en les déplaçant les normes et règles qui régissent le spectacle. Il a questionné et remis en cause les conventions

de l'art chorégraphique, poursuivant une interrogation radicale des composantes du mouvement, des règles de composition et des modalités de la représentation. Partant, il a amorcé nombre des résistances dégagées dans les pièces ultérieures ici étudiées : résistance au temps dramatique classique ; résistance à une forme d'affect qui fait de l'art le principe de l'expression de soi et du sujet une entité unitaire et cohérente ; résistance aux logiques corporelles codifiées et aux formes régulées de l'écriture chorégraphique ; résistance à l'ordre imposé par le lieu de la représentation ; résistance à l'emprise d'un sens univoque. Cunningham a introduit, en plein développement de la *modern dance*, une autre conception de l'œuvre chorégraphique et de la relation esthétique.

Si l'acte de danser est au cœur de sa recherche (il semble explorer toujours plus avant les possibles du corps en mouvement dans l'espace-temps), celle-ci s'articule étroitement avec la question de l'acte de voir. Interroger la perception est une quête permanente qui semble motiver le geste artistique, mais le déborder aussi : le périmètre d'action n'est pas seulement esthétique, il concerne la vie-même. En effet, il s'agit peut-être moins d'affirmer une spécificité du champ de l'art que de mettre en évidence une modalité d'attention au monde que l'œuvre chorégraphique vient mettre en valeur, ou sinon révéler. La danse sollicite le spectateur, comme la vie engage l'être. Et Cunningham entend éveiller ce régime d'attention que l'art et la vie mobilisent... ou plutôt que sa conception de l'art et la vie appelle. L'œuvre ne solliciterait pas le spectateur autrement que la vie. Et la difficulté que ce dernier peut ressentir face au spectacle de danse ne peut que le renvoyer à ses propres choix, à son attitude face au monde. Nombre de déclarations du chorégraphe vont en ce sens : « Lorsqu'un danseur *danse*, donc, tout est là, et le sens aussi, si c'est ce que vous cherchez. Prenez l'appartement où je vis : le matin, je regarde autour de moi et je me demande ce que ça signifie. Eh bien, cela signifie : c'est ici que je vis. Quand je danse, cela signifie : voilà ce que je fais. Une chose est ce qu'elle est¹. » Cunningham fait moins appel à une culture artistique, à un savoir esthétique, à une histoire de la danse occidentale qu'à des exemples simples, concrets. Pourtant, sa danse est complexe, savante et sa saisie n'en est sans doute pas aussi évidente qu'il veut bien le laisser croire. La réception des pièces de Cunningham est d'ailleurs difficile, houleuse et il faut attendre la fin des années 1960 et une reconnaissance en Europe (en particulier lors de la tournée mondiale de 1964) pour que la compagnie soit reconnue plus largement aux États-Unis (sans

pour autant trouver une stabilité financière²). Autrement dit, les déclarations de Cunningham sur son art consistent en réalité à éduquer le regard, en orientant l'attention du public vers la matérialité des faits³ : il s'agit d'abord d'apprendre à voir le réel – de la danse, des matériaux de l'art – tel qu'il est donné. « Une chose est ce qu'elle est. » À chacun de s'en saisir. Et parce qu'il en est ainsi, le chorégraphe se garde bien lui-même de donner plus d'indications que cela sur ce qu'il y aurait à voir. Il évite le sujet, préférant commenter le processus de création et surtout de composition⁴. En cela, il a déplacé le débat sur un champ plus vaste que celui réservé à la représentation : il partage avec John Cage⁵, collaborateur et compagnon de vie, l'idée que la valeur de l'œuvre repose autant sur la pensée et les processus qui la fondent que sur l'instant de la représentation. « Nous avons rejeté l'idée de l'art comme objet pour considérer l'art comme processus⁶ », souligne John Cage. La critique sur Cunningham a massivement suivi ce modèle, semblant épouser la ligne de conduite dictée par le chorégraphe : les commentaires sur l'œuvre reviennent le plus souvent à transmettre des informations⁷ quant à son processus de création, laissant de côté la description précise de sa matérialité et les considérations sur les effets, sur ce que l'œuvre nous fait. Autrement dit, la critique évite d'envisager précisément l'acte de voir et préfère s'en tenir à une conception générale de ce voir. À la question « qu'a-t-on réellement vu des pièces de Cunningham ? », il est au fond difficile aujourd'hui de répondre. Comment le regard du spectateur a-t-il été susceptible de se saisir d'une œuvre et selon quelles conduites de l'attention ?

À en croire Cunningham, sa danse n'organise justement aucun guidage de l'attention. Qui plus est, elle n'est en fait pas adressée aux spectateurs à qui elle serait présentée comme accidentellement : « Quant au fait que les gens viendront quand même s'asseoir au spectacle, il n'est pas nécessaire d'intervenir uniquement dans leur direction. [...] La danse n'est pas dirigée vers eux ni faite pour eux. Elle leur est présentée⁸. » Précisons qu'elle leur est présentée majoritairement dans le cadre théâtral le plus conventionnel (scène frontale, face à face...), autrement dit dans un dispositif adressé, où l'on vient pour regarder. De telles déclarations tiennent donc du paradoxe – paradoxe qui fonde une « politique de la perception⁹ » consistant, selon Roger Copeland, en la liberté de choisir où et quand concentrer notre attention (visuelle et auditive). Cette idée de liberté de choix repose principalement sur les explications du chorégraphe concernant son processus de création

et le dynamitage des relations traditionnelles entre danse, scénographie et musique, et entre collaborateurs (plasticiens, compositeurs, chorégraphe). Cunningham affirme l'autonomie des différents éléments de l'œuvre par un mode de collaboration inédit qui conduit compositeur, scénographe, costumier et chorégraphe à créer leur partie indépendamment. Il insiste aussi sur son usage de l'aléatoire qui vient ordonner de manière imprévisible les logiques, les successions, les concomitances. Ces deux niveaux de bouleversement du processus de création traditionnel sont bien connus. L'introduction du hasard, dont il emprunte l'idée à Cage, joue un rôle indéniable dans sa conception de l'œuvre d'art. Le hasard est revendiqué parce qu'il ouvre des possibilités qui dépassent ce que l'imagination aurait pu envisager : il permet au sujet créateur de se détourner des habitudes, de se défaire de ses carcans et d'inventer au-delà de l'imaginable. « Quand je construis une chorégraphie en tirant à pile ou face, c'est-à-dire à l'aide du hasard, je puise mes ressources dans ce jeu qui n'est pas le fruit de ma volonté, mais une énergie, une loi auxquelles je me sou mets. [...] En composant de cette manière, je me sens en contact avec des ressources naturelles bien plus vastes que mon inventivité personnelle, bien plus universelles et humaines que les habitudes propres à ma pratique, et naissant organiquement d'un fond commun d'impulsions dynamiques¹⁰. » Si le hasard signale la relative démission du contrôle de l'artiste, il lui permet de renouer avec des lois de la Nature, d'imiter en quelque sorte « cette dynamique naturelle primordiale¹¹ », de correspondre aux logiques qui ordonnent la vie. Par cette comparaison, Cunningham s'approche du bouddhisme auquel Cage fait si souvent référence et qui le conduit à penser l'art (de la musique) « non comme quelque chose qui consiste en une communication de l'artiste au public, mais plutôt comme une activité des sons dans laquelle l'artiste trouve un moyen de laisser les sons être eux-mêmes¹² », sans exercer aucun jugement de valeur à leur encontre. Cela invite à recevoir en soi les stimuli du monde, sans sélection, comme dans une méditation qui ouvre la perception et rend capable de prêter attention à plus d'une chose à la fois¹³. Chez Cage, comme chez Cunningham, ces conceptions de l'art et du monde appellent une attention particulière à l'art que le premier nomme « polyattentiveness¹⁴ » et qui relève d'une « inattention sélective¹⁵ » chez le second : le hasard, écrit Cunningham en 1955, « est ma méthode actuelle pour libérer mon imagination de ses propres clichés et c'est une aventure merveilleuse pour l'attention. Notre attention est, en générale, très sélective et

directive. Mais ayez un autre regard sur les événements et tout l'univers du geste, tout l'univers du corps, en fait, sera électrisé¹⁶ ». L'artiste décrit donc un monde d'événements déhiérarchisés et concomitants qui appellent une attention ouverte, flottante, principalement réceptive plutôt que dirigée. C'est l'attitude requise également du côté du spectateur. Aussi, le choix du spectateur dont il a été question plus haut relève moins d'une sélection volontaire que ludique, voire méditative¹⁷. La relation que le spectateur établit entre des stimuli fondamentalement déconnectés et autonomes est décrétée fluctuante et libre.

L'usage de l'aléatoire pour construire et fixer une chorégraphie et le principe d'autonomie des collaborateurs supposent bien une non-maîtrise des effets produits. Le chorégraphe le répète : il souhaite libérer l'œuvre de l'idée d'intention : celle du créateur en premier lieu qui est toujours dépassée par le spectateur¹⁸. Celle du sens du mouvement, qu'il faut plutôt envisager ouvert, et dont il entend favoriser le déploiement : Cunningham « croi[t] profondément que le mouvement lui-même est expressif au-delà de toute intention¹⁹ ». Il ne s'agit pas de démontrer, mais juste de présenter un ensemble dont la complexité demande réappropriation de la part public. « Le sens de ce que nous faisons est déterminé par chacun de ceux qui le voient et l'entendent²⁰ », écrit Cage. Les artistes font ainsi rupture avec la *modern dance* : « J'ai grandi, rappelle Cunningham, dans un contexte où la danse signifiait quelque chose de spécifique, mais j'avais toujours l'impression que le mouvement pouvait signifier tant de choses différentes, et que ça n'avait aucun sens de se comporter comme un *dictateur*²¹. » Le terme est fort ; il dénonce une prise de pouvoir que rien ne justifie ni n'explique ; une usurpation qui témoigne d'une relation entre l'œuvre et son public profondément hiérarchisée. L'œuvre cunninghamienne au contraire semble vouloir demeurer autonome, et même libérée de tout attachement au public : « Ce n'est pas du tout nécessaire qu'il y ait des témoins... Cela pourrait très bien avoir lieu et ne pas être vu. Il y a tant de choses dans la vie qui ne sont pas nécessairement vues, et pourtant elles ont lieu...²² » Cunningham affirme l'indépendance de l'œuvre et son existence absolue, au-delà des effets produits et de l'éventuelle indifférence du public.

Selon le chorégraphe, ce qui se joue pour le public, dans le temps de l'œuvre, est semblable à ce qui se joue dans sa vie quotidienne : les choix de regard et de perception, l'organisation des spatialités, la succession et la simultanéité des événements

sont autant présents sur la scène théâtrale que sur la scène quotidienne. « Ce que je viens de dire tient au fait de concevoir le théâtre comme partie de la vie et non comme quelque chose de spécial, de séparé, à ne voir que dans certaines circonstances. Le théâtre est littéralement tout ce qui est autour de nous, ces gens tout à l'heure autour de nous aussi bien²³. » Effacer la frontière entre l'art et la vie, dans la lignée de Marcel Duchamp²⁴, c'est d'une part, pour l'artiste, prendre modèle sur une réalité plurielle dont l'œuvre d'art partage le caractère inattendu, insaisissable – Cunningham décrit souvent des scènes de rue comme des moments de chorégraphie ou des modèles de son art : « Il suffit de penser à un groupe de six personnes marchant ensemble dans la rue. Vous voyez aisément qu'à n'importe quel moment ils peuvent tous partir dans des directions différentes, à des rythmes différents²⁵. » C'est d'autre part engager à une attitude perceptive commune à tout lieu et faire fi de la scission plus commune entre les lieux (de l'art, de la vie) et leurs usages qui impliquait des habitudes perceptives et sociales distinctes. Parlant de l'attitude perceptive sur ses œuvres, Cunningham traite alors, dans le même temps, de la posture du sujet social engagé dans sa vie quotidienne. Ce que le chorégraphe expose avec tranquillité, sur le ton d'une évidence, suppose pourtant une relation bien spécifique au monde par laquelle le sujet est présenté comme capable d'une acuité sensorielle extrême et d'un rapport inventif au réel. Le passant serait comme mu par le plaisir d'un rapport ludique à la perception, explorant l'infinie possibilité des choix qui s'offrent à lui, jouant de la juxtaposition d'événements indifférents les uns aux autres pour les combiner en une scène, les faire résonner les uns avec les autres. Si le public n'a en vérité pas l'expérience d'une telle relation au réel, il revient peut-être à l'œuvre de le lui faire découvrir, car la scène en est une « amplification²⁶ ». Le chorégraphe, dans ses textes, le présente rarement sous cet angle, préférant estomper la frontière entre art et vie et se présenter lui-même comme le simple continuateur d'une logique qui le dépasse. Il y a une volonté d'effacement de l'affirmation de la personnalité : « Avec le hasard, je dépasse ma psychologie personnelle » ; « La personnalité est un fondement léger sur quoi construire un art » déclarent respectivement Cunningham et Cage²⁷. Cela s'accompagne de la disparition de l'idée de l'artiste comme démiurge. Cunningham ne construit pas un monde, il entend susciter (par l'aléatoire) un événement qui est le prolongement d'une réalité plus globale, dont l'œuvre vient éventuellement révéler la nature. Il importe au chorégraphe d'éviter tout comportement autoritaire

à l'égard du public et de laisser l'œuvre prendre sa propre voie : « Se précise l'idée qu'il n'y a pas à imposer ce qu'on présente, qu'il y a juste à le présenter comme quelque chose qui se laisse voir, qui se laisse écouter, c'est tout. Le jeu avec les dés favorise beaucoup cela, car en acceptant ce que la chance offre vous ne dictez pas la situation, vous l'accueillez, vous la travaillez et dans le public chacun, à sa façon propre, y réagit. Cependant, nous ne le faisons pas *pour* que le public y réagisse, et nous prenons soin de ne pas le gêner, de façon qu'il puisse y avoir accès individuellement, chacun selon ses possibilités²⁸. »

Partant des déclarations de principes du chorégraphe, le grand récit cunninghamien s'est ainsi constitué. Il semble aller de soi que les procédés aléatoires et l'autonomie des collaborateurs constituent le socle de cette déhiérarchisation globale dont l'œuvre fait l'objet. Néanmoins, aucune étude précise sur l'utilisation du hasard par Cunningham n'a été menée et force est de constater que la critique donne un poids sans appel à ses déclarations. On aurait pu pourtant relever ça et là quelques nuances, qui sonnent peut-être comme des mises en garde : « J'ai fait des danses qui emploient différentes continuités compositionnelles, écrit Cunningham en 1970. [...] Je fais plus probablement [aujourd'hui] une série de choses, de courtes séquences, de longs passages, m'impliquant moi-même seul et peut-être avec un ou plus des autres danseurs, parfois jusqu'à la compagnie entière. Ensuite, par la chance *ou par d'autres méthodes, je prends une décision* concernant l'ordre²⁹. » Quelles sont donc ces autres méthodes ? Cage lui-même rappelle que « Cunningham utilise aussi, *pas toujours et pas de la façon dont je le fais, mais à sa propre manière*, les procédés aléatoires³⁰ ». Enfin, les danseurs témoignent de leur ignorance de la façon dont Cunningham procède³¹ : le tirage au sort (de dés, d'une pièce de monnaie, suivant les imperfections d'une feuille de papier, à partir du Yi-King ou de tout autre support) est effectué en amont, hors de la vue des danseurs. La transmission du mouvement prend d'ailleurs des formes très variées les conduisant à supposer que la plupart du temps, le hasard n'intervient pas dans l'écriture du geste³² : le chorégraphe peut transmettre une séquence en la montrant, si possible trop vite, pour que le danseur travaille à saisir et reproduire ce qu'il peut ; Cunningham peut aussi décrire un mouvement que l'interprète doit exécuter (avec toutes les libertés d'interprétation possibles) jusqu'à fixer une danse à partir de ce que le chorégraphe extrait de la proposition ; il peut encore sculpter à même

les danseurs³³. Cunningham n'est pas si disert en la matière : s'il a bien voulu exposer précisément pour quelques pièces ce qu'il tirait au sort exactement – le nombre de danseurs, l'ordre de succession des séquences, l'emplacement des danseurs, la combinaison de mouvements de parties du corps préétablis³⁴ –, l'on n'en sait strictement rien pour la plupart des ses danses. C'est le cas pour *Variations V*. Quelle est la nature des questions et des éléments soumis au tirage au sort ? Question déterminante quant à la compréhension de l'utilisation du hasard par un artiste, question restée sans réponse. Il ne semble pas y avoir eu de méthode systématique mise en place. Les danseurs ont même témoigné d'un agacement profond face à l'écart entre la pratique et ce qui était déclaré publiquement³⁵. C'est également l'autonomie entre les collaborateurs qui auraient pu être mise en cause : peut-on imaginer que Cage et Cunningham qui vivent ensemble n'aient jamais eu de discussion sur une pièce en cours ? N'y a-t-il pas eu par ailleurs un certain nombre de pièces chorégraphiées sur des musiques préexistantes³⁶ ? Les plasticiens scénographes n'ont-ils finalement pas pris en considération (par le choix de plus en plus fréquent d'une toile de fond plutôt que d'un décor en volume) les besoins d'espace et les problèmes éventuels causés par l'obstacle qu'une sculpture peut constituer ?

Si la réalité de la pratique dément partiellement les deux niveaux de bouleversement des procédés de composition traditionnel, sur quoi peut encore reposer la conception d'une attention ouverte, flottante ? Quoi d'autre sinon la pratique du hasard, stratégie pour se désenclaver des déterminations du soi, aurait permis de perturber la logique des organisations habituelles – logique de causalité et de succession, logique de coordination du mouvement, logique de relation entre les éléments, logique des valeurs, logiques spatiales, logique des habitudes perceptives... ? On entre dans le domaine des hypothèses : le hasard aurait-il suffisamment bousculé les coordinations du corps pour que Cunningham continue à inventer en ce sens sans faire appel à lui ? Quelque chose d'une logique nouvelle d'assemblage des éléments, apparue dans la méthode aléatoire et plus généralement dans les avant-gardes historiques³⁷, aurait-il été suffisamment intégré pour être poursuivi par d'autres moyens que l'aléatoire ? La démarche de chacun des artistes garantirait-elle à elle seule, quels que soient les échanges entre eux, les modalités perceptives de l'œuvre³⁸ ? Au contraire, aurions-nous été victimes de notre croyance dans les

déclarations de Cunningham au point de ne pas voir qu'il se passait parfois tout autre chose sur scène ?

Ces conjectures suscitent une inquiétude en réalité salutaire. Elles obligent à retourner aux œuvres dans leurs spécificités, dans leurs matérialités singulières. Il ne s'agit pas en effet de faire ici le procès de Cunningham en tentant de démêler le vrai du faux, mais plutôt de tenter de comprendre comment ses déclarations ont pu jouer, bien malgré lui, en la défaveur d'une activité perceptive. Si le chorégraphe n'a eu de cesse de rappeler sa conception de l'art et de la vie, c'est bien qu'il entendait activer une perception singulière : du côté du danseur, qui devait devenir cette « espèce de marionnette de nature qu'il est, dansant au bout de son fil³⁹ », aussi bien que du côté du spectateur censé venir au spectacle pour exercer ses talents perceptifs. « Une chose est ce qu'elle est. » Cunningham a construit en amont l'attente de son futur public. Mais devenues lieu commun, ces déclarations ont pu paradoxalement faire écran à une perception toujours curieuse : il était désormais entendu qu'on trouverait face aux œuvres ce qu'on nous avait promis (la déhiérarchisation globale, le rejet du récit, etc.). La critique a largement contribué à ce lieu commun responsable d'une paresse de l'analyse. Dans un esprit d'apologie et préférant les larges perspectives historiques construite autour de l'idée de rupture et de révolution, elle a établi un nouvel ordre esthétique, banalisé, non séditieux. Choisir de se pencher sur un objet d'étude plus restreint – une seule œuvre – c'est alors tenter de saisir les contradictions. Car cette histoire à grands pans gomme les aspérités que constitue chaque œuvre : une pièce peut témoigner du caractère non dogmatique du chorégraphe, par sa capacité à démentir ses dires. De fait, Cunningham n'hésite pas à détourner les principes qu'il a si clairement exposés : pour exemple, l'affirmation de l'abandon de lien à tout thème, à tout argument ou référent du mouvement dansé (« la conception de la danse vient à la fois du mouvement et est dans le mouvement. Il n'y a pas de référence en dehors de cela⁴⁰ ») sera régulièrement démentie comme dans *Beach Birds* (1991) où costume et mouvements renvoient à l'image d'oiseaux, ou bien dans *Walkaround Time* (1968) où un solo du chorégraphe fait clairement référence au *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, et où, plus généralement, la pièce joue de clins d'œil à l'histoire de l'art (au *ready-made*, à Duchamp, au surréalisme, à René Clair et Francis Picabia...).

Autrement dit, l'analyse de l'attention appelle un examen plus fin : peut-on d'emblée faire le pari d'une attention non guidée dans *Variations V* ? Comment s'organise

concrètement cette inattention, en particulier du point de vue des spatialités ? Quel régime de visibilité est mis en place ? Il convient de décrypter l'aventure perceptive ouverte. « J'aimerais penser au spectateur comme quelqu'un qui viendrait au spectacle *pour affiner ses perceptions*, comme on dit... plutôt que de l'imaginer venant après dîner, l'estomac plein, prêt à s'endormir et espérant que quelques émotions fortes vont le réveiller. C'est égal si les gens s'endorment, c'est égal s'ils partent, mais je préférerais qu'ils prennent l'occasion d'*exercer leurs talents perceptifs individuels*... sur le mode qui leur convient le mieux⁴¹... » Si Cunningham invite le spectateur à une liberté perceptive (la politique de la perception dont parle Roger Copeland), il engage surtout à une responsabilisation de l'activité perceptive. Est-il possible de voir plus loin que ce que l'on sait déjà de l'esthétique cunninghamienne ? *Variations V* pousse-t-elle à regarder et à conduire notre attention vers une chose plutôt qu'une autre ?

Variations complexes

Une sonorisation de l'espace ?

Variations V créée le 23 juillet 1965 à New York répond à la double commande du festival franco-américain du Philharmonic Hall adressée respectivement à Cage et Cunningham. Si l'indépendance entre danse et musique a caractérisé leur recherche dans les formes successives qu'elle a connues, *Variations V* a un statut très particulier dans l'histoire de leur collaboration. Rappelons brièvement⁴² que les deux artistes ont affirmé dès les années 1940 que le temps était le seul dénominateur commun entre danse et musique, libérant la danse d'une dépendance au tempo, au rythme et aux accents musicaux⁴³. « L'élément qui sous-tend à la fois la musique et la danse est le temps, qui, lorsqu'il apparaît comme élément de composition, devient le rythme, écrit Cunningham en 1951. Coordonnant les deux disciplines, le rythme est plus utile à considérer par phrases et séquences longues que par accents particuliers et petites unités. La concentration sur le rythme détaillé dans la relation musique-danse mène à tenter la concordance parfaite, ce qui n'ajoute rien à l'une et à l'autre et dérobe leur liberté aux deux. En revanche, travailler à partir de la phrase conduit à une indépendance dans la proximité, ou une interdépendance des deux disciplines liées au temps. Les accents, battements

réguliers ou irréguliers, apparaissent alors, s'ils apparaissent, là où la continuité de la musique ou la continuité de la danse le leur permet. (C'est-à-dire, un accent dans la musique est un incident dans sa continuité qui n'est pas obligé d'apparaître dans la danse et *vice versa*⁴⁴.) » Dès les années 1950, Cage et Cunningham abandonnent les durées intermédiaires, préférant une durée globale que le chorégraphe indique au compositeur (*Antic Meet*, 1958) ; la métrique et la mesure ont été abandonnées, dans la danse comme dans la musique (*Suite for Five in Time and Space*, 1956) et la danse apprend à ne se baser que sur sa propre conscience de la durée, en l'absence de tout repère musical. Le chronomètre devient le moyen de contrôler le temps et le chorégraphe déclare qu'il n'a plus besoin de connaître la musique (ni même sa structure) à l'avance et que les danseurs (c'est devenu un mythe⁴⁵) peuvent ne la découvrir que le soir de la première. C'est l'affirmation d'une dissociation accrue entre les deux arts.

Pourtant, *Variations V* dément une telle posture. En effet, Cage cherche comment faire agir le mouvement sur le son. Poursuivant son exploration musicale personnelle, *Variations V* est pour le compositeur l'occasion de faire intervenir de nouveaux paramètres dans sa musique. À l'aide d'une installation technique complexe⁴⁶, la danse intervient sur la partition musicale et le déroulement de la musique. La relation d'indépendance entre les deux arts en est perturbée. Les mouvements et déplacements des sept danseurs⁴⁷ sont captés par des antennes détectant une présence et par un réseau de cellules photoélectriques placées au pied des douze antennes ou sur certains objets de la scénographie : cela envoie des signaux électriques aux musiciens et déclenche un ou plusieurs sons dont les musiciens contrôlent la durée, la nature, ou l'éventuelle répétition ; l'intervention des danseurs permettait de rendre audible la musique de Cage qui défilait sinon silencieusement⁴⁸.

Ce dispositif technique établit donc un lien spatial entre le son et le mouvement : la place d'un danseur peut être détectée par une antenne sur un rayon de 1,20 mètre. Est-on face à une spatialisation sonore ? Des zones sur scène sont-elles délimitées par les indications sonores déclenchées ? Cunningham croit repérer un effet visible qui « donnait, à [son] sens, l'impression de portes qui s'ouvrent, comme lorsque vous entrez au supermarché⁴⁹ ». Drôle d'image pour un chorégraphe qui bannissait les liens de cause à effet entre musique et danse et s'employait à se tenir à distance du contre-modèle si souvent désigné : Mickey Mouse et Walt Disney

où la musique qui accompagne le mouvement des animaux sauvages leur « dérobe leurs rythmes naturels et le change en caricatures⁵⁰ ». En réalité, ces zones, techniquement réelles, demeurent de l'ordre de l'imperceptible pour le public. D'une part, des procédés aléatoires rendaient en partie les liens entre le mouvement et le son techniquement imprévisibles ; d'autre part, la chorégraphie conçue en amont reste imperturbable et les danseurs sont sans doute eux-mêmes incapables de repérer les effets immédiats de leur geste sur la musique. Le dispositif laisse entendre une musique non rythmique, constituée de souffles, chuintements, ou stridences, entrecoupée de silences, de notes de piano ou du son de percussions. Les musiciens disposent, entre autres, de magnétophones, d'oscillateurs, de radios à ondes courtes⁵¹. « Bien que j'aie vu cette danse au moins trois fois, écrit Marcia Siegel, je n'ai jamais été capable de détecter quelque relation que ce soit entre le lieu ou la façon dont les danseurs bougeaient et les sons que cela produisait⁵². » Malgré l'installation, point de correspondance systématique du geste à la note. On se retrouve donc dans un dispositif paradoxal où le lien technique n'a pas de conséquence sur l'indépendance visible des deux arts. Ainsi que l'écrit Gordon Mumma, l'un des musiciens de *Variations V* (avec John Cage et David Tudor⁵³), « ce travail établissait à la fois la coexistence d'une interdépendance technologique et d'une non-dépendance artistique⁵⁴ ».

L'attention du spectateur n'est ainsi pas conduite selon une sorte de quadrillage sonorisé de l'étendue. Au contraire, ce dispositif technique dont la critique a fait grand cas semble sans conséquence majeure sur la structuration spatiale et les conduites de l'attention. Comme dans nombre de pièces de Cunningham, chacune des lignes – musicales et chorégraphiques – joue indépendamment son rôle de guide.

Complexité et variations

Tous les éléments de la pièce semblent en réalité coexister en s'ignorant quelque peu, construisant une réalité complexe. Si le film de *Variations V* réalisé par Arne Arnbom⁵⁵ a figé l'indéterminé contenu dans la musique, il révèle cette complexité qui rend la pièce sinon insaisissable du moins différente à chaque rencontre⁵⁶. Le film traduit l'esprit de *Variations V* par sa facture même, reproduisant et amplifiant des procédés présents dans les images projetées sur scène. Un travail de superposition d'images permet de figurer la simultanéité des événements produits sur scène, ou du moins la profusion d'éléments visibles. Le film parvient ainsi à mettre

au même niveau la présence des danseurs et des images projetées qui constituent la scénographie⁵⁷, et dans une moindre mesure des musiciens présentés au premier plan à plusieurs reprises. Tout comme le public de la représentation doit faire ses choix entre images, danse ou musiciens et parvient peut-être, subrepticement, à superposer plusieurs éléments, le public de ce film peut choisir de diriger son attention sur la danse et la scène représentée ou sur une image superposée (correspondant à l'une des projections sur les écrans), ou bien chercher à percevoir la superposition des deux couches filmiques. Il semble que ce film tente une réelle transposition de l'expérience perceptive de la version scénique de *Variations V*. Sa valeur documentaire se double d'un travail cinématographique remarquable qui en fait une œuvre à part entière et témoigne d'une expérience de l'image et du montage nouvelle pour les années 1960.

Variations V est une œuvre « mixed medias⁵⁸ », selon les termes de Cunningham. David Vaughan parle de happening⁵⁹, et si l'œuvre n'était pas signée par un chorégraphe, on pourrait parler de « cinéma élargi⁶⁰ » (*expanded cinema*), c'est-à-dire un cinéma qui repousse ses propres limites grâce aux écrans multiples, aux diapositives animées, aux sculptures cinétiques ou aux projections associées à des performances *live*. Stan VanDerBeek⁶¹, cinéaste expérimental, choisit de projeter simultanément sur trois écrans de tailles différentes et sur le mur de fond de scène des images de nature et de source hétéroclites : alternent des films dont il est l'auteur, des films empruntés (*Born Yesterday – Comment l'esprit vient aux femmes* – de George Cukor, 1950), des images télévisées, des dessins animés, des images fixes et d'autres en mouvement, des scènes d'intérieur ou d'extérieur, des plans larges ou des gros plans, des images abstraites ou figuratives, pour des sujets extrêmement variés. Ces projections consistent donc en des collages qui font se succéder, par exemple, une carte du monde, les protagonistes d'un film, une étendue quadrillée, une tasse de café occupant tout l'écran, un paysage de bord de mer, des visages en gros plan, une scène de bal, un personnage de dessin animé en chute lente suspendu à son parachute, des danseurs de Cunningham, un avion en plein vol, des gros plans de corps, une ville vue du ciel, une bouche féminine souriante, des orteils, une Tahitienne... Stan VanDerBeek interroge la structure du défilement des images, ainsi que le dispositif de projection, il explore les altérations du support, les variations de vitesse, la nature composite des éléments filmés, le flux chaotique, interrompu. Il y a chez lui de l'esprit dada et un tempérament Fluxus que Cage a inspiré. Nam June Paik qui

collabore⁶² avec Stan VanDerBeek pour la distorsion des images de *Variations V* est d'ailleurs une des figures de Fluxus : grand admirateur de Cage (auquel il rend hommage en lui coupant cravate et chemise en 1960), ce compositeur est également un des pionniers de la déstructuration de l'image. Les projections de *Variations V* peuvent ainsi laisser place à des formes abstraites, raies lumineuses et saisissantes, découpant le fond d'un éclair, ou formes blanches et vaporeuses tournoyant sur l'écran, nappes brumeuses, figures oblongues et aériennes, quasi immatérielles ou fantomatiques⁶³.

La complexité de *Variations V* tient donc non seulement à la concomitance d'événements nombreux mais également à leur caractère épars et non relié, si ce n'est par un esprit commun de fragmentation et contraste. On retrouve en effet dans la danse même une disparité : entre des rythmes concomitants très contrastés et entre un vocabulaire dansé extrêmement virtuose et quelques « activités non dansées⁶⁴ » – marcher simplement, circuler à bicyclette, s'asseoir confortablement sur une chaise et regarder, repoter une plante verte (en plastique)... Les costumes, à l'image du vocabulaire gestuel, mais de façon indifférente, alternent entre costumes de danse (justaucorps dévoilant la ligne des corps en toute clarté ou pantalon et maillots pour les hommes) et costumes de ville : robe, souvent fleurie, ou large pantalon pour les femmes, chemise ou vêtement souple pour les hommes. L'aspect parfois désinvolte de certaines activités n'a pas été sans agacer le public et la critique accusant le chorégraphe de faire de la « non-danse⁶⁵ ». Le polo, non-chalamment posé sur les épaules de Cunningham alors qu'il arrange une plante verte en plastique, témoigne d'une légèreté alors excessive chez un chorégraphe dont l'insolence compositionnelle était normalement compensée par la virtuosité du geste⁶⁶. Par l'intrusion d'un geste emprunté, le chorégraphe déstabilisait son public. « Pour moi le geste de la danse va du geste quotidien à la virtuosité. Il ne faut se priver de rien. Chaque danse n'utilise pas tout le registre, mais le registre est celui-là⁶⁷. » La frontière entre art et vie allait devenir poreuse pour l'art chorégraphique, comme les peintres de l'après-expressionnisme abstrait et les musiciens de la mouvance cagienne l'affirmaient déjà. Dans *Variations V*, le geste quotidien est très peu stylisé. C'est suffisamment rare chez Cunningham pour être souligné. Car le plus souvent, le geste quotidien, comme mouvement caractérisé par des facteurs qualitatifs et formels, intéresse le chorégraphe au même

titre que le geste dansé : « Tout le monde, y compris les danseurs, peut sans contester sauter, s'asseoir et se relever, mais le danseur, en s'élevant, met en évidence la relation à l'espace, et c'est l'action de s'asseoir, pas la position assise, qui donne à la danse son caractère vivant et irisé⁶⁸. » Le geste quotidien se fonde alors dans l'ensemble des mouvements dansés, comme en témoignent Remy Charlip et Marianne Simon Preger pour *Collage* : cela n'avait rien à voir avec l'activité de la vie réelle, quand les danseurs feignaient de se laver les mains, ils se tenaient dans le même temps en équilibre sur un pied⁶⁹ ; le geste quotidien est en général retravaillé pour être intégré. Au contraire, dans *Variations V* il se démarque des autres mouvements : lorsque Carolyn Brown rempote la plante verte ou que Cunningham en arrache les feuilles, on est moins frappé par les lignes qu'ils peuvent dessiner ou par les rythmes de leurs gestes que par l'aspect simple, non virtuose et référencé de leur action. Ce mode d'investissement est probablement une forme de réponse aux danseurs du Judson Dance Theater⁷⁰. L'impertinence du propos reposait donc ici sur une quotidienneté non camouflée, mais davantage encore sur l'incongruité de ces gestes juxtaposés à une virtuosité ostentatoire. Il est difficile d'y associer un quelconque récit ou même les bribes d'une logique interne, d'une cohérence motivant ce choix hétéroclite de mouvements comme de costumes. Les changements de costumes ne s'accompagnent en effet d'aucune rupture dans le déroulement de la pièce. Ils ne semblent être en relation avec aucun autre événement mais participent sans doute de la variation continue qui caractérise cette pièce.

Car *Variations V* porte bien son titre : la pièce semble construite autour de cette idée de variation, au sens large du terme. Il s'agit d'abord de faire varier au cours de la durée les différents éléments qui la composent. Un même élément (un mouvement, par exemple) peut prendre un aspect différent parce que ce qui l'entoure se sera modifié (le costume, l'environnement sonore ou visuel, l'emplacement spatial, ce qui le précède ou lui succède...). C'est l'apparition d'un certain nombre d'événements récurrents qui permet de rendre visible la variation, la modification qu'ils ont subie. On note ainsi, dans les projections sur écrans, le retour de certaines images et séquences de films, laissant penser à une possible construction en boucle (apparitions répétées de la surface quadrillée, de la carte du monde, d'extraits du film *Born Yesterday*, de l'avion – à terre ou en vol...). De même, des phrases de mouvements peuvent réapparaître (Carolyn Brown), ou des séquences se faire

écho (Cunningham parcourt deux fois l'espace du plateau avec sa bicyclette). La variation signale une continuité qu'elle construit et ponctue : sans interruption ni évolution, la pièce souligne ce qui varie dans la durée. De même, la composition musicale invite à « considérer la musique sous l'angle du temps qui passe⁷¹ ». Il ne faut pas entendre « variation » au sens classique du terme musical : il n'y a pas ici de thème structurant la musique, ni de séquence chorégraphique structurant la danse. « Thèmes et variations » appartiennent à une tradition de la composition que Cage et Cunningham rejettent. Les récurrences de *Variations V* apparaissent plutôt comme des événements fortuits, pour une conception du temps sans début ni fin. L'on sait la prédilection de Cunningham pour les formes cycliques inspirée de la philosophie indienne et de la littérature de James Joyce⁷². De même, la distance prise par rapport au rythme dans la musique de Cage conduit à une conception du temps et de l'espace où l'événement semble intervenir, détaché de tout thème et de toute régularité : « Cette indépendance de la musique et de la danse produit un rythme qui n'est pas celui de sabots de cheval ou autres battements réguliers, mais qui nous rappelle une multitude d'événements dans le temps et dans l'espace – les étoiles, par exemple, dans le ciel, ou les activités terrestres vues du ciel⁷³. » Rompre avec la métrique et la mélodie, c'est également ce que fait Stan VanDerBeek dans son montage : l'irrégularité des vitesses, la fragmentation du flux et la récurrence d'images tout à la fois contribuent à la déstructuration d'un possible déroulement narratif et provoque un effet de boucle qui participe à « la conception du temps comme milieu, sans début ni fin ; un temps qui ne passe pas, qui n'est pas dramatisé, débarrassé de son inéluctabilité, une sorte de temps pérenne proche de l'éternité⁷⁴ ».

Cette conception du temps n'est pas sans conséquence sur les spatialités qui semblent elles aussi principalement inaccentuée et indifférenciée. Il ne faut pas entendre « variation » non plus au sens classique du terme en chorégraphie, où il désigne une séquence dansée exécutée en solo, mais aussi, et plus précisément, un solo à l'intérieur d'un « pas⁷⁵ ». *Variations V* laisse place à de nombreux duos (strictement cinq au total, auquel il faut ajouter deux séquences constituées de trois duos), et à une série de solos (cinq⁷⁶ solos de Cunningham et deux solos de Carolyn Brown). D'une certaine façon, le chorégraphe revisite ici des figures conventionnelles de la composition du ballet, mais la succession de ces séquences ne correspond à aucune convention connue. La structure globale de cette pièce repose plutôt, comme la musique, comme les images projetées, sur

une forme de variation au sens large du terme. Aussi, le nombre de danseurs de chaque séquence est-il peu varié, produisant un effet de répétition (et différence) dans la durée. Les nombreuses entrées et sorties permettent de voir se succéder une vingtaine de séquences où alternent principalement solo, duo et trio. Les séquences fonctionnent souvent par deux, se faisant lointainement écho : deux séquences de traversées rapides et bondissantes avec l'ensemble des danseurs, deux solos de Carolyn Brown avec trio en contrepoint, deux apparitions de Cunningham avec sa bicyclette... La combinaison des séquences fonctionne autant par la fragmentation que par une continuité prise en charge par la gestuelle ou par des jeux de glissement ou superposition : ainsi, un solo devient-il imperceptiblement duo ou trio. Une autre série d'actions contribue à la continuité de l'ensemble : la traversée impromptue d'un interprète, dans une marche tranquille, marque régulièrement un contrepoint à une danse se déroulant ailleurs et dans l'indifférence à cette intrusion. Mais surtout une attention particulière est portée par Cunningham et Carolyn Brown à cette plante verte en plastique qui ouvre la pièce – Cunningham l'apporte sur scène – et qui fait l'objet de dépeçage, remontage et repotage – autant de triturations induisant des effets sur la partition musicale.

Ainsi, la pièce, d'une durée de cinquante minutes, propose un écoulement de la durée qui semble ne devoir jamais prendre fin. Les variations de chacun des médias – films, musique, danse⁷⁷ – construisent un objet complexe reposant d'abord sur l'éclatement. Si l'on ignore l'usage précis de l'aléatoire pour cette pièce, l'examen de sa matérialité permet de dégager la profonde déhiérarchisation non seulement à l'intérieur de chacun des médias (geste virtuose *versus* geste quotidien, etc.) mais encore entre les éléments sonores et visuels qui composent la pièce. « Les images ne fusionnaient pas de façon cohérente les unes avec les autres. Il n'y avait aucune tentative de forcer le public à une soumission béate. [...] *Variations V* était un exemple de *non-mélange des médias*⁷⁸ », écrit Roger Copeland. Cunningham ne défend pas l'idée d'une œuvre d'art totale au sens wagnérien d'une synthèse, d'une concordance des structures pour renforcer l'unité de l'ensemble. Il maintient au contraire une séparation entre les différents médias, une distance, par simple juxtaposition d'éléments conçus séparément et que le spectateur recompose dans le moment de la représentation. Cette juxtaposition pose la question de la place – de l'emplacement, comme de la valeur – de chacun des médias sur la scène : une question de répartition et de disposition. Quelle structuration ou organisation des espaces la concomitance de ces événements sur la scène provoque-t-elle ? Et en conséquence, comment l'attention à l'œuvre est-elle susceptible de s'organiser ?

Un espace abstrait ?

Si l'on peut parler de scène théâtrale, c'est bien parce que le film fait le choix d'un point de vue frontal (excepté le tout début du film où la caméra opère un balayage depuis les coulisses) ; la disposition est claire : les musiciens au premier plan, face au public et concentrés sur leurs instruments, les projections en fond de scène sur divers écrans ou sur le mur, et entre les deux, l'espace de la danse. Cela autorise à penser ce studio de Hambourg en terme de scène, bien que cette danse filmée ne se déroule pas dans un théâtre. Ce choix pourrait surprendre chez un chorégraphe qui a régulièrement déclaré vouloir s'affranchir du dispositif adressé classique et préférer penser ses danses comme potentiellement visibles de tous côtés⁷⁹. Lucinda Childs atteste cette particularité : « L'une des caractéristiques la plus frappante de la Compagnie de Merce était qu'ils choisissaient, parfois, de présenter leur travail sur l'espace d'une scène frontale, mais qu'il n'y avait jamais d'orientation frontale des danseurs – chacun des quatre côtés de l'espace était traité comme une face. De la même façon, la première fois que j'ai vu le travail de Cunningham, je l'ai associé à l'esthétique de la peinture de Jackson Pollock⁸⁰. » Il serait plus juste de dire que Cunningham fait massivement le choix de présenter sa danse dans le dispositif traditionnel occidental (seules quelques pièces ont été présentées sur des scènes centrales ou circulaires et si les *events* font exception en investissant d'autres lieux – places, musées, etc. – certains d'entre eux se sont aussi déroulés sur scène⁸¹). Posture paradoxale donc : il s'agit de s'affranchir des lois qui régissent les logiques du lieu théâtral tout en faisant de lui son lieu de prédilection. Dans *Variations V*, il est probable que les projections jouent en faveur d'une frontalité. La position des musiciens la redouble. Il faudra dès lors examiner si les quatre côtés de la scène sont traités de manière égale et comment s'articulent les conceptions de la spatialité à leur mise en place concrète dans *Variations V*.

Un espace en résistance au lieu

La remise en cause des usages de la spatialité s'appuie en premier lieu sur l'aléatoire. Le chorégraphe affirme que « l'application de l'aléatoire à l'espace a ouvert sur le multidirectionnel. Sur scène, il pouvait y avoir six directions en comptant le haut et le bas, plutôt qu'une orientation unique face au public, dans le cadre du proscenium⁸² ». Les six directions relèvent d'une pensée analytique et géométrique des directions du corps dans l'espace, point de départ pour une mise en jeu de l'aléatoire. Le chorégraphe cherche ainsi à s'écarter de la convention scénique de frontalité, à lui imposer un usage

non conventionnel. S'opère alors une friction entre le lieu et son usage qui suppose une indifférence de la danse aux orientations que le lieu propose, malgré la présence maintenue du public face à la scène.

Pour concevoir cette pensée du corps multidirectionnelle, Cunningham s'appuie en outre sur la possibilité d'imaginer la danse en d'autres lieux, qu'ils soient naturels ou urbains, mais ouverts. Ses métaphores du mouvement empruntent autant aux flux aquatiques qu'aux circulations urbaines. Le chorégraphe est nourri par la confluence de rythmes et d'espaces hétérogènes new-yorkais à l'ordonnancement chaotique. « J'ai pensé à l'espace de la rue : personne n' imagine dans la rue qu'on ne doit vous voir que de face⁸³. » *Variations V* ne confirme que partiellement ces déclarations et cette posture de principe. Certes la pièce multiplie les orientations, mais avec une préférence néanmoins pour une présentation du corps de trois-quarts face, souvent de profil et très rarement de dos. La face du danseur est, elle aussi, très présente mais toujours juxtaposée à d'autres orientations corporelles prises en charge par les autres danseurs, ou doublée d'une multidirectionnalité dans le mouvement même qui en perturbe l'univocité. Il est donc difficile de corroborer pleinement la valeur égale de tous les côtés de la scène. Si le danseur doit être comparé à un mobile d'Alexander Calder⁸⁴, disons que le vent le pousse sensiblement vers la face, tandis que quelques courants contraires construisent les contre-points nécessaires.

Pourtant, Cunningham procède pour les questions d'espace comme pour les différents médias ou la composition de l'œuvre : par juxtaposition. Il cherche à éviter une contagion trop grande entre les caractéristiques spatiales du lieu et celles du mouvement dansé ou des configurations entre les danseurs⁸⁵. La spatialité corporelle ne se définirait alors plus en fonction de l'orientation du lieu : elle demeure indépendante et repose principalement sur une orientation qui s'effectue à partir du corps propre – la direction a donc le privilège sur l'orientation. La juxtaposition prend également le pas sur les emplacements : les modifications scénographiques suscitées d'un lieu à l'autre n'entachent pas l'esprit de l'œuvre. À la création de *Variations V*, les musiciens étaient disposés sur une estrade en fond de scène, juste sous les projections et pénétraient l'image s'ils se levaient⁸⁶ ; ils choisissent ailleurs la fosse d'orchestre. C'est dire que la nature des spatialités dépend moins d'une localisation précise, d'une disposition définitive des éléments composant la pièce que d'une mise en présence des éléments que chacune des dispositions successives permet de rejouer⁸⁷. Dès lors, le lieu importe moins que la mise en rapport des composantes de l'œuvre construite par le spectateur. Laurence Louppe parle alors de la mise en place d'un

non-lieu : il s'agit de faire « de la scène théâtrale même un non-lieu, autrement dit, étymologiquement, une "utopie", qui d'un coup effacerait toutes les structures de renfermement dans l'espace centralisé. En déplaçant sur la scène l'espace pictural, travaillé par les peintres de sa génération, les artisans du "all over", dont tous les points ont une valeur (ou une absence de valeur) égale, un espace-temps paisible autour de ce [que Cunningham] nomme le "quiet center", un centre énergétiquement déchargé, sans supplément thermique particulier sur des points privilégiés, et laissant au corps l'initiative de sa propre liberté⁸⁸ ». Cela reviendrait à remettre en jeu l'ensemble des caractéristiques conventionnelles et historiques du plateau. Si la frontalité de *Variations V* n'est pas exacerbée, la géographie du plateau tend à se déstructurer : impossible d'y repérer un centre, des lignes de force, des lignes de fuite. Comme Lucinda Childs, Laurence Louppe lit chez Cunningham l'influence de l'espace pictural de l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock, car la pratique de la peinture « all over » déconstruit l'espace du tableau, niant la perspective, la succession des plans, les limites du cadre, la prévalence d'un centre. Les peintres de l'expressionnisme abstrait constituaient d'ailleurs le premier public assidu des œuvres de Cunningham. Pourtant, les œuvres de Pollock reposent sur une philosophie de l'art distincte de celle de Cunningham. La critique a de ce fait oscillé entre un rapprochement avec l'esthétique du peintre et un rejet de toute comparaison : en effet, les plasticiens proches du chorégraphe⁸⁹ s'opposent au travail de Pollock, à sa pensée du geste comme physicalité instinctive dans l'expression de soi. Pour Roger Copeland, le peintre appartient à la génération de Graham et non à celle de Cunningham qui prône le détachement de l'intervention personnelle. Les processus ne peuvent effectivement être comparés et parce que ceux-ci importent tant à Cunningham et Cage, le chorégraphe ne confirme lui-même que rarement ce rapprochement.

Une attention sans coordonnées ni cadres

Les références de Cunningham sont tout autant artistiques que scientifiques ou philosophiques. Examinons brièvement ses sources. « Que se passe-t-il si, comme c'est le cas dans ce que je fais, déclare Cunningham, vous décidez que tout endroit de la scène est également intéressant. Jusqu'alors, le centre d'un espace donné en était le point le plus important, le centre d'intérêt. Mais j'ai pu constater qu'en peinture, par exemple, ce n'était plus le cas. L'espace était conçu différemment de

l'espace de danse traditionnel. J'ai donc choisi d'ouvrir l'espace, de le considérer en tout point égal, chaque endroit occupé ou non par quelqu'un, devenant aussi important que n'importe quel autre. Dans un tel contexte, il n'y a plus à prendre appui sur tel ou tel point précis. C'est à ce moment que j'ai lu cette phrase d'Einstein : "il n'y a pas de point fixe dans l'espace." Je me suis dit : s'il n'y a pas de point fixe, alors tout point est de fait également fluide et intéressant⁹⁰. » Cunningham en appelle régulièrement à la théorie de la relativité qui opère une remise en cause fondamentale des points de vue en invalidant la théorie euclidienne. Dans la théorie de la relativité, les mesures d'espace et de temps sont relatives à chaque champ gravitationnel. Depuis Albert Einstein on ne peut donc s'en tenir à l'idée d'un espace stable défini en fonction de coordonnées car, en présence d'un champ gravitationnel, les mesures de l'espace (et du temps) changent ; il n'y a plus d'unité de mesure stable. La définition de l'espace ne repose plus sur une mesure universelle : chaque point se définit alors en fonction des autres points dans un champ donné ; la seule affirmation possible concerne leur rencontre. Le point, dans un champ gravitationnel, n'est pas un corps rigide aux propriétés euclidiennes et il n'y a donc plus, dans la théorie de la relativité générale, de fiction d'un corps de référence, ni même de système de référence, comme on le trouvait chez Galilée (dans son système en mouvement rectiligne uniforme⁹¹). Cunningham s'intéresse à ce déplacement du point de vue qui deviendra un modèle de sa conception des espaces chorégraphiques : à la ligne, il préfère le point ; à la stabilité, la fluidité ; aux repères géométriques, un champ de forces. Mais Cunningham renvoie aussi sa conception des espaces à la pensée chinoise qui déplace les cadres de la pensée occidentale. « En tant qu'Occidentaux, nous avons, plus que les Orientaux j'imagine, un sens de l'espace lié à des données précises, par exemple d'ici à tel objet auquel je me repère. C'est cette façon de penser qu'il faut pouvoir changer. Pour essayer d'être plus clair, chacun de nous doit être en mesure de penser précisément le lieu où il est, et pouvoir se déplacer avec la même précision en gardant cette sensation⁹². » La lecture des hexagrammes du Yi-King invite à l'abandon d'une position centrale comme point de repère : il n'est rien qui n'y soit centre, et l'hexagramme est à la fois stable et en évolution⁹³.

Dans tous les cas, il s'agit de se défaire de l'idée de localisation ; l'espace ne se définit plus en fonction de coordonnées fixes et s'affirme comme étendue sans fin : il est l'infini d'un espace vide dans lequel le sujet prend place, comme à l'intérieur d'un

champ de polarités. Laurence Louppe souligne qu'« il s'agit d'un espace où l'échange incessant des "polarités" (une notion inspirée par les dynamiques du Yi-King) parvient à créer une heureuse anarchie⁹⁴ ». La multiplicité de centres ou polarités (Bouddha existe en toute créature) est le pendant d'une conception de la spatialité comme espace vide et infini. C'est ce vide qui, dans la peinture chinoise, introduit une discontinuité fondamentale que la perspective linéaire interdisait. François Cheng note que « ces vides ont justement pour fonction de suggérer un espace non mesurable⁹⁵ » ; le vide n'est ni vague ni inexistant, c'est un élément dynamique qui introduit la discontinuité – celle même déjà signalée dans les effets de juxtaposition et fragmentation de *Variations V*. La notion d'infini permet de rapprocher les différents modèles spatiaux auxquels Cunningham se réfère. C'est une donnée centrale dans sa conception des spatialités.

Dans tous les cas, « le danseur se trouve à un point donné de l'espace. Pour lui, ce point dans l'espace correspondant à un moment donné du temps est le centre et il y reste ou passe au point suivant, qui devient le centre suivant. Chaque danseur avait cette possibilité. Alors, d'un moment à un autre et d'un point à un autre, les danseurs se déplaçaient indépendamment⁹⁶ ». Toutes les pièces de Cunningham ne permettent pas si facilement de vérifier cette indépendance : dans *Variations V*, comme ailleurs, l'on voit bien que les déplacements sont souvent motivés par les configurations chorégraphiques en ligne ou en duo et trio. Il s'agit de rejoindre l'autre pour le temps d'une danse commune (et dans *Variations V*, les duos conduisent souvent à accueillir le corps du partenaire sur soi ou à le soulever). Ou de faire apparaître une ligne commune par l'arrêt à un nouvel emplacement. Dans ce dernier cas néanmoins, il n'est pas toujours évident d'évaluer si la configuration spatiale qui apparaît est d'une nature contingente. Quoiqu'il en soit, Cunningham insiste sur l'autonomie du danseur par rapport aux événements alentour, traçant les contours d'un projet d'interprétation pour le danseur. Lorsqu'il décrit la démultiplication des centres à partir du déplacement du danseur, il évite tout anthropocentrisme dans la mesure où le danseur ne constitue pas le centre qui se déplacerait avec lui, mais se trouve à différents points de l'espace qui sont considérés comme autant de centres : « C'est comme si vous recommenciez continuellement de zéro à partir d'où vous êtes, sans vous situer par rapport au lointain ou au centre du plateau. Vous êtes toujours le centre, et il en va ainsi de chaque danseur s'il y en a plus d'un⁹⁷. » Dans certaines séquences de *Variations V*, des actions simultanées des danseurs

se déroulent en différents emplacements du plateau sans privilégier une action plutôt qu'une autre, les interprètes ne paraissant guère se soucier du reste de la scène. Au début de la pièce, une danseuse en position de poirier semble indifférente au solo de Cunningham et peu affectée par les deux danseurs qui la soulèvent pour la déplacer, tel un meuble inerte. Chacun des interprètes conserve son importance propre (d'égale importance ou également sans importance, selon la philosophie cagienne), devenant tous autant de centres d'attention potentiels.

Ainsi, bien que le chorégraphe ait fait le choix d'un dispositif adressé et que certaines orientations des composantes de la pièce confirment la frontalité, la perception des spatialités est néanmoins bouleversée : dans ses cadres, dans ses limites, dans son ordonnancement. Le cadre de scène tend à s'estomper dans *Variations V*. La place des musiciens en avant-scène rend floue cette limite ; à la netteté d'une découpe architecturale se substituent l'amoncellement de fils électriques, des installations d'instruments de toutes sortes, et le mouvement des musiciens sur leurs machines. Les choix de cadrage de la caméra ne favorisent pas non plus la clarté d'une délimitation lisible de la scène ; les plans plus ou moins larges rendent rarement compte du moment de l'entrée en scène et ignorent la limite avec les coulisses : le surgissement soudain des danseurs dans le champ produit alors un effet de surprise empêchant de fixer définitivement la structure du plateau. Enfin, la continuité du fond de scène est déconstruite par les projections. C'est à la fois la nature des images représentées et le dispositif de projection – la représentation comme son support – qui perturbent la configuration du fond de scène et empêchent une construction en perspective. Les trois écrans s'interposent et créent des cadres internes à l'espace scénique, des sortes de fenêtres, de découpes sur le fond. Pourtant, comme le cadre de scène, ces découpes refusent une délimitation précise : l'image outrepassait régulièrement les limites de l'écran et s'étendait sur le mur ou débordait sur un second écran. Indifférente au lieu, elle semble pouvoir se satisfaire de toute surface sans souci d'un territoire bien défini. Les écrans fonctionnent comme la scène elle-même – indifférence aux limites, au centre, à la localisation, mais orientés malgré tout, bien que de façon biaisée : comme pour échapper à la frontalité fixe qui les caractérise habituellement, ils sont légèrement positionnés de biais, seule l'image sur le mur de fond se trouvant alors réellement faire face au public. Apercevoir les danseurs filmés en studio lors de la création de

Variations V, souvent dans des gros plans de mains ou de pieds, donne aux projections valeur de petites scènes dans la scène. Cette danse filmée excède les limites de l'écran, tout comme la danse de *Variations V* semble parfois déborder le champ pour se prolonger sur les bords de scène : le gros plan suppose en effet un prolongement du geste hors-champ, mais il invite aussi le regard à faire des raccords avec les corps présents sur scène. Les projections confirment également les spatialités de la pièce, parce que le médium filmique cherche à échapper d'une part aux caractéristiques spatiales du dispositif optique supposé par l'appareil cinématographique, d'autre part aux logiques de montage imposant la cohérence d'une spatialité continue, « raccordée », référencée. Le collage des images successives provoque des trouées irrégulières ; y alternent la planéité d'images fixes et sans profondeur et des images à la construction traditionnelle jouant de différents plans. Cette alternance témoigne d'une interrogation des codes de la spatialité que Stan VanDerBeek partage avec Cunningham⁹⁸. La grille projetée à plusieurs reprises est l'affirmation frappante de ce refus d'un schéma perspectif. Rosalind Krauss a montré que contrairement à la perspective, la grille est « susceptible de s'étendre dans toutes les directions à l'infini⁹⁹ » : « emblème de l'ambition moderniste », elle est « bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique¹⁰⁰ ». Cette spatialité est donc profondément liée à la remise en question du récit que partagent Cunningham et Stan VanDerBeek ; la grille a « la capacité de servir de paradigme ou de modèle à l'antidéveloppement, à l'antirécit, à l'anti-histoire¹⁰¹ ». De même, les images abstraites évoluant sur l'écran semblent échapper à toute coordonnée spatiale ; et les distorsions opérées par Nam June Paik montrent la déformation par courbures et ondulations de la structure ortho-normée. D'une façon plus générale, se succèdent différents lieux représentés, sans qu'aucun lien entre eux ne puisse être établi : anachronisme, multi-temporalité, multiplication des lieux contribuent à une disjonction des espaces que le film ne cherche pas à raccorder. C'est là l'un des effets de ce que Françoise Parfait nomme le mixage, c'est-à-dire une construction du film vidéographique par « coalescence, fusion, écoulement, mélange, confusion, équivalences¹⁰²... ». La construction de chacun des films mais également leur juxtaposition tendent à perturber les repères spatiaux : succession sans lien d'images hétéroclites, de plans larges et serrés, fragmentation, coupe, interruption, répétition... La discontinuité fondamentale qui caractérise la structure de ces films et la coexistence de quatre lieux de projections

aux dimensions diverses provoquent une segmentation de l'espace, une déconnexion des différents lieux. Des lieux représentés, comme des lieux supports. Ce dispositif privilégie la disjonction et l'éclatement des repères. Le fond de scène évite ainsi toute construction d'une ligne de fuite qui guiderait les regards. Il donne lieu à un fond complexe qui justifie sa présence à lui seul et existe indépendamment des autres éléments : il perd son rôle de cadre défini¹⁰³. La nature de ce fond n'est pas sans conséquence quant à la perception du mouvement dansé.

L'abandon des cadres et la résistance à l'orientation frontale du lieu théâtral tendent à construire un espace abstrait, c'est-à-dire sans imprégnation réciproque des lieux et de ce qui s'y trouve. La pièce pourrait quasiment être située ailleurs sans en être affectée, et réciproquement, le lieu est définissable indépendamment des événements qui s'y déroulent. Si un système géométrique ne modèle pas les spatialités, le lieu n'est pas non plus chargé, ni affecté par la présence du sujet. L'interprète de *Variations V* n'ouvre pas un espace hanté de fantasmes ni de qualités sensorielles ostentatoires¹⁰⁴. La spatialité n'est pas guidée par un espace anthropologique ni topologique. L'expérience physique du danseur cunninghamien maintient une distance, plutôt qu'une participation revendiquée. Le danseur n'envahit pas l'espace, il le traverse sans le marquer : les formes qu'il y appose se succèdent sans se fixer à un emplacement. Si le milieu dans lequel la danse se déroule n'influence pas la spatialité du mouvement, ni même d'ailleurs ses autres qualités (flux, poids, temps), inversement, la danse ne cherche pas à s'imposer au lieu. Elle ne tente pas de le modifier, ni d'en changer la nature. Cunningham insiste parfois sur le caractère concret du lieu où l'on se trouve et sur le respect de cet état de fait. « Le danseur est en plein réel, et faire comme si un homme debout sur une colline pouvait être ailleurs et occupé à autre chose est simplement de l'ordre du divorce¹⁰⁵. » Il faut comprendre qu'il n'y a ni conflit, ni influence, ni interaction mais une sorte d'attention tranquille et distante entre le danseur et le lieu. Dans cette utopie du non-lieu, il ne s'agit pas de modifier le théâtre par un jeu d'illusion ou de persuasion : la colline reste une colline, le plateau reste un plateau. Ce rapport concret au lieu réel accompagne donc le refus cunninghamien de la narration, de l'illusion. Le sujet dansant n'impose en rien sa présence : il préfère voir plutôt que regarder, traverser plutôt que parcourir, conserver ses distances plutôt que d'entamer des trajets conquérants. Le sujet adopte une sorte de détachement par rapports aux événements qui

l'entourent. S'affirme la séparation d'éléments autonomes, qui coexistent d'une manière décisive ; la juxtaposition des éléments, au-delà de toute intention, met en place une configuration signifiante. « Les danseurs savent qu'ils se meuvent dans le type d'espace qui prédomine chez nombre de peintres : tout y est possible, comme dans la nature, tout coexiste, lourd ou léger, petit ou grand, sans lien et pourtant chaque élément affecte tous les autres¹⁰⁶ », dans le regard du spectateur qui recompose l'œuvre. La représentation autorise la coexistence des opposés sans hiérarchie comme dans les changements d'échelle soudains, les gros plans donnant une grandeur démesurée à un objet de petite taille, tout à coup accolé à un plan large. Les danseurs se superposent à un fond qui refuse aussi toute fixation des mesures et joue d'une perturbation des repères. Albert Reid peut alors effectuer un solo « dans » une tasse de café, c'est-à-dire sur le fond sombre de cette image projetée.

Les différents plans que *Variations V* fait apparaître n'ordonnent ainsi en rien l'attention. Les différentes actions se déroulent simultanément dans la profondeur de la scène, mais rien ne permet de juger de la prévalence d'une action sur l'autre. La profondeur est alors déstabilisée au sens où l'on ne sait plus valoriser un plan (une action) plutôt qu'un autre. La chorégraphie figure cette déstabilisation en niant les plans successifs qui restent partiellement obstrués derrière le premier plan (Barbara Lloyd, lors d'un solo en avant-scène entrave la visibilité des trois danseurs derrière elle). *Variations V* joue sans cesse de ce principe, affirmant le refus du point de vue unique qu'impose l'architecture théâtrale. Ces moments signalent en même temps la convention que ce dispositif traditionnel impose et l'artificialité d'une telle perception du monde. La juxtaposition des événements et des éléments scéniques constitue une sorte de collage¹⁰⁷ où chaque chose est à égalité, aussi disparate ou hétéroclite soit-elle.

La figure, malgré tout (Spatialité 5)

Si chacun devient le centre, s'effondrent toutes les hiérarchies habituelles mises en place dans la tradition chorégraphique, depuis le ballet classique jusqu'à la danse moderne. Cette dernière avait certes déjà balayé la structure pyramidale du ballet classique, qui superpose à la centralisation de l'espace la figure centrale du danseur

étoile, mais, encore attachée à des principes narratifs ou expressifs, elle conserve une organisation des relations bien souvent graduée : le groupe laisse souvent place à une figure centrale, soliste ou duo, ou bien évolue en fonction d'un meneur¹⁰⁸. Avec Cunningham, les danseurs deviennent des sortes de points mobiles éventuellement indifférents les uns aux autres. « Chacun se comporte simultanément comme un soliste¹⁰⁹ », déclare en général Cunningham, même si les séquences collectives (les traversées sautées de l'ensemble des danseurs ou l'avant-dernière séquence) exigent un accord précis des rythmes et figures de chacun. Rarement les relations momentanées n'exacerbent la mise en évidence de l'un (ou des uns) par rapport aux autres. De fait, la spatialité corporelle du danseur n'est pas affectée par la présence de l'autre. Se forment des sortes de zones propres à chacun, des kinesphères comme imperméables aux événements environnants. Cunningham sur un tapis de sol à l'avant-scène, alternant roulades, chandelles et positions de lotus, semble occuper un espace déconnecté des trois autres duos qui se déroulent à côté : il conserve son rythme et ses durées propres. Chacun semblant penser précisément le lieu où il est adopte une gestuelle non conquérante des espaces de la scène, sans projection ni prolongement ; la spatialité corporelle semble limitée à son propre geste. « Le mouvement de Cunningham [analysent Noël Carroll et Sally Banes] est caractérisé par ce que les disciples de Laban appellent le flux lié ; l'énergie est liquide et élastique à l'intérieur du danseur, mais elle s'arrête à la frontière de son corps. Elle est strictement délimitée et contrôlée. Elle ne se prolonge pas vectoriellement ni ne se répand dans l'espace environnant. Elle a un air d'exactitude et de précision¹¹⁰. »

Variations V propose alors une sorte de dialogue de lignes, de découpes spatiales, de figures et de rythmes non motivé par l'échange. Si le chorégraphe répugne à parler d'abstraction¹¹¹ parce que l'être humain exprime toujours l'humain, l'on est pourtant tenté, face à ces relations si peu troublées par la présence de l'autre, de parler de ces corps en termes de lignes et figures. Se dégage avant tout une poésie des formes – formes changeantes, lignes entrecroisées, courbes et torsions... La kinesphère du danseur, comme sa dynamosphère, ne semble modifiée par aucune intention expressive ou psychologique. *Variations V* laisse pourtant place à de nombreux duos où l'espace se construit à deux et exige de considérer l'autre, d'adapter l'équilibre, la répartition du poids (en particulier dans les portés mais également pour chaque contact) et la perception. Si *Variations V* semble revisiter la figure classique du pas de deux, celle-ci est ici déchargée de

toute émotion. Chez Cunningham, note Hubert Godard, « les partenaires [de la promenade] ne sont pas préoccupés par la relation psychologique, nulle tension ne se lit dans leurs yeux, comme si ces yeux écoutaient simplement l'écho lointain de la découpe de l'espace qu'ils provoquent¹¹² ». La promenade entre Cunningham et Carolyn Brown au début de *Variations V* en est un exemple frappant. Le duo, d'une façon générale, ne produit nulle intensification particulière (et nulle narration amoureuse dont le pas de deux est traditionnellement porteur) ; il ne modifie pas réellement les modes d'investissement du danseur mais permet d'autres configurations géométriques, d'autres rapports à l'espace, puisque, grâce à de nouveaux appuis, la danseuse peut explorer d'autres orientations de l'espace et directions du corps. *Variations V* est donc une pièce de Cunningham qui explore le lien entre les danseurs – le duo, le trio, le contact, en particulier dans une longue séquence où trois duos s'organisent autour de l'enroulement d'un corps sur le dos du partenaire – tout en continuant d'affirmer la prédominance de la séparation. Le contact ne s'accompagne d'aucune empathie, d'aucun élan, d'aucune modification profonde du tonus musculaire, du rapport au flux ou au rythme. Les duos se font et se défont sans inquiétude, souvent sans regard échangé. Kenneth King souligne que Cunningham « a été le premier à présenter des figures animées dans un champ discontinu, forgeant une esthétique de l'abstraction dont les paramètres formels recontextualisaient la dynamique dramatique et constituaient différemment la veine théâtrale de l'impulsion moderne¹¹³ ». Les gros plans sur les visages des interprètes témoignent d'une tranquillité impassible qui contraste avec les extraits muets de *Born Yesterday* où les visages sont habités d'expressions, de sourires, de regards évocateurs. D'une façon semblable, la scène de bal projetée à plusieurs reprises renvoie le reflet contrasté de duos où un élan commun entraîne les danseurs vers une émotion partagée. Dans *Variations V*, la couleur du geste demeure sensiblement égale : seule la distance a véritablement varié, mais celle-ci, on l'a vu, n'est pas ici chargée de signification¹¹⁴. Ainsi, à la fin de la pièce, lorsque les danseurs déroulent lentement une bobine de fil qui va les relier les uns aux autres, traçant un zigzag sur l'ensemble du plateau, c'est moins le lien ou la distance entre eux que ce fil matérialise qu'une ligne accidentée qui prend soudain clairement forme sur le plateau. La segmentation de cette ligne renvoie à d'autres trajets effectués auparavant lors de traversées sautées et saccadées où chaque danseur changeait sans cesse d'orientation. Elle signale le refus d'une direction

unique, d'une simple vectorialisation orientant tout l'espace et dessine, en quelque sorte, une multi-frontalité. Mais à peine tracée, la ligne s'efface avec le mouvement des danseurs emportant le fil : l'espace se brouille, se déstructure, empêche toute fixation, tout arrêt trop prolongé.

Une clarté dans l'infini

Et le procédé vaut pour la figure. En effet, alternent sans cesse un surgissement clair de la figure sur laquelle l'attention peut se polariser et une complexité plus générale née de la juxtaposition des divers éléments et de l'impossible fixation de l'espace. Le dessin du geste est clairement mis en évidence, mais la multiplication des éléments sur scène (danseurs, films, musique) rend complexe sa saisie, laissant l'impression d'une couleur commune (dynamique, rythmique, procédés de composition). Cette alternance correspond à une relation paradoxale avec le fond, à un rapport de force constant et palpable entre l'espace infini qui envahit l'ensemble et la résistance de la figure à l'intérieur de ce vide. La figure surgit, malgré tout. Car les spatialités corporelles sont porteuses d'une très grande clarté dans le dessin du geste : les membres semblent découper l'espace avec netteté ; ils le sculptent de façon essentiellement linéaire. Lignes droites ou courbes des membres ou de l'axe deviennent des traits définis dans le volume scénique. Cela distingue clairement Cunningham de Pollock, chez qui la figure semble disparaître ou lutter en vain avec le fond. Ici la délimitation de la figure repose tant sur la géométrie du corps centré que sur l'impact du geste. Si l'on retrouve, comme dans *Trio A*, une multidirectionnalité du mouvement, elle ne correspond pas ici à un brouillage du signe, ni à une indécision dans l'orientation : la netteté de la découpe du corps dessine plutôt une géométrie que la direction affirmée de chacun des segments corporels affirme visiblement. L'impact et les contours précis dominant, laissant apparaître des trajectoires que l'on peut suivre avec certitude. À ce titre, on a souvent comparé le vocabulaire gestuel de Cunningham à celui de la danse classique ; on y retrouve en effet des positions et des alignements propres au classique, la préférence pour une posture érigée et une attention au dessin précis du geste. Pourtant, la figure cunninghamienne n'est pas prise dans un élan qui la transporte et rien ne l'annonce. Cunningham rappelle que « dans le ballet, diverses préparations à des mouvements ou des positions plus amples sont devenues, à l'usage et par leur intensité, une espèce de grille de lecture pour le regard et les sentiments

du spectateur. Cela aide aussi à définir le rythme¹¹⁵ ». Rien de tel chez Cunningham. Sa conception de l'espace scénique et corporel bouleverse les logiques du ballet et la perception des figures : la frontalité biaisée, le vide et le point, la relation privée d'affects, l'absence de projection, mais encore la musicalité des enchaînements ou les coordinations du mouvement ne regardent en rien l'esthétique du ballet¹¹⁶. *Variations V* s'en éloigne d'autant qu'il laisse place à de nombreux passages au sol (moins rares chez Cunningham dans les années 1960). La pièce joue en effet de différents niveaux ; à la verticalité affirmée des uns répond, en contrepoint, l'horizontalité d'un corps allongé au sol ou reposant sur un autre. Roulades, postures assises, attirent l'attention sur le niveau bas du volume scénique : il en est ainsi lors d'un long passage où le chorégraphe, en avant-scène sur son tapis de sol chargé de micros, bascule, s'allonge horizontalement, alors que d'autres danseurs évoluent verticalement derrière lui. Le public opère alors un va-et-vient vertical du regard. La figure, dans *Variations V*, trouve donc un statut tout particulier. Le danseur « sait qu'il doit rendre cette figure sans trouble, pour ne risquer aucune altération de cette construction. Il n'est pas là pour se donner à voir lui-même, mais pour permettre l'apparition du signe recherché ou provoqué par le hasard¹¹⁷ », analyse Hubert Godard pour l'esthétique de Cunningham en général. Sa danse met en avant, assurément, le surgissement d'une figure qui se détache nettement par la clarté des lignes et des directions. À plusieurs moments, un danseur se fige d'ailleurs dans une pose, comme pour mieux souligner la découpe que son corps imprime à l'espace. Une image fugitive apparaît. La description des cadres et juxtapositions de *Variations V* ne laissait pourtant pas présager la possibilité d'une figure. Comment une figure peut-elle prendre pied dans un espace qui se veut illimité, vide, sans coordonnées ? Le vide illimité a tout d'un « fond sans fond [qui] engloutit¹¹⁸ » la figure, d'un abîme sans fin dans laquelle elle fait naufrage ou se dissout. Parce que l'étendue demeure sans repère, elle inquiète toute figure, risque de l'estomper en envahissant tout et laissant place au vide. Pierre Schneider a montré combien la figure ne prenait pied que devant un fond dompté par un dispositif de cadrage qui tend à réduire le fond (illimité) à un arrière-plan, à un mur (de fond de scène). C'est dans cet objectif que la perspective picturale (et aussi, pourrait-on ajouter, architecturale) intercale des plans intermédiaires pour forger un décor stable donnant l'illusion d'une étendue qui se prolonge ; cette étendue apprivoisée n'est là que pour mieux mettre en valeur la figure. Or *Variations V* déconstruit l'unité

du fond de scène et les bords perdent « leur mortelle faculté d'interruption¹¹⁹ ». Comment peuvent alors coïncider une conception illimitée de l'espace et le surgissement d'une figure ?

L'espace corporel semble être le lieu d'une résistance au fond sans limite. Alors que l'espace de la scène et le rapport entre les danseurs (les configurations chorégraphiques) se plient à la logique du vide et du décadage, le danseur impose une structuration claire de son espace propre. Il semble se constituer une sorte de plan interne qui lui tient lieu de support, lui permet de se repérer dans ce lieu désorienté et d'affirmer son existence par contraste. Ce plan constitue, en quelque sorte, le socle à partir duquel il parvient à affirmer ses directions et sa liberté de mouvement, évitant toute dissipation dans l'espace. Le danseur ne se laisse ainsi pas happer par le vide mais se fabrique une zone indépendante et profondément déconnectée. Il s'extirpe de l'illimité, tout en y participant, en qualité de point mobile et fluide. À l'infini d'une étendue sans repère, Cunningham surimpose donc la mesure du corps, petite entité rebelle aux immensités et capable de retenir toute l'attention. Un duo, vers la fin de *Variations V*, semble vouloir figurer cette force de l'échelle corporelle : une danseuse prend les mesures de sa partenaire immobile. Une même longueur de fil est alors reportée sur différentes parties du corps, comme pour en évaluer les proportions, les rapports, les longueurs, les distances. C'est soudain attirer l'attention sur des dimensions humaines : la dimension de l'espace se détermine à la mesure de chaque corps humain. Au lieu d'un englobement, s'affirme à nouveau la discontinuité des différents espaces. Cunningham rappelle que « le décor a en quelque sorte sa propre vie, ce n'est pas seulement un cadre sur lequel appuyer la danse¹²⁰ ». Il revient donc au danseur de se construire un cadre perceptif et imaginaire permettant la naissance d'une figure. Ce qu'affirme alors l'esthétique de Cunningham est une philosophie contrastée ; à la logique du vide et de l'illimité se surimpose l'affirmation de la figure. Dans *Con forts fleuve*, c'est le fond tonique des interprètes qui imposait rythme et puissance au brouillage des repères ; c'est la dynamique du geste qui permettait l'existence du sujet. Pour *Variations V*, Cunningham résiste, par le dessin et la clarté tranquille des positions, à l'engloutissement du signe (de la trace, de la découpe) dans le fond.

Une attention sans hiérarchie

Ainsi, face à *Variations V*, l'attention du spectateur peut osciller entre différentes spatialités déconnectées, car jamais figure et fond ne forment « une constellation fixe¹²¹ », rappelle Pierre Schneider. Si la figure de l'ordre du dessin sépare, l'infini, comme une couleur, relie. La clarté du dessin en devient moins grande mais la nature qualitative du mouvement cunninghamien transparait d'autant mieux. Elle colore les spatialités d'une qualité dynamique et rythmique. Les danseurs de Cunningham développent un sens particulièrement aigu du rythme et des durées, exacerbé par l'indépendance par rapport à la musique. Ce sens les conduit à une perception de la musicalité de l'ensemble, permettant de prendre en compte et d'identifier la présence de l'autre dans ces spatialités complexes. Ce sens remplace alors les repères que l'espace ne leur livre plus. Cunningham explique qu'il « a fallu développer ce sens qui permet de sentir sans les voir où se trouvent les autres danseurs, et dans quel rapport avec soi. Ce sens est très lié à la relation au temps, à ce que j'appelle le *timing*. Si vous prêtez attention au *timing*, même si vous n'êtes pas tourné dans la direction des autres danseurs, vous savez qu'ils sont là et une forme de relation s'établit¹²² ». Une polyrythmie caractérise alors la nature des spatialités. Les différents danseurs présents sur scène évoluent en effet selon des rythmes divergents et comme indifférents à un tempo commun. L'arrêt de l'un d'eux permet de contraster à l'extrême et d'explorer toute l'échelle du mouvement allant du repos (l'immobilité est mouvement pour Cunningham¹²³) à la plus grande rapidité. Cette polyrythmie conduit à faire surgir diverses densités d'espace, à modifier la perception de l'épaisseur ou de la compacité de l'air selon que le mouvement rapide et léger le rend comme fluide ou que l'arrêt le fige. Cela semble renforcer le clivage spatial instauré sur la scène puisque les disparités de la dynamique et du rythme du mouvement, loin d'uniformiser l'ensemble, jouent de contrastes, de trouées qualitatives dans l'étendue. Il est des instants où les jeux de rythmes peuvent prévaloir sur les rapports de formes et où s'organise tout un rapport musical de point et contrepoint, de temps et contretemps, de contrastes et juxtapositions. La musicalité devient alors une sorte de toile dynamique et rythmique qui semble englober les danseurs dans l'étendue infinie. Si les figures peuvent parfois se répondre et entrer dans une sorte de dialogue des lignes, la couleur du geste parvient plus sûrement à instaurer des liens, jusqu'à confondre fond et figure. Dans ces moments, la dynamique du mouvement entre en résonance avec celles

des images projetées, dont on aura remarqué qu'elles se plaisent à présenter des situations où le rapport à la gravité est patent : saut en parachute, valse, vol d'avion, danseurs, vues aériennes...

Ainsi, alors même que Cunningham s'attache avant tout à l'écriture du geste, la saisie de la figure dans *Variations V* n'est pas si aisée. On n'a là ni mise en doute des limites du corps (Xavier Le Roy), ni travail de l'informe (Boris Charmatz), ni continuum d'un temps inaccentué (Yvonne Rainer), ni duplicité d'un sujet déployant de multiples strates mémorielles (Olga Mesa) ; l'interprète ne se camoufle pas, il opère à visage découvert. Pourtant, la géométrie insolite de ses mouvements, mais aussi la juxtaposition des différents danseurs et des divers événements, entraînent une saisie évidente du visible. La remise en cause de la spatialité du plateau déplace le statut du sujet dans son environnement, refusant son exacerbation et la convergence des regards vers lui. Elle déconstruit les logiques figuratives liées à une scénographie entendue comme décor ou du moins comme cadre structurant l'action. La juxtaposition plutôt que les liens de causalité conduit à une mise à mal de la figure telle qu'elle pouvait être incarnée par la danse classique ou moderne. Cela rend difficile pour les spectateurs de Cunningham la saisie de la figure, malgré la clarté de son dessin. Cunningham rappelle la perturbation produite par ses danses : « Pour certains spectateurs, surtout pour les habitués des ballets classiques, ce ballet [*Torse*, 1976] est difficile à voir. Ce n'est pas tant qu'ils ne l'aiment pas mais ils sont perturbés par le fait qu'ils se rendent bien compte que c'est très clair, sans pouvoir littéralement ni le "voir", ni le "suivre" d'emblée¹²⁴. » La clarté des figures, juxtaposée à une dispersion des repères, a pu conduire à une errance du regard, à une impossibilité à y trouver sa place, parce que la posture du public était nourrie par le leurre qu'existait, en quelque endroit, un cheminement juste ou prévu. Or *Variations V* ne vient jamais indiquer ni confirmer la sélection du visible. « Le chorégraphe procède méticuleusement par la division, la séparation, l'ascèse de la perception, écrit Claude Grimal. Il s'agit de rendre cette perception plus difficile, et de briser les automatismes. En augmentant les difficultés, on redonne au spectateur un libre arbitre. Quand on l'oblige à ce travail de voir, de déchiffrer, d'entendre, on le conduit vers la liberté¹²⁵. » Cette expérience de la liberté ne va pas sans heurt. Le public fait l'expérience d'un rapport à l'œuvre d'art où s'affirment la distance et le détachement, et qui

convoque une attitude perceptive sans doute peu familière. Le regardeur est provoqué mais également abandonné. Le principe de juxtaposition et de discontinuité sur lequel repose la construction *Variations V* se rejoue donc entre l'œuvre et son public¹²⁶. De même qu'il n'y a pas fusion entre les différents éléments de la pièce mais affirmation de l'indépendance de la musique, du film, de la danse, de même *Variations V* empêche toute fusion avec un public. C'est là aussi la déconnexion qui prime : parce que l'œuvre ne guide pas le regard et ne s'impose pas, elle agit par distanciation, évitant tout hypnotisme, tout rapt du public. Seul l'humour de situations incongrues (rattacher les feuilles tombées d'une plante verte), ou l'allusion impertinente à des actions quotidiennes (s'étirer sur un tapis de sol, se promener à vélo) assurent, à certains instants, une connivence directe et immédiate que la gestuelle abstraite, non frontale, ne supposait pas. La plupart du temps, la remise en question de la narration (ou des régimes du récit) ainsi que des codes et modalités du déroulement chorégraphique, des liens logiques et des articulations défont les attentes. L'œuvre exige alors du public qu'il invente ses propres cheminements.

Dès lors, le spectateur éventuellement bousculé par ces logiques contrastées est invité à exercer sa perception et à trouver tranquillement sa place. Il doit comprendre qu'il est englobé dans la logique spatiale construite par la pièce ; il est lui aussi engagé dans l'action. C'est ce que semble figurer un court moment où deux interprètes, tels deux spectateurs, s'assoient sur leur chaise, de dos, légèrement de biais à l'avant du plateau, pour regarder la scène. L'assignation d'un lieu à une activité s'effondre : il est possible, sur scène, de figurer des regardeurs dont l'attitude décontractée mais attentive pourrait devenir un modèle du spectateur cunninghamien – un spectateur qui passe vite de l'intervention au regard, et réciproquement, comme d'un pôle à l'autre d'une même activité. La déconstruction de la géographie du plateau ne se répercute-t-elle pas dans la salle ? Penser chaque individu comme centre et l'espace comme infini, c'est faire fi des frontières et considérer comme insignifiante la séparation entre la scène et la salle. S'il n'y a pas de centre sur scène, il n'y en a sans doute plus dans la salle. Ce décentrement fondamental déconstruit le sentiment d'un point de vue dominant et ouvre à la sensation que la danse est visible de toute part. Il n'y a plus de « meilleur endroit » pour voir la danse ; disparaissent les hiérarchies de localisation dans la salle. Tout point devient également intéressant pour percevoir l'œuvre et chaque emplacement est favorable. « Chacun a la meilleure place¹²⁷ », écrit Cage. Exercer ses talents perceptifs

individuels ne revient donc pas à prétendre à la supériorité de son point de vue sur un autre mais à prendre conscience que ce point de vue est relatif – à soi, au temps et à l'espace dans lequel je me situe. L'œuvre s'affirme comme une réalité infinie, dévoilée par chacun. Les spectateurs coexistent comme un assemblage d'individus non hiérarchisés réunis par l'attention que l'adresse non directive de l'œuvre autorise. S'il n'y a plus de point de vue privilégié, c'est en effet parce que la pièce a abandonné le désir de conduire le regard de son public. Le dispositif de *Variations V* autorise toute entrée, tout cheminement à travers l'œuvre. « La manipulation du regard du spectateur est abandonnée, commente Roger Copeland [...] Dans l'espace perspectif, par contraste, l'artiste compte sur ce que le critique d'art de la Renaissance Giorgio Vasari appelle "l'aimantation des yeux". L'attention du spectateur est involontairement attirée vers une série de points de fuite. Cunningham [...] s'éloigne de la tendance traditionnelle à kidnapper le centre d'attention et à l'entraîner vers un point de fuite localisé au centre, en fond de scène dans la profondeur de l'espace¹²⁸. »

C'est d'ailleurs une forme de mise à distance qui se produit. Celle qui fait dire à Hubert Godard que « les danses de Cunningham [...] interdisent le transfert [obligant] le spectateur à voir le signe, la figure, pour ce qu'ils sont¹²⁹ » La clarté de la figure reposant sur un pré-mouvement (fond tonico-postural du geste) aussi neutre que possible permet au spectateur de voir une figure et non le sujet dansant. Le chorégraphe n'impose aucune empathie et a d'ailleurs « toujours pensé la danse comme du mouvement saisi par du regard : c'est d'abord du mouvement, bien sûr, mais c'est votre regard qui vous en donne le sens¹³⁰ ». *Variations V* résiste à une perception immédiatement kinesthésique, à une fusion pondérale avec l'œuvre. Sans doute parce que « la prise de distance entre l'émotion du danseur et ce qu'il produit se rejoue chez le spectateur entre la figure observée et sa propre émotion : il ne peut pas se laisser emporter directement par la danse. Privé de cette donnée kinesthésique immédiate, l'observateur est contraint dans son imaginaire perceptif. Il a alors le choix d'un plaisir traduit par le sensible, dans les jeux de la fiction perceptive... et perspective. Il recrée finalement son propre bouleversement intérieur : dès lors, le spectateur, plus que le danseur, est le véritable interprète de la danse de Cunningham¹³¹ ».

On pourrait quasiment parler d'une distanciation brechtienne¹³² prise ici en charge tant par ce travail du danseur privé d'affects, que par la pratique de la discontinuité

et de la complexité ; la mise en scène de l'attention lors de la présence fugace de deux interprètes-spectateurs sur la scène le renforce. Ce que Cunningham repousse, c'est bien une pratique théâtrale de la fusion, de la transe ou du rituel. Pour autant, dans la traduction de cette danse par le spectateur, dans le jeu de sa fiction perceptive et des mises en relation qu'il organise, chacun est susceptible de partager physiquement la sensation de ce vide et de ces échos hasardeux, de la clarté directionnelle et des orientations multiples, de cette danse aux spatialités infinies d'où surgit la figure, malgré tout.

SPATIALITÉ EN DANSE : DU FEUILLETÉ À L'ATTENTION (CONCLUSION)

La fécondité d'une question

La spatialité a constitué le fil principal de nos analyses, selon l'hypothèse qu'elle était un paramètre particulièrement actif dans la construction du régime de visibilité et d'attention inventé par chaque œuvre. Il y a bien en vérité un lien inextricable entre l'espace, le temps, le flux et le poids, les quatre facteurs labaniens d'analyse du mouvement. Par là, l'analyse des pièces et de la relation esthétique a pris un tour singulier, en faveur de la spatialité. Choisir une perspective, c'est déjà orienter l'expérience et aiguïser la pertinence d'une question. Les études qui ont jalonné ce livre n'entendent pas élaborer une théorie générale et exhaustive des pièces et encore moins épuiser la réflexion sur l'espace. Elles espèrent en revanche avoir montré combien l'attention à l'œuvre exige sans cesse de s'interroger sur ce que l'on croit savoir, et de considérer ce qui en elle refuse les logiques convenues. Par l'analyse, s'affirme la puissance des œuvres à affiner les notions, à déplacer les outils de la pensée, à en inventer de nouveau. L'œuvre nous pose question, et doit être considérée comme un acte critique qui déploie sa puissance propre. Dès lors, faire l'expérience de l'œuvre relève d'une pratique : une activité toujours inachevée où s'exerce notre capacité à soumettre l'œuvre à l'épreuve d'une question.

Les outils¹ de cette pratique sont aussi divers qu'on a pu le voir ; ils puisent dans des champs variés – esthétique, critique d'art, sciences, littérature, cinéma, peinture... Mais il y a fort à parier que le chercheur en danse puise également dans un savoir plus méconnu, un savoir sensible qui s'est constitué dans la fréquentation du cours de danse, où se forment des outils précis pour la perception et l'attention. De nombreuses pratiques corporelles depuis les années 1920 ont nourri le danseur

moderne, l'engageant à creuser ses perceptions et sensations personnelles plutôt que de considérer son geste comme d'abord observé de l'extérieur : méthode Alexander, idéokinésie, méthode Feldenkrais, *Body Mind Centering*... Les méthodes somatiques ajoutées aux techniques de danse ont nourri le savoir du danseur, lui permettant de cultiver de nouveaux processus de visualisation du corps et du mouvement et de développer tout un imaginaire poétique : autrement dit d'organiser sa perspective. Il ne tient qu'au chercheur en danse de disposer, lui aussi, de ce savoir et de le mettre au service des objets du monde. Perception et attention sont au cœur de la pratique du danseur, comme une interrogation permanente étroitement liée à l'invention du geste. Car la perception ouvre des coordinations : c'est une considération technique aux conséquences immenses. Modifier les perceptions et l'attention au contexte revient dès lors à ouvrir la palette des gestes. La « posture du regard² », telle que la nomme Hubert Godard, est supportée par les autres sens et notamment la posture physique. La proprioception influence sur le regard. Si le studio de danse apparaît alors comme le lieu de l'invention d'une perspective à soi (lieu où l'on se vide d'un trop plein d'*a priori* sur l'espace³), c'est parce que « cette double action du regard et de la proprioception va créer une dynamique responsable de notre sens de la perspective. [...] Avant que quelqu'un ne bouge, il est obligé de construire un espace à partir du *topos*, de la géographie, qu'il va dynamiser, temporaliser⁴ ». C'est tout un sens de la relation à l'autre, à l'espace, au contexte que renferme la fabrique même du geste : faire surgir un geste implique déjà d'avoir construit la scène fictive dans laquelle ce geste est possible. L'un des savoirs du danseur consiste bien en sa capacité à faire fluctuer le rapport au contexte qui le constitue (« Le corps est-il une extension de l'environnement ou bien l'environnement un prolongement du corps ? », demandait Xavier Le Roy).

Dès lors, tout l'enjeu de ces analyses successives aura été de saisir la façon dont le geste dansé modifie la perspective impliquée par le lieu théâtral, autrement dit de quelle façon il redéfinit la nature de la relation esthétique que le dispositif adressé semblait prévoir. Comment la danse secrète-t-elle ses propres conceptions de l'espace, résistant à celles imposées par le lieu et par l'ordre perceptif qu'il veut imposer ? Comment alors parvient-elle à inventer d'autres modalités de l'attention et de la relation ? Par ricochet, le spectateur est bien invité à sortir de sa propre perspective pour épouser celle suggérée, suscitée par la danse. La pratique du spectacle est ainsi une activité susceptible de le conduire à faire fluctuer ses propres

perspectives : en tant que pratique, l'œuvre conduit à relier l'activité perceptive et l'expérience vécue en les remettant en jeu⁵.

Cette étude repose ainsi sur une définition du public bien spécifique (cf. Introduction) : elle propose d'analyser l'activité du public depuis l'œuvre même, depuis l'examen concret des éléments qui la composent. L'hypothèse que l'œuvre aurait inscrit en son sein les trajectoires et processus perceptifs qu'elle engage revient à déceler la théorie du public que l'œuvre contient. La chorégraphie construit un point de *theatron* qui tend à instituer le sujet sensible qui s'inventera dans la relation esthétique. Cela amène le chercheur à s'attacher avec précision aux caractéristiques de l'œuvre, à même de délivrer la nature du régime d'attention vers laquelle elle tend. Trouble du visible et questionnement chez Xavier Le Roy, douce hypnose et vertige des trajectoires infinies du regard dans *Trio A*, rêverie intime et logique extensive de la mémoire chez Olga Mesa, béance du sens et attention heurtée dans *Con fort fleuve*, hétérogénéité, abstraction et inattention sélective dans *Variations V*. Cette étude a montré combien la spatialité permettait de poser des jalons sûrs dans la conduite de l'attention. La spatialité contribue pleinement à forger les contours de la saisie de l'œuvre, en construisant un régime de visibilité.

Emprunter un point de vue sur l'espace ancré dans les savoirs de la danse, à partir de l'examen de la matérialité de l'œuvre, a néanmoins conduit à travailler à l'intersection d'autres champs : d'abord parce que les œuvres elles-mêmes les convoquaient. Olga Mesa en appelle au cinéma, Xavier Le Roy à la philosophie, la biologie moléculaire ou la vidéo, Cunningham à la science ou la philosophie orientale... Ensuite, parce que les études critiques sur l'espace sont issues de divers champs et capables de nourrir l'approche, en cela qu'elles témoignent d'une préoccupation d'époque qui présageait d'un dialogue fécond entre disciplines. En effet, nombreuses ont été ces dernières années les publications sur l'espace. Il faut noter que certaines ont pris la danse pour objet et selon des orientations épistémologiques diverses. Cette étude (dont la première version s'achevait en 2004) résonne ainsi avec d'autres travaux qu'elle ignorait parfois (Valerie A. Briginshaw⁶, pour une étude de l'espace et du sujet en danse selon les *cultural studies*) ou qui allaient paraître peu de temps après : en particulier l'essai de Véronique Fabbri⁷ qui, suivant une approche philosophique de la danse, répond en certains points à ce texte ; ou certains passages de

Fabriques de la danse de Simon Hecquet et Sabine Prokhoris⁸ qui ont directement trait à la question de la figure et de la spatialité. La coexistence de différents travaux en danse relatifs à la spatialité⁹ signale l'actualité d'une question.

En 1967, Michel Foucault commençait ainsi son allocution devenue fameuse : « La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire [...]. L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace¹⁰. » Si le XX^e siècle a marqué un « tournant spatial¹¹ » dans les sciences sociales et humaines, grâce à la perspective corporelle qui tend à s'insinuer dans différents champs (la philosophie avec la phénoménologie, la géographie¹²...), c'est que l'idée de lieu comme réceptacle de l'activité tend à laisser place à une intrication du sujet et de l'espace. On a vu que cette intrication pouvait prendre nom de friction, dès l'instant où le danseur venait mettre en doute le système perspectiviste de l'architecture théâtrale et de nos repères perceptifs occidentaux par une pensée du corps, de la forme, des limites, qui lui résiste (cf. Spatialité 1). Le point de vue de la danse a beaucoup à apporter dans ce débat.

On a vu par exemple combien il pouvait conduire à affiner la proposition pourtant si féconde de Louis Marin sur les cadres. Le cadrage de la représentation en peinture que l'on s'est appliqué à transposer pour la scène repose sur trois niveaux : le fond, le plan et le cadre. Trois niveaux particulièrement pertinents pour examiner les conduites de l'attention par le biais de la spatialité. Il y a eu besoin de faire appel à un quatrième niveau pour comprendre ce qui se jouait dans *Variations V* de Merce Cunningham : c'est ce que l'on peut nommer avec Hubert Godard le fond tonico-postural, qui constitue un arrière-plan à la figure ; c'est l'effet inévitable de la construction, par le danseur, de sa propre perspective, de sa scène fictive. La nature de l'attitude posturale préalable à tout geste va constituer un arrière-plan plus ou moins solide qui peut venir s'intercaler entre les autres plans de la scène (entre le fond de scène et le quatrième mur et tous les plans intermédiaires possiblement construit par la scénographie ou la chorégraphie) pour en contredire éventuellement l'ordonnement. On ne peut faire l'économie de l'analyse de cet arrière-plan postural dans l'examen des spatialités ; c'est ce vers quoi tendait Pierre Schneider dans sa *Petite histoire de l'infini en peinture* et ce que la danse affirme par les outils et les savoirs qu'elle délivre. Dans *Variations V*, le danseur résiste à l'illimité et au vide (que la scène et la chorégraphie ouvrent) par la construction d'un fond tonico-postural qui joue le rôle d'un plan, autrement dit d'un support qui résiste à l'illimité. La figure se constitue alors comme entité autonome qui confère à l'espace sa nature abstraite : le danseur

peut être situé ici ou ailleurs, cela n'affecte en rien la figure qui se construit massivement à partir du plan qu'elle s'est constitué. Ainsi, la figure s'affirme à l'intérieur de ses contours comme de même valeur que tout autre élément sur le plateau (cf. Spatialité 5). À l'inverse, on a vu combien la figure dans *Con forts fleuve* de Boris Charmatz se débat contre un engloutissement : l'arrière-plan de son geste n'instaure aucun plan solide, aucun contour mais se constitue plutôt sur le mode de la densité. La figure est intensive. Elle tente de résister à la mise à mal du visible, à la béance, par l'expression d'un fond tonique. Dans *Self-Unfinished*, Xavier Le Roy oscille entre deux natures d'arrière-plan opposées, jouant justement de ce fond tonico-postural et de son rapport possible d'extension ou de rupture avec l'environnement. Olga Mesa, considérant la scène comme une page blanche, s'appuie fondamentalement sur ce support pour faire surgir les multiples impressions qu'elle y appose : tous les plans de l'œuvre se construisent par superpositions et couches successives hormis les trouées de la mémoire dans lesquelles le public s'engouffre. La figure trouve elle-même son épaisseur dans l'accumulation des strates mémorielles successives qui constituent sa scène fictive. Yvonne Rainer se situe encore ailleurs : *Trio A* ignore fondamentalement la duplicité du plateau qui s'articule entre espace représenté et espace de représentation (cf. Spatialité 3). Elle cherche à neutraliser le fond tonico-postural comme tous les autres plans de l'œuvre et semble parvenir à cet extrême presque inconcevable : l'évanouissement du lieu (cf. Spatialité 2).

Aussi, l'examen de la figure dansante engage l'analyse des multiples pans de la spatialité, conduisant à saisir la fabrique singulière du régime de visibilité inventé par l'œuvre chorégraphique. La nature de l'attention posée sur l'œuvre dépend de la figure constituée à travers le feuilleté de la spatialité (cf. Spatialité 4) : la figure tire son mode d'apparition de la rencontre de l'édifice avec les spatialités corporelles et les spatialités scéniques. Cet ensemble complexe organise la convergence des regards du public et qualifie son attention. L'écart produit entre l'espace architectural et son occupation est susceptible de dévier les forces et les lignes structurant l'attention. Le mode d'apparition de la figure permet de travailler alors les habitus de la réception et force parfois le spectateur à emprunter des trajectoires perceptives malgré lui¹³. Chacune des œuvres du corpus a ainsi exigé d'envisager les logiques propres au feuilleté des spatialités. Le corpus n'épuise pas le champ des possibles et signale, au contraire, combien chaque œuvre, passée au filtre de ces questionnements, libère des configurations nouvelles.

L'habiter

On ne peut ainsi plus se contenter de penser le lieu théâtral comme une contrainte, tel qu'il a pu être défini dans nombre de débats dans le milieu théâtral en particulier¹⁴ : contrainte sur l'invention artistique et contrainte dans la relation au public. Ce que notre étude a voulu mettre en évidence, c'est non pas une conception de l'espace assujettie aux lois supposées par le dispositif adressé, mais une réorganisation plus subtile des forces, des plans, des cadres, des frontières, qui donne toute sa place aux usages, à ce que l'on pourrait nommer *l'habiter*.

La danse moderne n'a pas inventé un lieu qui lui serait propre ni réservé¹⁵ et s'est frottée à toute une tradition occidentale du lieu théâtral. Il s'agit alors pour elle de maîtriser les rouages de la scène, de s'adapter aux codes d'un lieu qu'elle n'a pas toujours désiré et d'en déjouer les règles. Laurence Louppe met en garde contre les échecs qu'elle a souvent rencontrés ; elle interroge : « Comment procéder avec l'espace scénique qui vous enserme [...] ? Comment occuper ou réoccuper la scène instituée, en en déjouant en connaissance de cause les pièges ? Il y a plusieurs voies : le soupçon comme conduite scénographique (Humphrey, Brown). L'utopie comme négation des convergences perspectivistes (...Cunningham). Ou encore l'abdication pure et simple qui est le lot d'une grande partie des danseurs français des années 1980, qui tout comme les gens de théâtre, se sont résignés à traiter l'espace comme une catégorie purement scénographique (c'est-à-dire mimétique¹⁶). » L'abdication revient sans doute à ignorer l'héritage historique et à se priver d'un dialogue par lequel on peut aussi s'en affranchir. C'est dire que l'espace de l'art n'a pas toujours, loin s'en faut, ouvert une hétérotopie, autrement dit ces sortes d'emplacements définis par Foucault par leur « curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis¹⁷ ». L'art ne constitue plus un contre-emplacement dès l'instant où il épouse sans friction l'espace de l'institution. Le théâtre a pu demeurer le lieu où se sont figées les habitudes, où les modes d'investir l'espace se sont conformés à des conventions liées au dispositif ; on est peut-être alors du côté du divertissement, d'un spectacle qui conforte les catégories établies. L'hétérotopie (comme l'utopie) fait en revanche coexister des spatialités incompatibles, inventant des relations et des logiques inédites. On n'est pas loin de la

définition du site par Anne Cauquelin, articulant des spatialités paradoxales (cf. Spatialité 3).

Aussi, la dénonciation du lieu théâtral appelle un examen plus attentif. En danse, comme en théâtre, on a connu une critique du lieu considéré comme inadapté, qui s'est accompagnée du vœu d'inventer d'autres architectures ou bien de la sortie pure et simple des artistes hors du lieu théâtral. Le théâtre à l'italienne est devenu dans les années 1960 l'objet de toutes les critiques ; Denis Bablet en témoigne pour l'art dramatique, lors du colloque de Royaumont en juin 1961 : « Le théâtre se fonde sur les prestiges d'une vision axiale, la magie, celle du rideau rouge et d'une machinerie à toute épreuve dont on perfectionne les instruments pour en multiplier les effets. Théâtre de vision, théâtre-miroir, théâtre-tableau, qui condamne le spectateur à la passivité du voyeur, puisqu'aucun appel n'est fait à son imagination. Ce théâtre devient un symbole, celui d'une entreprise commerciale, d'un rite bourgeois destiné au divertissement et à l'évasion hors des problèmes réels, d'un art décadent où le luxe des décors, les prouesses de machineries sont au service d'une dramaturgie dont ils masquent l'indigence¹⁸. » L'activité du spectateur (ou plutôt sa passivité de voyeur) est inextricablement liée au dispositif et à un ordre bourgeois. On est dans l'utopie d'un lieu idéal à inventer pour l'art dramatique, qui contribuerait à sa démocratisation (naissent les premiers projets de théâtre transformable). Cette utopie repose en réalité sur la croyance en la puissance des lieux à imposer des usages et à déterminer la relation au public. La configuration spatiale de l'édifice est comprise comme le reflet d'une structure sociale, selon une lecture linéaire et évolutionniste¹⁹ de l'histoire du lieu théâtral. Et inventer de nouveaux lieux (théâtre en rond, en anneau, en éperon, théâtre transformable...) contribuerait non seulement à redynamiser la création mais également à construire l'unité sociale du public. L'architecture nouvelle, loin des divisions et hiérarchies spatiales du théâtre à l'italienne, serait donc garante d'une démocratisation...

C'est en des termes plus complexes que nous avons voulu poser le problème. La relation à l'autre et la nature du public qu'une pièce constitue relèvent non de la seule architecture mais bien du feuilleté d'espace inventé par une œuvre. Marcel Freydefont²⁰ met lui aussi en garde contre l'idée de ce principe de coïncidence et d'interdépendance. L'opinion commune²¹ que « tout tient ensemble » est une conception réductrice présente dans le théâtre classique comme dans le théâtre

moderne. Elle repose sur une correspondance simplificatrice entre une époque, une société, et une forme architecturale et ne permet pas de penser la complexité, l'hétérogénéité d'une réalité souvent contradictoire. Prenant le contre-pied de cette opinion répandue, Marcel Freydefont affirme que le lieu est toujours assujéti, que l'architecture est forcément instrumentalisée, donnant alors la primauté à la dramaturgie. Car, ou bien l'architecture concrétise une forme dramaturgique, et donc la sert, l'accueille ; ou bien la forme dramaturgique se joue de cette architecture, s'en libère, la détourne. Les tensions que l'événement scénique impose au lieu suffisent à le reconfigurer. Se mettent alors en place les conditions d'une perception nouvelle de l'espace. C'est ce à quoi ne croyaient plus les défenseurs d'une nouvelle architecture théâtrale et aussi ce à quoi ont parfois renoncé les artistes qui ont délaissé le théâtre pour la rue, la friche, confirmant en quelque sorte la certitude des pouvoirs du lieu sur l'événement. En réalité, ici comme ailleurs, au théâtre comme dans la rue, la question qui se pose est bien celle de l'habiter, c'est-à-dire la question de la pratique des lieux, d'un « faire avec l'espace » – une façon de produire des contre-emplacements. Habiter est avant tout une action.

On défend là une conception anthropologique de l'espace où l'expérience physique de l'homme dans son milieu détermine un rapport au monde et la perception de celui-ci. Contre une vision distancée du monde – un monde considéré comme extérieur à soi – l'espace se définit à partir d'une proximité participative. « Mon regard parcourant librement la profondeur, la hauteur et la longueur n'était assujéti à aucun point de vue, parce qu'il les adoptait et les rejetait tous tour à tour, écrit Merleau-Ponty [...] J'avais l'expérience d'un monde de choses, fourmillantes, exclusives, dont chacune appelle le regard et qui ne saurait être embrassé que moyennant un parcours temporel où chaque gain est en même temps perte, voici que ce monde cristallise [dans le tableau classique] une perspective ordonnée où les lointains se résignent à n'être que des lointains, inaccessibles et vagues comme il convient, où les objets proches abandonnent quelque chose de leur agressivité, ordonnent leurs lignes intérieures selon la loi commune du spectacle, et se préparent à devenir lointains, quand il faudra, où rien en somme n'accroche le regard et ne fait figure de présent²². » C'est ce présent au lieu et à soi qui définit l'espace anthropologique. Il s'oppose à la géographie et aux distances incommensurables²³. L'espace subjectif naît de la faculté imaginante et percevante d'un sujet ; de la construction d'une scène fictive pour le danseur ;

c'est bien autre chose que la subjectivité transcendantale de l'espace kantien pour qui l'espace est une représentation nécessaire *a priori*, une condition de la perception sensible.

Dès lors, on met l'accent sur l'usage d'un lieu (théâtral, mais pas uniquement, tant la question pourrait s'étendre à la danse hors-la-scène). On met en doute la géographie pour explorer le paysage²⁴. Doris Humphrey fait partie des chorégraphes modernes qui, comme Laban, comme Schlemmer, ont engagé une étude sur la relation du geste au lieu et produit des textes théoriques sur le sujet. Elle analyse comment les trajets du danseur croisent les lignes fortes du cube scénique accordant une valeur différente à son geste, selon son emplacement. L'occupation du plateau prend chez elle valeur sémiotique : zones faibles et fortes, diagonales magiques... Elle cherche à définir un usage du plateau propre à la danse. « La scène est comme un clavier, le doigt doit toucher la note exacte ou bien tout est perdu²⁵. » Elle accorde en conséquence au sol une valeur singulière, dont le mouvement vient requalifier la nature : « On est loin de l'idée que le sol de la scène est simplement une surface banale ; il est devenu comme un instrument de musique sensible sur lequel on joue. Je supplie les élèves de le considérer non pas comme statique, mais dynamique, plein de sonorités et de vibrations, dont le chorégraphe contrôle le volume²⁶. » Ce faisant, Doris Humphrey ouvrait une réflexion sur la capacité de la chorégraphie et du geste à contribuer à la formation d'une spatialité propre. Sa façon de penser le groupe comme un chœur démocratique a participé tout particulièrement d'une reconfiguration de la spatialité chorégraphique : cela conduit à délaissé le « décor vivant²⁷ » constitué par le corps de ballet dans la danse classique, sorte d'arrière-plan permettant la mise en lumière de la figure de l'étoile. L'agencement de la chorégraphie de groupe depuis la danse moderne a produit une richesse d'inventions spatiales dont l'histoire reste encore à retracer. De manière plus ambitieuse encore, l'histoire esthétique de la spatialité en danse reste à faire, à la manière dont Pierre Francastel²⁸ a conduit celle de l'évolution de l'espace plastique – une histoire qui s'entrelace avec celle des sciences, de l'optique, des conceptions successives de la lumière (propagation rectiligne ou théorie ondulatoire ?)... La sortie du cadre en peinture et la déstructuration de l'espace plastique seraient à confronter à l'histoire de la sortie du cadre en danse par les moyens propres qu'elle déploie.

Interroger les usages du lieu a nécessité l'examen de différents niveaux. L'un

concerne la sensation des distances, dès l'instant où l'on considère que la distance est dynamique et non métrique. C'est ce que Luc Boucris nomme la « retraite d'Euclide²⁹ », c'est-à-dire la remise en cause radicale des distances rationnelles, pour donner place à une distance nouvelle, imaginaire, vécue. On a vu que l'éloignement spatial n'est pas gage de séparation entre les danseurs ou avec le public et que la proximité ne garantit pas la connivence. En effet, l'éloignement concret peut se doubler d'une attention aigüe à l'autre, d'un accord rythmique, respiratoire, tonique... À l'inverse la proximité peut être contredite par l'ignorance de la présence de l'autre et n'engager aucun échange (d'affect, de regard, de tonus...). Autrement dit, la distance ne prend sens qu'au regard de l'intention spatiale du geste : l'espace du geste ne se réduit pas à construire des lignes ou traces mais révèle un espace tensionnel, cette « architecture vivante³⁰ » dont parle Laban, qui met en jeu la dynamique du mouvement, l'impulsion intérieure qui le motive. Les recherches sur la proxémie sont allées dans ce sens : « Chez l'homme, le sens de l'espace et de la distance n'est pas statique et [il] a très peu de rapport avec la perspective linéaire élaborée par les artistes de la Renaissance et encore enseignée de nos jours dans la majorité des écoles d'art et d'architecture, écrit Edward T. Hall. Bien plutôt l'homme ressent la distance de la même manière que les animaux. Sa perception de l'espace est dynamique parce qu'elle est liée à l'action – à ce qui peut être accompli dans un espace donné – plutôt qu'à ce qui peut être vu dans une contemplation passive³¹. » Si la valeur des distances est admise culturellement et socialement, l'art n'est-il pas à même d'en jouer, de déplacer leur ordre symbolique, venant perturber jusque dans la salle même la sensation des frontières tacites qui me séparent de mon voisin ?

Interroger les usages du lieu conduit en effet à examiner la perception des frontières – l'une des catégories particulièrement mise à l'épreuve par la danse. La frontière qui semblait structurer nos espaces, déterminer l'étendue de nos territoires, définir l'appartenance ou délimiter des aires, est sujette à une mobilité inédite. La danse explore sa porosité ou la fait vaciller, réorganisant les configurations habituelles, les hiérarchies, les séparations, les espacements, autrement dit l'ordre des relations. L'entrée en scène constitue de ce point de vue un moment crucial : par le passage qu'elle opère entre intérieur et extérieur, elle désigne à la fois une ouverture et un seuil. Elle fait exister l'aire de la danse, circonscrit ses limites, mais peut aussi ouvrir un hors-champ (cf. chap. Olga Mesa...).

L'emplacement de l'entrée en scène et sa qualité d'irruption colorent les dimensions du plateau et sa valeur symbolique. Par ailleurs, la lumière contribue également fortement à conforter ou perturber les diverses frontières – leur emplacement comme leur nature³² – créées successivement par les limites du plateau, par les entrées en scène, par la chorégraphie, etc. Elle est une strate importante du feuilleté des spatialités. L'espace acoustique sait également faire varier les dimensions du plateau (cf. chap. Boris Charmatz...) et ignorer les frontières. Les sources sonores par leur intensité et la nature des sons émis peuvent reconfigurer la salle comme la scène, envahir l'espace ou le désert, guider l'attention ou constituer une nappe sonore indéfinie, entraîner ou mettre à distance, séduire ou agresser... La matière sonore emplit le lieu d'une nouvelle strate. C'est le rôle joué également par la scénographie dont Luc Boucris souligne qu'elle a, tout au long du XX^e siècle, tenté de rendre l'espace flexible, mobile, voire fluide, travaillant plus particulièrement sur les zones limitrophes : « L'un des enjeux du théâtre est peut-être dans cette possibilité de dessiner et de redessiner sans fin les frontières ; de définir et de redéfinir ce qui est l'intérieur et ce qui est l'extérieur ; de rendre palpable ce fait qu'un intérieur n'est pas un absolu mais doit se construire et peut même voir se redessiner en son sein une nouvelle frontière, voir se définir un intérieur nouveau qui le scinde³³. » Une histoire de la scénographie en danse reste à conduire, dont on peut supposer qu'elle croquera celle du théâtre puisque les inventions scénographiques en danse y ont joué un rôle central : avec le décor pictural des Ballets russes, avec la scène (presque) dénudée d'Isadora Duncan, avec la lumière électrique colorée chez Loïe Fuller... Tout autant l'apport des arts plastiques, comme en témoignent nombre de projets chorégraphiques depuis les années 1960, sera d'importance dans l'élaboration d'une histoire esthétique de la spatialité en danse.

Les frontières mises en question sont également celles du corps du danseur dont l'analyse de la danse a montré qu'elles ne s'arrêtaient pas aux limites du corps. C'est en termes d'extension, d'expansion que l'action du danseur se définit. La scène fictive qu'il se construit pour faire exister son geste module la nature de la projection, autrement dit la manière dont il investit l'espace qui l'entoure (cf. chap. Yvonne Rainer...). Cette expansion peut se faire dans toutes les directions, sans privilégier le vis-à-vis qui prédomine dans la communication sociale. La danse a su inventer des modes d'adresse autres et, écrit Laurence Louppe, « limiter les effets d'emphase [de l'espace avant], si redoutables dans la représentation (et

même dans la présentation) de soi. Ce dégagement de la figure du corps vers l'avant, dans une autoproclamation de la façade du corps, marque, il faut bien le dire, des pratiques entachées de pompiérisme, qui se sont imposées dans toutes sortes d'expressions artistiques ou non (cinéma, publicité, mise en scène des rapports sociaux dans la bourgeoisie, etc.). Il faut reconnaître à de nombreux chorégraphes contemporains français le mérite esthétique d'avoir souscrit avec ferveur aux postulats philosophiques de leur art, et d'avoir travaillé l'espace du corps "sur soi", et même dans une projection en retrait de façon à ne pas "prendre" sur l'espace une part excessive d'ostension. [...] Le choix est poétique, mais il est aussi politique, et concerne le parti pris du danseur par rapport à son pouvoir sur le regard de l'autre³⁴ ».

Ainsi, l'habiter est une action des différentes spatialités de l'œuvre. Une action qu'il faudrait considérer comme intransitive : il ne s'agit pas tant d'habiter un lieu (le théâtre considéré comme coquille ou réceptacle), que d'habiter tout simplement, c'est-à-dire d'inventer des modalités nouvelles d'exister que le lieu ne pré-déterminait pas. Spatialités chorégraphique et corporelle, scénographique, acoustique n'entretiennent pas un rapport d'inclusion avec le lieu. Et l'affirmation de l'habiter suppose que le lieu théâtral n'implique pas, réciproquement, ni les trajets, ni les attitudes des interprètes. Au modèle d'emboîtement des poupées russes, on préférera la nature extensive des actions, qui débordent le strict quadrillage de la géométrie et traversent les frontières apparentes.

La question qui se pose désormais face à toute œuvre chorégraphique dont on voudra interroger la spatialité mais aussi la puissance à déplacer les conventions et à produire des contre-emplacements concerne précisément l'habiter. L'œuvre chorégraphique choisit-elle, en ses seuils, en sa forme, en ses cadres d'habiter le lieu ou de s'y loger ? Les quatre niveaux de cadre dégagés dans cette étude réaffirment-ils la matérialité de l'édifice, soulignent-ils la convention d'un dispositif de représentation ou sont-ils au contraire l'occasion d'une intensification de l'imaginaire par la création d'espaces ? L'occasion de l'invention d'une attention inédite ? Habiter n'est pas se loger, ni résider, ni établir sa demeure. Habiter, c'est construire un mode d'occuper le lieu et inventer une façon propre d'être à l'espace. L'habiter, nous dit Heidegger qui a donné à ce verbe substantivé sa postérité³⁵, est un trait fondamental de l'être humain. L'habiter définit la manière dont les

humains sont sur la Terre et ouvre une poétique du monde. « L'espace n'est pas pour l'homme un vis-à-vis. Il n'est ni un objet extérieur ni une expérience intérieure. Il n'y a pas les hommes, et en plus *de l'espace* ; [lorsque] je dis "un homme" [...] par ce mot je pense un être qui ait manière humaine, c'est-à-dire qui habite³⁶. » L'habiter définit une ontologie. Les géographes en ont tiré une interrogation sur un « faire avec l'espace » : comment l'espace est-il mobilisé par les actions qui réciproquement le font exister³⁷ ? L'espace, condition et ressource de l'action, à la fois empreinte et matrice, apparaît dans des situations et des événements suscités par l'activité des individus. Rudolf Laban le formule d'une façon proche : « L'espace est l'aspect caché du mouvement et le mouvement un aspect visible de l'espace³⁸ »

Dans l'activité de danser, habiter le lieu n'est pas s'y loger, mais relève bien pourtant d'une tension entre géographie et paysage, géométrie et informe, ligne et matière, frontière et projection... « Il y a là une distinction tout à fait importante qui touche au corps et à l'existence même, la différence qui sépare ces deux termes : habiter et loger, écrit Henri Maldiney. Habiter, c'est vraiment hanter l'espace, c'est y être présent, être présent hors de soi et en même temps intégrer ce "hors". C'est le paradoxe de l'existence. L'existence, c'est se tenir "hors" dans l'ouverture et intégrer à soi ce "hors". Hors de là, il n'y a plus que des étants, des objets. [...] Être logé, c'est être inséré, incrusté dans un espace objectif tout prêt. Ça appelle quoi ? La notion de loge, d'urne, de columbarium, c'est-à-dire une notion essentiellement arythmique ; il n'y a pas de rythme possible. Logé, on est dans une discontinuité sans lien. Alors que le rythme est une discontinuité liée de manière imprévisible³⁹. » Martèlement, répétition, extrême lenteur, polyrythmie, pause, interruption, continuum, suspens, souffle... autant de modalités diverses du temps, du rythme et des conduites de l'attention présentes dans les pièces de Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz ou Merce Cunningham : elles ont instauré une relation au lieu, un frottement, une résistance, un dialogue, qui a exigé de le réenvisager sans cesse. Ne pas faire du théâtre un columbarium. Ces chorégraphies ont « hanté » le lieu, pour y produire des liens nouveaux, des dynamiques perceptives insolites, des figures de l'attention. Hanter le lieu de la représentation chorégraphique, c'est permettre qu'y existe un mouvement et un projet capables de déloger un public.

L'ATTENTION À L'ŒUVRE (EN GUISE D'INTRODUCTION)

(Notes des pages 15 à 49)

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1945, p. 299.

² Michel Bernard, « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique » (1991), *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2001, Pantin, p. 205.

³ Cf. par exemple Michel Bernard, « L'avènement de la danse ou l'ivresse des métamorphoses », *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 79-84.

⁴ Cf. les chapitres « Spatialité 1 : Logiques de la perspective et du visible » et « Spatialité en danse : du feuilleté à l'attention ».

⁵ Sur la dimension politique du ballet de cour, cf. en particulier Mark Franko, *La Danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Kargo & L'éclat, Paris, 2005, (trad. par Sophie Renaut de *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, 1993).

⁶ Pour une histoire du ballet occidental, cf. Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses xv^e–xx^e siècles*, Desjonquères, coll. La mesure des choses, Paris, 1995. Pour une réflexion sur l'autonomisation progressive du spectacle de danse et la notion d'œuvre chorégraphique, cf. Frédérique Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, coll. Essais d'art et de philosophie, Paris, 2009.

⁷ Pour une réflexion sur la ritualité du spectacle, dans son articulation historique et anthropologique avec le culte et le divertissement, cf. Frédérique Pouillaude, *op. cit.*, par exemple p. 129 : « Sans doute y a-t-il en tout spectacle une part de rituel et de divertissement qui excède la simple relation esthétique ou du moins déborde sa figure canonique. »

⁸ Sur l'évolution de l'architecture théâtrale occidentale, cf. Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan université, coll. Lettres sup., Paris, 2004 (1^{re} éd. Nathan/HER, 2000).

⁹ Cela fera l'objet d'une recherche prochaine. On trouvera un premier état des lieux dans Sylvie Clidière, Alix de Morant, *Extérieur Danse : essai sur la danse dans l'espace public*, L'Entretemps édition, coll. Carnets de rue, 2009.

¹⁰ Il n'y a pas jusqu'à la première moitié du xv^e siècle de lieu théâtral médiéval à proprement parler, mais seulement des espaces théâtralisés. Il n'y a pas non plus de séparation claire entre acteurs et spectateurs, ni entre réalité et fiction. Cf. Elie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, éditions du CNRS, Paris, 1975.

¹¹ Pour une discussion sur cette défense de la puissance des lieux, cf. conclusion.

¹² Nous renvoyons à la version de ce ballet de 1987 par le Joffrey Ballet sous la conduite de Millicent

Hodson et Kenneth Archer, ainsi qu'à sa recréation par Dominique Brun depuis 2009. La citation est de Jacques Rivière : « La mélodie chemine étroitement ; elle se développe, elle dure sans la moindre effusion ; nous sommes saisis d'un étouffement tout-puissant », in Jacques Rivière, « *Le Sacre du printemps* », *Nouvelle Revue française*, novembre 1913, p. 706-730.

¹³ Éric Lecerf, « Attention et vigilance, les deux limites extrêmes du travail », in Nadia Taïbi (dir.), *Simone Weil, le travail comme témoignage*, publication de la faculté de philosophie de l'université Jean Moulin Lyon 3, 2006, p. 67 et 64-65.

¹⁴ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, coll. October Book, Cambridge, London, 2001 (1^{re} éd. 2000). Cette étude incontournable constitue une analyse historique passionnante du comportement et de la construction du sujet face aux objets du monde.

¹⁵ Dans un texte qui doit beaucoup à Jonathan Crary : Gerald Siegmund, « Apparatus, Attention, and the Body: The Theatre Machines of Boris Charmatz », in *The Drama Review*, Fall 2007, vol. 51, n° 3, p. 131 : « The theatre as a visible apparatus organizes what I see, hear, and feel. » Cf. également Gerald Siegmund, « Dance in View: the rediscovery of the embodied spectator », in *Maska. Performing Arts Journal*, Ljubljana, vol. XVIII, n° 2-3, spring-summer 2003.

¹⁶ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994, (trad. par Frédéric Maurin de *Techniques of the observer. Vision and modernity in the nineteenth century*, Massachusetts Institute of Technology, 1990).

¹⁷ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, op. cit., p. 148. Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons. Cf. également les développements sur la structuration du théâtre de Bayreuth p. 247-258.

¹⁸ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, op. cit., p. 24 et Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, coll. Idées et Recherches, Paris, 1987.

¹⁹ Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris, 2009, p. 112.

²⁰ Quand bien même celui-ci serait plutôt « spectateur » de peinture. L'auteur oscille en effet entre l'usage des termes observateur et spectateur, dans Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, op. cit.

²¹ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur*, op. cit., p. 27.

²² Sur ces questions, cf. en particulier Edmond Husserl, *Phénoménologie de l'attention. HUA XXXVIII : Perception et attention. Textes issus du fonds posthume (1893-1912)*, Vrin, coll. Textes philosophiques, 2009 (introduction et traduction par Natalie Depraz). Serge Nicolas, « La psychologie de l'attention avant Ribot », in Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention* (1889), L'Harmattan, coll. encyclopédie psychologique, Paris, 2007, p. I-LI. Maurice Merleau-Ponty, op. cit., chap. L' « attention » et le jugement.

²³ Ce rapprochement tire le texte vers une interprétation peu orthodoxe de l'allégorie de la caverne, en grossissant la comparaison que Platon lui-même introduit avec une forme de spectacle : « Entre le feu et les prisonniers il y a une route élevée ; le long de cette route figure-toi un petit mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent entre eux et le public et au-dessus desquelles ils font voir leurs prestiges. », in Platon, *Œuvres complètes*, tome VII – 1^{re} partie, *La République* – livres IV-VII, coll. Les Belles Lettres, Paris, 1933 et 1966, p. 145. On trouvera ce rapprochement par exemple chez Maaïke Bleeker, « Cave dwellers and postmodernists: the question of ontology » et Freddie Rokem, « Where to look? Constructions of the spectator in the Modern Theatre », in *Maska. Performing Arts Journal*, Ljubljana, vol. XVIII, n° 2-3, spring-summer 2003.

²⁴ Platon, op. cit., p. 148.

²⁵ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, op. cit., p. 95.

²⁶ À propos de Foucault, Deleuze commente : « La condition à laquelle la visibilité se rapporte n'est pourtant pas la manière de voir d'un sujet : le sujet qui voit est lui-même une place dans la visibilité (ainsi la place du roi dans la représentation classique, ou bien la place de l'observateur quelconque dans le régime des prisons). [...] Les visibilités sont inséparables des machines. » Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1986, p. 64-65.

²⁷ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur*, op. cit., p. 43.

²⁸ *Ibid.*, p. 206.

²⁹ *Ibid.*, p. 206-207.

³⁰ *Ibid.*, p. 59.

³¹ Cf. Hal Foster (éd.), *Vision and Visuality*, The new Press, Discussions in Contemporary Culture #2, New York, 1998, incluant des écrits de Martin Jay, Rosalind Krauss ou Jonathan Crary.

³² Alors que notre étude s'achevait, est paru le livre de Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Palgrave Macmillan, coll. Performance interventions, Basingstone, New York, [2008] 2011. Son analyse qui applique au théâtre postdramatique, mais parfois également à la danse (Forsythe, Blankert), la question de la *visuality* recoupe en bien des points notre approche.

³³ Maaïke Bleeker, « Questions of vision », in *Maska. Performing Arts Journal*, Ljubljana, vol. XVIII, n° 2-3, spring-summer 2003, p. 6. Cet article de la revue *Maska* constitue l'éditorial d'un numéro longuement consacré à ces questions et cette définition est reprise mot pour mot en 2008 dans Maaïke Bleeker, op. cit., p. 1.

³⁴ Rokem Freddie, art. cit., p. 17.

³⁵ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, op. cit., p. 2-3.

³⁶ Maaïke Bleeker, op. cit., p. 6.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ Freddie Rokem, art. cit., p. 16.

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1964, p. 19.

⁴⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., respectivement p. 241 et 240.

⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 21.

⁴² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 37-39.

⁴³ Cf. les développements sur la peinture dans Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 24 et sq.

⁴⁴ Pour Michel Bernard le sentir est travaillé par la parole ; l'acte d'énonciation s'articule à celui de la sensation, formant le socle d'une production fictionnaire. Cf. « Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation et de son exploitation chorégraphique » (1998), *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 101-121.

⁴⁵ Michel Bernard, « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique », art. cit., p. 206-207, p. 208.

⁴⁶ Luc Boucris, *L'Espace en scène*, Librairie théâtrale, Paris, 1993, p. 287. Sur l'habitus, cf. Mauss Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Presses universitaires de France, Paris, 1978 (1950), p. 368-369.

⁴⁷ Dans une sorte de « science pratique du singulier » telle qu'appelée de ses vœux par Michel de Certeau : Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1994, p. 353.

⁴⁸ C'est-à-dire comme un dispositif traversé par une histoire plurielle, évoluant selon une formation culturelle et épistémologique progressive. Hubert Damisch, op. cit., p. 42.

⁴⁹ Daniel Arasse, *On n’y voit rien. Descriptions*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2003 (1^{re} éd. Denoël 2000).

⁵⁰ C’est ce qu’il nomme également « symptôme », autrement dit un événement qui vient troubler l’ordre des choses, retenir l’attention et laisser dans un état de déception, laissant affleurer le paradoxe dans l’image et s’insinuer le trouble d’un savoir disloqué.

⁵¹ Georges Didi-Huberman, *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1990, p. 29.

⁵² Bien que le théâtre (et l’œuvre chorégraphique) ne relève ni d’un langage, ni d’un code linguistique, ni d’un décodage univoque, de nombreuses analyses du théâtre ont reposé sur ce modèle. Cf. par exemple la définition du public dans Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, entrée « public », p. 682. Cf. également Georges Mounin, « La communication théâtrale », *Introduction à la sémiologie*, Minuit, Paris, 1970, p. 87-94. Anne-Marie Gourdon propose une longue critique de la relation théâtrale comme communication : « Analyser la perception du spectateur au théâtre reviendrait alors à mesurer l’écart entre le message émis et le message reçu, à comptabiliser les signes reçus par rapport aux signes émis. » Anne-Marie Gourdon, *Théâtre, public, perception*, CNRS, Paris, 1982, p. 118.

⁵³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1978, p. 54, (trad. par Claude Maillard de *Literaturgeschichte als Provokation*).

⁵⁴ Le détail devient l’enjeu de démarches critiques divergentes : d’un côté une herméneutique stricte, de l’autre, une sémiotique ouverte. D’un côté détail iconique né de la perfection de l’imitation, de l’autre détail pictural surgi de l’éclat de la matière picturale qui risque de troubler « dans le tableau même, la lisibilité de l’image par un excès de visibilité de la peinture » : Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, coll. Champs, 1996 (1^{re} éd. Idées et recherches, 1992), p. 288. Cf. Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein » (1970), *Ceuvres complètes III*, Seuil, Paris, 2002, p. 485-506 ; et *La Chambre claire* (1980), *Ceuvres complètes V*, Seuil, Paris, 2002, p. 785-885. Georges Didi-Huberman, *Devant l’image. op. cit.*

⁵⁵ À propos de Roland Barthes, Naomi Schor, *Lecture du détail*, Nathan, coll. le texte à l’œuvre, Paris, 1994, p. 140 (trad. par Luce Camus de *Reading in Details. Aesthetics and the Feminine*, Methuen, Londres / New York, 1987).

⁵⁶ C’est l’hypothèse de Philippe Hamon, à propos de Barthes : « Thème et effet de réel », *Poétique*, n° 64, 1985, p. 495-503.

⁵⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant l’image. op. cit.*, p. 315 ou Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 240.

⁵⁸ Susan Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Routledge, New York, 2011. John Martin, *La Danse moderne*, Actes Sud, 2001, (trad. par Sonia Schoonejans de *The modern dance*, 1933) et *Introduction to the Dance*, W.W. Norton, New York, 1939.

⁵⁹ Raymond Bellour, *op. cit.* L’auteur développe une analyse de l’émotion cinéma comme forme d’hypnose et s’appuie tout particulièrement sur les affects de vitalité de Daniel Stern pour mieux sentir-penser le cinéma. Il prend la suite d’autres écrits cinématographiques ayant posé la question de l’empathie, par exemple Dolf Zillmann et Jennings Bryant (éd.), *Responding to the screen : Reception and Reaction process*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ, 1991.

⁶⁰ L’auteur renvoie régulièrement aux découvertes récentes sur les neurones miroirs. Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in Marcelle Michelle, Isabelle Ginot, *La Danse au xx^e siècle*, Bordas, Paris, 1997, p. 227.

⁶¹ Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1990, (1^{re} éd. 10/18, 1980), p. 173.

⁶² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 339 : « Nous avons dit que l’espace est existentiel ; nous aurions pu dire aussi bien que l’existence est spatiale. »

⁶³ Cité par Erwing Goffman, *Les Cadres de l’expérience*, Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1991, p. 19, (trad. par Isaak Joseph de *Frame Analysis. An Essay of the Organization of Experience*, 1974).

⁶⁴ Marin Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du musée national d’Art Moderne*, dossier « Art de voir, art de décrire II », Paris, n° 24, été 1988, p. 64.

⁶⁵ Louis Marin, art. cit., p. 67.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 67-68.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Cf. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L’Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, CNRS, coll. Arts du spectacle, Paris, 1998, p. 22-23 et Erwing Goffman, *op. cit.*, p. 225. Mervant-Roux parle des deux places du spectateur : dans son fauteuil, certes, mais aussi sur scène, dans un espace défini par l’action scénique.

⁷² Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, coll. Essais, Paris, 1990, (trad. par Claire Brunet de *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, the University of California Press, 1980). « Trouver la juste place du spectateur, telle fut, pour une part cruciale, la *structure d’intention* de la tradition moderne », p. viii.

⁷³ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁵ Noverre souligne la connivence entre la peinture et le ballet, la référence picturale étant omniprésente dans les *Lettres sur la danse* (1760) : « Les ballets sont des tableaux vivants » (Lettres XIII) et « un ballet est un tableau, la scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur physiognomie est, si j’ose m’exprimer ainsi, le pinceau, l’ensemble et la vivacité des scènes, le choix de la musique, la décoration et le costume en font le coloris ; enfin, le compositeur est le peintre » (Lettre I).

⁷⁶ Pierre Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d’un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Denoël, Paris, 1977. Denis Diderot, *Écrits sur le théâtre, tome I : le drame, tome II : l’acteur*, (édition établie et présentée par Alain Ménil), Pocket, coll. Agora, Paris, 1995

⁷⁷ Cf. par exemple l’étude de l’influence de Eisenstein sur Valeska Gert : Claudia Gabler, *Mouvement et montage de gestes dans les danses de Valeska Gert*, mémoire de DEA, département Danse de l’université Paris 8 Saint-Denis, 2000.

⁷⁸ Un des exemples les plus percutants d’application du cinéma à la scène est la pièce *Hamlet* mise en scène par le Wooster Group en 2007, à partir du film de Richard Burton réalisé en 1964 (film de la pièce donnée à Broadway) : la pièce rejoue ce qui se passe à l’écran, en superposant l’espace cinématographique à l’espace scénique, grâce à un décor mobile qui permet de transposer tous les mouvements de caméra. Puisque que les spectateurs sont immobiles, c’est au décor de bouger pour figurer le déplacement du cadre. Sur les rapports entre théâtre et cinéma, cf. Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Écrans sur la scène, L’Âge d’Homme*, Paris, 1998 et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Voies de la création théâtrale* n° 21. *La scène et les images*, CNRS, coll. Arts du spectacle, Paris, 2001.

⁷⁹ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1983, p. 136.

⁸⁰ Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Paris, 1982, p. 97.

⁸¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 28. Deleuze distingue deux alternatives de cadrage : « Cache ou cadre, tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique, tantôt comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement. Cette dualité s'exprime de manière exemplaire entre Renoir et Hitchcock, l'un pour qui l'espace et l'action excèdent toujours les limites du cadre qui n'opère qu'un prélèvement sur une aire, l'autre chez qui le cadre opère un "enfermement de toutes les composantes", et agit comme un cadre de tapisserie plus encore que pictural ou théâtral. Mais, si un ensemble partiel ne communique formellement avec son hors-champ que par des caractères positifs du cadre et du recadrage, il est vrai aussi qu'un système clos, même très refermé, ne supprime le hors-champ qu'en apparence, et lui donne à sa manière une importance aussi décisive, plus décisive encore. », *idem*.

⁸² Pierre Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Hazan, Paris, 2001, p. 14. Je remercie vivement Hubert Godard de m'avoir signalé cet ouvrage.

Sur le rapport au fond, cf. également Henri Maldiney, « L'art et le pouvoir du fond », *Regard Parole Espace, L'Âge d'Homme*, coll. Amers, Lausanne, 1994, où Maldiney évoque le pouvoir d'émanation du fond et définit le style d'une œuvre comme le rapport même entre fond et figure.

⁸³ Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 260.

⁸⁶ Pierre Schneider souligne que le trait, « Riss » en allemand, signifie aussi « déchirure ». *Ibid.*, p. 263.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁸ Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Nouvelles Éditions Séguier, Paris, 1996, p. 9. Nous remplaçons le mot « film » du texte de Jacques Aumont par « œuvre » ou « œuvre chorégraphique ».

⁸⁹ Michel Bernard emprunte ce néologisme à Roland Barthes, du grec *hyphos* – le tissu, la toile d'araignée. « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique », art. cit., p. 211-213.

⁹⁰ Michel Bernard, « De la corporéité comme "anticorps" ou la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps" » (1991), *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 23 : « Dès lors, au lieu de voir le corps de l'acteur ou du danseur comme une totalisation morphologique, organisée et signifiante, c'est-à-dire une unité hiérarchisée de formes et de signes, nous sommes conviés à l'envisager comme la modulation temporelle et rythmique de microdifférences ou de légères distorsions qui affectent les opérateurs de la pragmatique corporelle. Au nombre de sept (étendue et diversification du champ de visibilité, orientation, postures, attitudes, déplacements, mimiques et vocalisation), c'est à partir de ces opérateurs que le danseur ne cesse, pour sa part, de multiplier les jeux spéculaires et gratuits ou les métamorphoses gravitaires. En somme, la corporéité spectaculaire est une invitation à un autre regard. »

⁹¹ Isabelle Ginot, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Habilitation à diriger des recherches (tome I), département Danse de l'université Paris 8, Saint-Denis, 2006, inédit, p. 77.

⁹² *Ibid.*, p. 48.

⁹³ Isabelle Ginot, s'appuyant sur les thèses de Pierre Bayard, montre combien l'œuvre littéraire n'est pas plus stabilisée que l'œuvre chorégraphique et combien le texte s'invente par sélection, complément, conceptualisation, paradigmes théoriques. *Ibid.*, p. 33. « S'il n'y a pas d'œuvre, alors, le texte

critique ne peut que procéder à son invention. Ce sont les modalités de cette invention qui constituent le processus même de la critique », *Ibid.*, p. 17.

⁹⁴ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 197.

⁹⁵ Cf. le chapitre « La description ou L'invention des faits », Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 196-220.

⁹⁶ L'axe de pertinence est au cœur du geste interprétatif, de sa dimension inventive régulée par la cohérence et le respect d'une pertinence dans l'observation de l'œuvre d'art. Cf. le chapitre « Faire du sens, tout de même », *ibid.*, p. 68-89.

⁹⁷ C'est l'analyse du processus de création, des pratiques en studio et du discours des artistes qui a fondé principalement la lecture de la pièce d'Odile Duboc : *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Centre national de la danse / Les presses du réel, Dijon, 2007.

⁹⁸ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997, p. 19.

⁹⁹ Isabelle Ginot, *op. cit.*, p. 90 et sq.

¹⁰⁰ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 116 ; nous remplaçons à nouveau « film » par « œuvre ».

¹⁰² Laurence Louppe, *op. cit.*, p. 29. D'une façon proche, Rosalind Krauss écrit : « C'est dire enfin que je n'ai pas à rendre compte d'une quelconque perspective universelle, mais simplement de mon propre point de vue, et qu'il est important de savoir à qui l'on ressemble quand on écrit sur l'art. Sa propre perspective, comme son propre âge, c'est la seule orientation que l'on aura jamais », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993, p. 29, (trad. par Jean-Pierre Criqui de *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, Cambridge, 1985).

¹⁰³ Daniel Arasse, « La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art », in Gervereau Laurent (dir.), *Peut-on apprendre à voir ?*, L'image / école nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1999, p. 286.

¹⁰⁴ Celle rassemblant des objets qui « touchent à l'expérience du présent et concerne encore le sujet sur le plan de son actualité. Ils peuvent même avoir traversé sa vie culturelle et personnelle. » Par opposition à une « mémoire lointaine », distinction qu'opère l'historienne Pascale Cassagnau, citée par Laurence Louppe, « Le corps visible. La photographie comme source iconographique de l'histoire de la danse moderne et contemporaine. Supports, genres, usages », in *L'Histoire de la danse, repères dans le cadre du diplôme d'État*, Centre national de la danse, « Cahiers de la pédagogie », Pantin, 2001, p. 46.

¹⁰⁵ D'après l'autobiographie d'Yvonne Rainer, *Feelings are Facts. A Life*, the MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2006, p. 170.

¹⁰⁶ D'après l'autobiographie d'Yvonne Rainer : elle imaginait aussi Jacques d'Ambroise, danseur étoile du New York City Ballet pour une version héroïque de *Trio A* à la fin de *The Mind is a Muscle*. C'est finalement elle qui réalisera la danse, en claquettes, le 11 avril 1968, Anderson Theater. *Ibid.*, p. 300.

¹⁰⁷ « This is the story of a man who... (for Merce Cunningham) », in Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1974, 327.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 328.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 327.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 328.

¹¹¹ Xavier Le Roy, « Partition pour une conférence-performance intitulée *Produits de circonstances* », *art press*, « médium danse », Paris, numéro spécial 23, novembre 2002, p. 123. Xavier Le Roy conviera Yvonne Rainer au festival *Tanz im August* à Berlin en 2000, pour une conversation publique (*Meetings*).

¹¹² Cf. Boris Charmatz, Isabelle Launay, *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, Centre national de la danse / Les presses du réel, Pantin, 2003. Cet ouvrage, truffé de textes rares et d'une iconographie qui puise loin dans l'histoire de la danse, témoigne de ce dialogue de Boris Charmatz avec l'histoire de la danse.

¹¹³ Yvonne Rainer a non seulement enregistré une lecture de John Giorno, mais également intégré ses textes dans ses propres pièces. Lors de la version complète de *The Mind is a Muscle*, un extrait de *Pornographic Poem* était lu à l'interlude # 8 ; cf. le programme de *The Mind is a Muscle* in Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, op. cit., p. 70.

¹¹⁴ Boris Charmatz, Isabelle Launay, op. cit., p. 19.

¹¹⁵ David Vaughan, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Plume / Librairie de la danse, 1997, (trad. par Denise Luccioni de *Merce Cunningham: Fifty years*, Ed. Aperture, 1997). Cette pièce née d'un projet pédagogique intitulé *All Cunningham* prendra pour titre *50 ans de danse*, lorsqu'elle sera interprétée en 2009 par d'anciens danseurs de la Merce Cunningham Dance Company.

¹¹⁶ Cf. Julie Perrin, « La coreógrafa de la cámara », in *Cairon – Revista de estudios de danza* (José A. Sanchez, Isabel de Naverán dir.), Universidad de Alcalá, n° 11 *Cuerpo y cinematografía / Body and Cinematography*, 2008, p. 49-60 (trad. par Carolina Martínez).

¹¹⁷ Parmi eux, il y a aussi Alain Buffard et Anne Collod (avec Anna Halprin), Emmanuelle Huynh (avec Trisha Brown), Laurent Pichaud (avec Deborah Hay)... Pour une étude plus détaillée de ces filiations déliées, cf. Julie Perrin, « Une filiation déliée », in Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (coord.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, Les presses du réel, CNDC d'Angers, Dijon, 2012.

¹¹⁸ Georges Didi-Huberman souligne « qu'en chaque objet historique tous les temps se rencontrent, entrent en collision ou bien se fondent plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchevêtrent les uns aux autres », Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, coll. Critique, Paris, 2000, p. 43.

XAVIER LE ROY, *SELF-UNFINISHED* OU LE BOULEVERSEMENT DU VISIBLE

(Notes des pages 53 à 94)

¹ Laurent Goumarre parle d'une « dématérialisation sémantique » : « Désobéissance et bricolage », *Alternatives théâtrales, L'objet-danse*, Bruxelles, n° 80, oct. 2003, p. 18. Parmi ce groupe de chorégraphes, on classe généralement Jérôme Bel, Laure Bonicel, Alain Buffard, Boris Charmatz, Catherine Contour, Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh, Alain Michard, Rachid Ouramdane, Laurent Pichaud, Martine Pisani, Cécile Proust, Christian Rizzo ou Loïc Touzé...

² La danse française a fait l'objet d'une même hésitation sémantique dans les années 1930 (où elle était désignée comme danse libre, expressionniste ou moderne, selon que l'on privilégiait une dénomination américaine ou allemande), ou dans les années 1980 où l'on parlait de « jeune danse » ou « nouvelle danse ». Cf. Jacqueline Robinson, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Bougé, 1990, p. 20.

³ Pour ne citer que deux exemples : le quatuor Knust (1993 – 2002) a regroupé Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet ; le Groupe Polaroid du 22 mai (1997-2002) a réuni les artistes chorégraphiques Marion et Thierry Bae, Christine Burgos, Catherine Contour, Olivier Gelpe, Latifa Laâbissi et le photographe Bernard Dutheil.

⁴ Le groupe des Signataires, formé le 20 août 1997 et actif jusqu'en 2002, a rassemblé jusqu'à cinquante personnes, chorégraphes, danseurs et chercheurs en danse ; il mène une réflexion politique et esthétique sur l'actualité et l'avenir de la danse et se mobilise autour de débats, d'échanges et d'actions communes. Les Réunions de Pelleport (1993-1996) ont également regroupé une cinquantaine de chorégraphes autour de thématiques de réflexion. Cf. Coralie Bougier, « Le regroupement et l'engagement politique des artistes chorégraphiques : une nécessité ? », *Funambule. Revue de danse*, Anacrouse - université Paris 8, Saint-Denis, n° 4, juin 2002.

⁵ *Manifesto for an European performance policy* rédigé par des artistes belges, viennois, français, slovènes et allemands parmi lesquels Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Christophe Wavelet a été publié dans *Maska*, Ljubljana, Slovenia, vol. XVIII, n° 74-75, spring 2002, p. 72. Xavier Le Roy s'est installé à Berlin depuis 1992.

⁶ Selon une expression de Christophe Wavelet, passée dans l'usage, pour nommer cette circulation des rôles et la faillite du modèle traditionnel de compagnie. Christophe Wavelet, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », *Mouvement*, Paris, n° 2, septembre/novembre 1998.

⁷ Christophe Wavelet, art. cit.

⁸ Isabelle Ginot, « Un lieu commun », *Repères, Adage 11*, Biennale nationale de danse du Val-de-

Marne, mars 2003, p. 4.

⁹ *Ibid.*, p. 6. Isabelle Ginot s'appuie, pour cet article, sur la réflexion d'Anne Cauquelin sur la doxa.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Yvane Chapuis, « Ils s'exposent. Entretien avec Jennifer Lacey, Nadia Lauro et Alain Buffard », *art press*, Paris, n° 270, août 2001. Yvane Chapuis qui conçoit et coordonne un numéro spécial d'*art press* sur la danse accorde d'ailleurs une place d'importance à Xavier Le Roy qui intervient dans trois articles, successivement comme objet du discours de Jérôme Bel (« Qu'ils crèvent les artistes ! À propos de *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy »), comme interlocuteur d'un dialogue avec un plasticien (« Xavier Le Roy / Jan Kopp »), enfin comme sujet du discours (« Partition pour une conférence-performance intitulée *Produits de circonstances* »). *art press*, « médium danse », Paris, numéro spécial 23, novembre 2002.

¹² Jérôme Bel, art. cit.

¹³ La première version de *Produits de circonstances* est présentée en juin 1998 à Vienne à l'occasion du Wiener Fest Wochen dans le cadre de l'événement *Body Currency*, en réponse à l'invitation de Mårten Spånberg, Christophe Wavelet, et Hortensia Völkers de préparer une conférence sur les possibles liens entre la biologie et la danse. Xavier Le Roy est en effet l'auteur d'une thèse en biologie moléculaire et cellulaire menée à l'INSERM de Montpellier et intitulée *Étude par hybridation in situ quantitative de l'expression d'oncogènes et de leur régulation hormonale dans les cancers du sein*, octobre 1990.

¹⁴ Xavier Le Roy, art. cit., p. 123.

¹⁵ Citons quelques exemples : *Souvent dans la forêt...*, parcours chorégraphique dans le centre des arts et pratiques contemporaines de Bilbao, proposé par Loïc Touzé en 1997. *Chambre 1998-2000 – étapes chorégraphiques en chambres d'hôtel*, par Catherine Contour. *Boissy 2*, par Cécile Proust et Jacques Hoepffner en 2001, dans le centre commercial de Boissy Saint-Léger. Les parcours dansés d'Emmanuelle Huynh dans des musées ou des expositions : *Dear Louise*, au CAPC de Bordeaux en 1998 (exposition de Louise Bourgeois) ou *Annette M.*, en 1999 au musée Reina Sofia de Madrid (exposition d'Annette Messager).

¹⁶ Isabelle Ginot, « Un lieu commun », art. cit., p. 2.

¹⁷ Par exemple, pour *Poesia e selvajaria* de Vera Mantero, présenté en 2001 au Théâtre de la Ville, c'est sur le plateau qu'une scène centrale est délimitée par des gradins de quelques rangées sur les deux longueurs du rectangle scénique. Ou encore Christian Rizzo pour *Et pourquoi pas : « bodymakers », « falbalas », « bazaar », etc., etc. ?* présenté en 2001 au Théâtre de la Ville réduit la longueur du front de scène et des gradins et diminue la jauge globale, afin d'en adapter les mesures à une scène réduite à un petit podium tournant. Question esthétique, souci de visibilité, chaque cas exigeraient une analyse approfondie du rapport entre l'œuvre et son dispositif.

¹⁸ Isabelle Ginot, « Un lieu commun », art. cit., p. 5.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Cette analyse repose sur la présentation de la pièce en 2001 au Théâtre de la Ville et sur une captation vidéo interne à la compagnie.

²¹ Nous reviendrons sur cette dénomination dans l'analyse de *Trio A* d'Yvonne Rainer.

²² Il s'agit là de la séquence pendant laquelle Xavier Le Roy évolue nu, Yvonne Rainer commentant le travail de Xavier Le Roy dans un extrait daté du 22 décembre 1999 publié dans le programme de *Self-Unfinished* au Théâtre de la Ville, 2001.

²³ « Que peuvent apporter à la chorégraphie certains processus de structuration observés dans des domaines scientifiques ? » C'est la question posée par le Centre de recherche et de composition chorégraphique de Royaumont dirigé par Susan Buirge avec le groupe de recherche 2000-2003. Il y a

différents niveaux possibles de transposition des théories scientifiques à la recherche chorégraphique : que l'on parte de l'examen de la physique quantique, du développement du bourgeon ou de la directionnalité du temps, le projet chorégraphique peut en illustrer le propos telle qu'une schématisation graphique le ferait, s'inspirer du thème ou encore prendre exemple sur un processus scientifique auquel on pourrait tenter de plier un processus chorégraphique... Xavier Le Roy semble répondre, à sa façon, à ces questionnements.

²⁴ Xavier Le Roy, art. cit., p. 120.

²⁵ *Ibid.*, p. 117.

²⁶ *Ibid.*, p. 114.

²⁷ Jacqueline Caux (entretien avec Xavier Le Roy), « Xavier Le Roy. Penser les contours du corps », *art press*, Paris, n° 266, mars 2001, p. 20.

²⁸ Xavier Le Roy, art. cit., p. 119. C'est nous qui soulignons.

²⁹ Michael Fried à propos de Diderot, *op. cit.*, p. 20.

³⁰ *Ibid.*, p. 117.

³¹ Comme par exemple dans *Et pourquoi pas : « bodymakers », « falbalas », « bazaar », etc., etc... ?* de Christian Rizzo où les corps affublés de costumes hétéroclites ou d'extensions prothétiques perdent leur apparence humaine. Ou encore chez Laure Bonicel pour son solo *Sleeping bag.0* (2002) où le corps camouflé dans un sac de couchage rouge devient une sorte d'objet abstrait évoluant avec lenteur, une sculpture en mouvement d'où dépassent, ici ou là, deux jambes.

³² Jacqueline Caux (entretien avec Xavier Le Roy), art. cit., p. 20.

³³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, coll. L'ordre philosophique, Paris, 2002 (1^{re} éd. La Différence, 1981).

³⁴ Jérôme Bel rapporte que Xavier Le Roy qualifie cette partie de « petite introduction », Jérôme Bel, art. cit., p. 92.

³⁵ *Idem.* Laurent Goumarre reprend également cette citation prise dans *Le Rire* ; Laurent Goumarre, art. cit., p. 18.

³⁶ Descartes, *Traité de l'homme. Œuvres philosophiques*, tome I, Bordas, coll. Classique Garnier, Paris, 1988, p. 379.

³⁷ Xavier Le Roy, art. cit., p. 119.

³⁸ Laurent Goumarre, art. cit., p. 18.

³⁹ Jérôme Bel comme Laurent Goumarre propose cette interprétation de la séquence robot comme faillite de la modernité et de ses promesses. Laurent Goumarre, art. cit., p. 19.

⁴⁰ Xavier Le Roy, art. cit., p. 123.

⁴¹ Michel Bernard, « De la corporéité comme "anticorps" », art. cit., p. 23. La pensée de Michel Bernard fait partie des références affirmées de Xavier Le Roy ; ainsi, dans *Self-interview* (Podewill, Berlin, décembre 2000), une performance élaborée dans le cadre du projet *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.*, l'artiste cite le philosophe.

⁴² Cyril Béghin et Stéphane Delorme, « Entretien avec Laurent Goldring », *Balthazar*, Paris, n° 5, mars 2002.

⁴³ Jérôme Bel, art. cit., p. 95.

⁴⁴ Laurent Goldring in Cyril Béghin et Stéphane Delorme, art. cit.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Xavier Le Roy, art. cit., p. 120.

⁴⁸ Laurent Goldring in Cyril Béghin et Stéphane Delorme, art. cit.

⁴⁹ Xavier Le Roy, art. cit., p. 121.

⁵⁰ Laurent Goldring in Cyril Béghin et Stéphane Delorme, art. cit.

⁵¹ Dans le rapprochement entre danse et philosophie, cette dernière contribue ici à nourrir l'expérience sensible. Elle n'opère pas « à des fins de légitimations » d'une pratique (danger souligné par Véronique Fabbri, *Danse et philosophie. Une pensée en construction*, L'Harmattan, coll. Esthétiques, Paris 2007, p. 69), mais œuvre au cœur du projet. C'est pourquoi cette étude puise également dans ces écrits philosophiques, qui ont par ailleurs amplement envahi la critique en danse relative à cette génération d'artistes. Deleuze y joue une place prépondérante, par exemple : Petra Sabisch, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, epodium, München, 2010 qui, dans la confrontation de sa lecture de Deleuze à des œuvres chorégraphiques, consacre un chapitre à *Self-Unfinished* ; ou Bojana Cvejic, *Performance after Deleuze : Creating "Performative Concepts" in Contemporary Dance in Europe*, projet de doctorat à l'université de Middlesex à Londres.

⁵² Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 28 novembre 1947. Comment se faire un corps sans organes ? », *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1980 ; Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation, op. cit.* ; Artaud Antonin, *Héliogabale, Œuvres complètes VII*, Gallimard, 1956.

⁵³ Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation, op. cit.*, p. 83-84.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁷ Cf. François Jullien, *De l'essence ou du nu*, Seuil, Paris 2000, où l'auteur insiste sur la conception chinoise d'un corps selon des flux inducteurs, des résonances, des conduites énergétiques, des réseaux de pulsations plutôt que selon une morphologie. La forme du corps n'est que la concrétion de l'énergie qui l'anime.

⁵⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 187.

⁵⁹ Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation, op. cit.*, p. 92.

⁶⁰ *Ibid.*, chap. 1, p. 11-16.

⁶¹ *Idem.*

⁶² Gilles Deleuze dans sa comparaison entre Francis Bacon et Paul Cézanne précise : « Cézanne est peut-être le premier à avoir fait des déformations sans transformation, à force de rabattre la vérité sur le corps », Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation, op. cit.*, p. 59.

⁶³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 291.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 292.

⁶⁵ Jacqueline Caux (entretien avec Xavier Le Roy), art. cit., p. 20.

⁶⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 334.

⁶⁷ Joseph Beuys, *Coyote : I like America and America likes me*, Galerie René Block, New York, 1974 ; *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*, Düsseldorf, 1965. Marina Abramovic, *Cleaning the Mirror*, Sean Kelly Gallery, New York, 1995 ; Hermann Nitsch, *Aktion Eindhoven*, 1983. Matthew Barney, *Envelopa : Drawing Restraint 7 (guillotine)*, 1989-1995.

⁶⁸ Gilles Deleuze fait le même constat dans la peinture de Francis Bacon, cf. Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation, op. cit.*, chap. 4.

⁶⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 197.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Xavier Le Roy, art. cit., p. 123.

⁷² Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation, op. cit.*, p. 59.

⁷³ Xavier Le Roy, art. cit., p. 123. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 196.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Xavier Le Roy, art. cit., p. 123.

⁷⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 1440. Le lisse et le strié », *Mille plateaux, op. cit.*, p. 592-625.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 593.

⁷⁹ Jacqueline Caux (entretien avec Xavier Le Roy), art. cit., p. 22.

⁸⁰ Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 14 : « Le fond, c'est nous qui l'apportons, c'est l'image qui le greffe sur la pierre ou sur la toile aveugle, qu'elle transforme ainsi en support, faute de quoi elle demeure invisible. »

⁸¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 1440. Le lisse et le strié », *Mille plateaux, op. cit.*, p. 617.

⁸² Jacqueline Caux (entretien avec Xavier Le Roy), art. cit., p. 22.

⁸³ Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation, op. cit.*, p. 15. Gilles Deleuze cite ici André Bazin dans son analyse du cinéma de Jacques Tati : « Toute l'astuce de Tati consiste à détruire la netteté par la netteté. Les dialogues ne sont point incompréhensibles mais insignifiants, et leur insignifiance est révélée par leur précision même. Tati y parvient en déformant les rapports d'intensité entre les plans... ».

⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁵ Lisa Nelson, « À travers vos yeux », *Nouvelles de danse*, Contredanse, Bruxelles, n° 48/49, 2001, p. 21.

⁸⁶ Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 161.

⁸⁷ Laurent Goumarre, art. cit., p. 19.

⁸⁸ Jérôme Bel, art. cit., p. 95.

⁸⁹ Diana Ross, *Upside down* : « Upside down, boy, you turn me / inside out, and, round and round / Upside down, boy, you turn me / inside out, and, round and round. »

⁹⁰ « La question contemporaine par excellence, c'est de savoir comment éviter de figer ce jeu de relation. » Marcel Freydefont, « Plateau souverain, sols fertiles », in Luc Boucris, Marcel Freydefont (dir.), *Études théâtrales. Arts de la scène, scène des arts. Volume II. Limites, horizons, découvertes : mille plateaux*, Centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, n° 28/29, 2003-2004, p. 140.

⁹¹ Xavier Le Roy, art. cit., p. 117.

⁹² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 25 et 16.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, op. cit.*, p. 182. C'est nous qui soulignons.

⁹⁵ Jacqueline Caux (entretien avec Xavier Le Roy), art. cit., p. 20.

⁹⁶ Israël Rosenfield rappelle que la mémoire « n'existe pas sans contexte. Et comme celui-ci est voué, par la force des choses, à changer constamment, il ne peut en aucun cas y avoir de mémoire fixe ou absolue », *L'Invention de la mémoire*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1994, p. 91, (trad. par Anne Sophie Cismaresco de *The Invention of memory, a new view of the brain*, Basic Books, Inc., Publishers, New York, 1988).

⁹⁷ Cf. *supra* L'attention à l'œuvre (en guise d'introduction).

⁹⁸ Sur cette « géographie et anatomie du plateau », cf. Rémi Bourdier, « Fragments d'univers », in Luc Boucris, Marcel Freydefont (dir.), *Études théâtrales. Arts de la scène, scène des arts. Volume II, op. cit.*, p. 80-86. Les longitudes sont les lignes parallèles reliant la rampe au fond de scène (lignes de levée,

interjardin, milieu, intercour) et latitudes les lignes qui leur sont perpendiculaires (costières, rues, fausses rues).

⁹⁹ Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁰ Mark Franko, *op.cit.*, p. 37. « De ce point de vue en surplomb, le spectateur succombait facilement à l'illusion d'optique où l'arrière-plan de la scène semblait s'élever vers lui. Une fois que les danseurs avaient pris leur posture pour former une figure, l'espace semblait réduit ou aplani. Chaque corps se transformait en un point de l'espace au niveau visuel le plus fondamental. En devenant un marqueur de position géométrique, le corps perdait sa résonance humaine. La scène, parsemée de corps comme autant de point, ressemblait davantage à une toile de fond plane qu'à un espace en trois dimensions. »

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁰² Rémi Bourdier, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰³ Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Centre national de la danse, coll.

Recherches, Pantin, 1999, p. 168.

¹⁰⁴ Rémi Bourdier, art. cit., p. 84.

¹⁰⁵ Marie-Françoise Christout, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁶ Toni d'Amelio, *Vers une technique de la projection : une re-catégorisation des pas du ballet classique pour danseurs contemporains*, mémoire de maîtrise, département Danse de l'université Paris 8, Saint-Denis, 1998, p. 61.

¹⁰⁷ Jacqueline Challet-Haas, *Manuel pratique de danse classique. Analyse des principes et de la technique de la danse*, Amphora, coll. Sports et loisirs, Paris, 1984, (1^{re} éd. 1979), p. 81.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 79 et 88.

¹¹⁰ Il suit des cours de danse contemporaine à partir de 1987 avec Véronique Larcher, puis Ruth Barnes et Anne Koren. Il est interprète de la compagnie de l'Alambic – Christian Bourigault de 1991 à 1995.

¹¹¹ Xavier Le Roy, art. cit., p. 116.

¹¹² Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996 (1^{re} éd. Idées et Recherches, 1984), p. 7.

¹¹³ Jurgis Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 292.

¹¹⁴ Xavier Le Roy, *Self-interview*, *op. cit.* Ces propos ne sont pas sans rappeler ceux de Maurice Merleau-Ponty, précédemment cité : les choses « sont une annexe ou un prolongement [du corps], elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine », Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁵ Jurgis Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 196.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 100. Le dessin, lié à l'imitation, fondait l'art, selon Giorgio Vasari ; il était le dénominateur commun des trois arts majeurs, à savoir l'architecture, la sculpture et la peinture. *Ibid.*, p. 94 et sq.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 175.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 14.

¹²² *Ibid.*, p. 28.

¹²³ *Ibid.*, p. 27.

YVONNE RAINER, *TRIO A* OU LA DOUCE HYPNOSE

(Notes des pages 95 à 128)

¹ Cf. Yvonne Rainer, « *Trio A*: Genealogy, Documentation, Notation », *Dance Research Journal*, University of Illinois Press, winter 2009, vol. 41, n° 2, p. 12-18. Et d'autres précisions dans : Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1974, en particulier p. 75-83 et p. 336 ; Yvonne Rainer, *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, The Johns Hopkins University Press, coll. Art + Performance, Baltimore (Maryland), 1999, p. 28-30 ; Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Chiron / Centre national de la danse, Paris, 2002, p. 98-99, (trad. par Denise Luccioni de *Terpsichore in Sneakers : Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1980).

² À la création à l'Anderson Theater en 1968, les lattes accompagnent également le trio ; après cela, elles ne feront plus leur réapparition ni dans le trio ni dans *Lecture*.

³ L'ouvrage de Catherine Wood, *Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle*, Afterall Books, coll. One Work, London, 2007 analyse la pièce comme un tout, sans faire un sort particulier à *Trio A*.

⁴ Pat Catterson, « I Promised Myself I Would Never Let It Leave My Body's Memory », *Dance Research Journal*, University of Illinois Press, winter 2009, vol. 41, n° 2, p. 3-11. En 1971, elle présente *Trio A* avec les étudiants de la School of Visual Arts de New York, dans la rue, sous les fenêtres de l'hôpital Saint-Vincent (New York) où séjourne Yvonne Rainer, souffrante. Au milieu des années 1980, elle l'enseigne à des étudiants du Sarah Lawrence College, à John Jasperse et Jennifer Monson. Elle transmet sa version rétrograde en 1999 à deux danseurs à l'occasion de *PAST/ Forward*, dans le cadre du *White Oak Dance Project* de Baryshnikov. Elle est à ce jour, avec Emily Coates, Linda K. Johnson et Shelley Senter, enseignante officielle de la pièce, alors qu'Yvonne Rainer a décidé de contrôler (économiquement et esthétiquement) ses interprétations et représentations.

⁵ Durant cette période, Yvonne Rainer réalise sept longs métrages : *Lives of Performers* (1972), *Film About a Woman Who* (1974), *Kristine Talking Pictures* (1976), *Journeys from Berlin / 1971* (1980), *The Man Who Envied Women* (1985), *Privilege* (1990) et *MURDER and Murder* (1996). Son retour à la danse est progressif, rythmé par les reprises de *Trio A* dès 1996 avec le quatuor Albrecht Knust et surtout à partir de 1999, à l'occasion de *PAST/ Forward*, dans le cadre du *White Oak Dance Project* de Baryshnikov. C'est en 2006 qu'elle signe une nouvelle chorégraphie : *AG Indexical, with a Little Help from H.M.* (à partir de *Agon* de Balanchine). Suivront : *RoS Indexical* (2007), à partir du *Sacre du printemps* ; *Spiraling Down* (2008) ; *Assisted Living : Good Sport 2* (2010).

⁶ Parmi lesquels Stéphanie Aubin, Madeleine Chiche, Brigitte Lefèvre, Denise Luccioni, Bernard Misrachi, Martine Pisani. Cf. Amélie Clisson, *Repères pour une histoire des « fêtes musicales de la Sainte Baume », du côté de la danse, de 1976 à 1980*, mémoire de maîtrise, département Danse de l'université Paris 8, Saint-Denis, 2005.

⁷ Jean Guizerix, ancien danseur de l'Opéra de Paris présentera *Trio A* au festival de Montpellier en 1996, puis à l'invitation de quatuor Albrecht Knust, au festival « Inaccoutumés 3 », du 13 au 15 février 1997, Ménagerie de Verre, Paris. Parmi les danseurs français, Fabienne Compét apprendra également *Trio A* en 2004 (transmission de Pat Catterson) et met en scène dans *À Rebours* (2008) sa réappropriation de la pièce. Cf. Marie Quiblier, *La Reprise, un espace de problématisation des pratiques dans le champ chorégraphique français 1990-2010*, doctorat d'histoire de l'art, université Rennes 2, 2011.

⁸ Cf. le film de Charles Atlas, *Rainer Variations*, 2002, 41:30 min. où l'on voit Yvonne Rainer transmettre le début de *Trio A* à un Richard Move travesti en une Martha Graham récalcitrante à cette gestuelle.

⁹ La pièce a été régulièrement transmise dans les universités américaines, par exemple par l'artiste Michael Fajans qui l'a apprise de Barbara Dilley, en 1970, à cinquante étudiants de Antioch College. Yvonne Rainer n'a pas suivi le fil des différentes reprises de *Trio A* ; le destin de la pièce de 1981 à 1992 lui échappe, d'autant qu'elle en avait au départ autorisé la transmission libre (cf. note 4), jusqu'à ce qu'elle observe « l'inévitable éviscération » de sa danse et découvre une version cinquième génération qu'elle désapprouve. Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, op. cit., p. 77.

¹⁰ Avec Rachel Aedo, Emily Coates, Michael Lomeka, Rosalynde LeBlanc, Emmanuelle Phuon.

¹¹ Laurence Louppe souligne le risque d'une historiographie construite à partir d'une « sélection restrictive du visible » qui appauvrit la représentation de l'histoire de la danse, tout comme « le retour incessant des mêmes images d'un ouvrage à l'autre, [...] donn[e] de la danse contemporaine une vision souvent uniforme, figée, dépourvue de cette multiplicité dialectique interne qui fait toute sa richesse, et qui lui confère son sens. », Laurence Louppe, « Le corps visible », art. cit., p. 50.

¹² Jean Starobinski, *La Relation critique. L'Œil vivant II*, Gallimard, coll. NRF – Le Chemin, Paris, 1970, p. 15 et 28.

¹³ « L'histoire de l'art est elle-même une discipline anachronique », rappelle Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 22.

¹⁴ Cf. supra L'attention à l'œuvre (en guise d'introduction). Si certains chorégraphes français font des années 1960 américaines une référence dans leurs propres questionnements, réfléchir à *Trio A* permet, par ricochet, de comprendre sur quels éléments repose une possible filiation ; de prendre la mesure du déplacement des contextes et des représentations et aussi d'aller au devant des fantasmes et des clichés, non pour nécessairement les condamner – ils nourrissent assurément la création actuelle – mais pour se départir d'idées reçues ou faussées que ce contexte favorise parfois.

¹⁵ Le texte écrit en 1966 sera publié en 1968. Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A* », in Gregory Battcock, *Minimal Art: A critical Anthology*, E.P. Dutton, New York, 1968, p. 263-273. Rééd. in Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, op. cit., p. 63-69 (nous citons cette édition). Pour une traduction française, cf. « La Pensée musculaire. Tentative d'étude générale de quelques tendances "minimalistes" dans l'activité quantitativement minimale en danse au sein de la pléthore ou analyse de *Trio A* », trad. par Laurence Louppe in *Le Travail de l'art*, Association des Arts en Europe, Paris, n° 1, automne/hiver 1997, p. 91-99 et « De la presque survie de quelques tendances «minimalistes», repérables dans l'activité quantitativement minimale de la danse parmi la pléthore, ou analyse de *Trio A* » (1966), trad. par Christophe Wavelet in *Life/Forms (vitalformae)*, catalogue d'exposition, musée Fesch, Ajaccio, 1999, p. 98-103. Nous nous appuyons sur ces deux traductions pour citer le texte dans une version française.

¹⁶ Pour un aperçu de la critique journalistique et du droit de réponse d'artistes et journalistes, cf. Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, op. cit., p. 156-157.

¹⁷ Cette définition de la *postmodern dance* comme strictement liée à la danse américaine est propre au champ français. Notons que les terminologies « moderne » ou « postmoderne » sont peu satisfaisantes. Ces « catégories se servent du temps comme leurre et masque d'un désir clandestin d'axiologisation », écrit Michel Bernard, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », in Véronique Fabbri (dir.), *Rue Descartes. Revue du Collège international de philosophie*, Presses universitaires de France, Paris, n° 44, 2004, p. 21-29. Le terme fait débat au sein de l'historiographie anglo-saxonne : l'historienne Sally Banes désigne par *post-modern dance* des esthétiques diverses (elle dégage quatre tendances jusqu'aux années 1980) et les périodisations qu'elle propose fluctuent. Cf. Sally Banes, « Introduction à l'édition de Wesleyan », *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 17-43, « Is It All Postmodern ? », *The Drama Review*, New York University, vol. 36, n° 1, spring 1992, p. 58-61 et « Terpsichore in Sneakers, High Heels, Jazz Shoes, and on Pointe: Postmodern Dance Revisited », *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Hanover and London, 1994, p. 301-310. Susan Manning ouvrira un débat devenu célèbre avec l'historienne, l'accusant d'être partisane d'un courant et d'une confusion entre méthode critique et histoire. Cf. Susan Manning, « Modernist Dogma and Post-modern Rhetoric », *The Drama Review*, New York University, vol. 32, n° 4, winter 1988, p. 32-38 ; Sally Banes, « Terpsichore in Combat Boots », *The Drama Review*, New York University, vol. 33, n° 1, spring 1989, p. 13-16 ; Sally Banes, « Terpsichore in Combat Continued », *The Drama Review*, New York University, vol. 33, n° 4, winter 1989, p. 17-18.

¹⁸ Hans Robert Jauss, op. cit., p. 50.

¹⁹ Il existe beaucoup de photographies mais peu de documents filmiques : le film produit par Sally Banes en 1978, *Trio A*, 16 mm, réal. Robert Alexander, Dance Film Archive, University of Rochester ; un montage présentant un extrait de la séquence, dansée alternativement par Sarah Rudner de la Twyla Tharp Company, Bart Cook du New York City Ballet et Franck Conversano, un danseur amateur, in *Beyond the Mainstream, Dance in America*, réal. Merrill Brockway, BPS TV, 1980 ; et une vidéo non diffusée de deux heures de répétitions d'Yvonne Rainer avec Shelley Senter et Linda K. Johnson à Portland en 2002.

²⁰ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, coll. Nouvelle Revue française, Paris, 1969, p. 14.

²¹ « Nul ne peut prétendre – sinon par une sorte d'imposture – continuer la pensée d'un autre critique, prolonger la même recherche. La réflexion libre – précisément parce qu'elle est libre – est vouée au recommencement [...] un commencement éclairé », Jean Starobinski, op. cit., p. 32.

²² C'est le travail remarquable engagé par Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, MIT Press, coll. October Book, Cambridge, London, 2008, que nous découvrons alors que cette étude est achevée, mais dont nous mentionnerons ça et là toute la pertinence. Elle travaille sur les archives complètes d'Yvonne Rainer déposées au Getty Research Institute, Los Angeles, et en particulier sur le fond photographique. Mentionnons également la courte étude d'Élisabeth Schwartz qui, à partir du film de Robert Alexander, propose une analyse du mouvement de *Trio A* s'appuyant sur les catégories qualitatives du mouvement dégagees par Rudolf Laban. Élisabeth Schwartz, « La plasticité expressive en danse », in Stéphane Bécuwe et Nathalie Garreau (dir.), *Arts, sciences et technologies. Actes des rencontres internationales novembre 2000*, MSHS, université de La Rochelle, 2003, p. 79-81.

²³ En dépit des nombreuses publications antérieures de son article « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... » Yvonne Rainer décide de le publier à nouveau mais accompagné d'une introduction critique, in *A Woman Who...*, op. cit., p. 27.

²⁴ « Je pense qu'une part très importante de ma démarche est d'élaborer de nouvelles théories. Je veux dire que le résultat de mon travail m'amène à changer constamment mes théories, ou justifications », déclare l'artiste à propos de ses films. Yvonne Rainer, « Interview by the Camera Obscura Collective » (1976), *A Woman Who...*, op. cit., p. 164. Sur la critique de ce même texte, cf. aussi : Yvonne Rainer, « Revisiting the Question of Transgression » (*Strategies of Performance Art 1960-1989*, symposium at the Maryland Institute College of Art, Baltimore, April 14, 1989), *A Woman Who...*, op. cit., p. 102-106.

²⁵ *A Woman Who...*, op. cit., p. 28.

²⁶ Yvonne Rainer, « *Trio A*: Genealogy, Documentation, Notation », art. cit., p. 16. Yvonne Rainer insiste sur cet aspect : *A Woman Who...*, op. cit., p. 29.

²⁷ Par exemple, Yvonne Rainer impliquée par sa pièce *Continuous Project – Altered Daily* (1970) dans la naissance du Grand Union, ce projet de collectif d'artistes qui tentait de défaire les rapports d'autorité entre artistes et auteur, abandonne pourtant le groupe pendant un an, puis définitivement, avouant sa difficulté à travailler dans une structure coopérative ; elle déclare, en complète contradiction avec ses tentatives passées : « Je veux que ma danse soit la vedette et je refuse de partager les feux de la rampe avec quelque forme de collaboration ou de coexistence que ce soit. Tout simplement, je n'ai pas besoin du grand art de quelqu'un d'autre à côté du mien. Je l'ai dit : je ne collabore pas », Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, op. cit., p. 111-112. Cf. également Banes Sally, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 271-286.

²⁸ Comme en témoigne Pat Catterson, art. cit., p. 5.

²⁹ De même que la vidéo est devenue l'outil d'une histoire du cinéma, la recherche en danse s'appuie largement sur le support vidéo, en conscience de la médiation perceptive singulière que cela induit, et de l'exigence de ne pas convertir le document en monument.

³⁰ Les lattes de bois tombant des cintres sont abandonnées après la représentation à l'Anderson Theater en 1968, seule date où apparaît pendant *Lecture* une grille de bois qui descend lentement des cintres, s'arrête une minute et disparaît. Yvonne Rainer abandonne aussi l'idée d'un mur de miroir derrière le trio. Rainer Yvonne, *Work 1961-73*, op. cit., p. 75-77.

³¹ Élisabeth Schwartz, art. cit., p. 80. La notion de neutralité constitue l'un des topoï sur la danse d'Yvonne Rainer.

³² Ainsi, dès qu'elle en a la possibilité, Yvonne Rainer présente *The Mind is a Muscle* dans des théâtres. À l'inverse, une chorégraphe comme Trisha Brown a longtemps maintenu ses expérimentations en extérieur ; sa première pièce réellement conçue pour la scène, *Glacial Decoy*, date de 1979. C'est à cette même date que Lucinda Childs avec *Dance* crée aussi pour la première fois pour une scène théâtrale. Il faut noter que tous ces chorégraphes du Judson Dance Theater (dont la définition stricte est 1962-1964) ont une expérience de la scène en tant qu'interprète par exemple chez Merce Cunningham (Barbara Dilley, Sandra Neels, Steve Paxton, Valda Setterfield...) ou James Waring (Yvonne Rainer, Fred Herko, David Gordon, Lucinda Childs...).

³³ À propos de la fin des années 1960 et début 1970. Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, op. cit., p. 220.

³⁴ Rapporté par Sally Banes, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press, Durham London 1995 (1^{re} éd. UMI Research Press, Michigan, 1980), p. 134.

³⁵ *Ibid.*, p. 166-169.

³⁶ Scarpetta Guy, *L'Impureté*, Bernard Grasset, coll. Figures, Paris, 1985, p. 188. Guy Scarpetta compare cet usage de l'espace au refus du cadre préalable et arbitraire en peinture chez Frank Stella,

ou au mouvement de caméra du cinéma expérimental de Michael Snow. Il ajoute qu'il « n'existe pas de lieu spécifique pour les performances : fonction a-topique. Ça peut, à la limite, avoir lieu partout. Ce qui n'implique pas que le lieu soit indifférent, mais, encore une fois, qu'il soit *détourné* », p. 203.

³⁷ Rappelons que les *events* sont constitués d'extraits du répertoire de Cunningham, donnés le plus souvent hors du lieu théâtral. Le premier *event* a lieu en 1964 au musée du XX^e siècle à Vienne. Cf. chap. Merce Cunningham...

³⁸ Sally Banes, *Democracy's Body*, op. cit., p. 134.

³⁹ « « Un continuum produisant le sentiment d'une danse étant au repos, statique, bien que constamment en mouvement », Jill Johnston, « Which Way the Avant-garde? » (1968), *Marmalade Me*, Wesleyan University Press / University Press of New England, Hanover & London, revised and expanded edition 1998 (1^{re} éd. 1971), p. 116. Sally Banes confirme que « l'espace semble relativement peu important, malgré un dessin précis des actions sur le plancher », *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 93.

⁴⁰ Yvonne Rainer attribue au film notre difficulté à saisir le schéma géométrique des trajets au sol, digne d'une danse de Lucinda Childs, Cunningham ou Balanchine. Yvonne Rainer, « *Trio A*: Genealogy, Documentation, Notation », art. cit., p. 16. Sans vouloir nier la rigueur de ces dessins, nous pensons que tout contribue à les rendre insaisissables.

⁴¹ Élisabeth Schwartz, art. cit., p. 80.

⁴² Il n'existe pas de film présentant la séquence effectuée en trio permettant de réfléchir aux spatialités alors définies et à la perception que cela implique. L'on sait seulement qu'Yvonne Rainer avait choisi de maintenir des décalages temporels entre les danseurs, insistant sur la juxtaposition plus que l'accord, autrement dit sur l'indépendance de chacun : ils ne commençaient pas à l'unisson et la durée de la séquence pouvait légèrement varier pour chacun. Pour toutes ces raisons, Jill Johnston considère que *Trio A* demeure en fait une danse en solo, « Rainer's muscle » (1968), *Marmalade Me*, op. cit., p. 65.

⁴³ Rainer Yvonne, *Work 1961-73*, op. cit., p. 46.

⁴⁴ Lorsque Yvonne Rainer présente, de façon informelle, les deux premières minutes de son solo, Steve Paxton se dit surpris de l'impossibilité de prévoir ce qui allait se passer juste après. Yvonne Rainer, « Profile: Interview by Lyn Blumenthal » (1984), *A Woman Who...*, op. cit., p. 64.

⁴⁵ Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... », *Work 1961-73*, op. cit., p. 68.

⁴⁶ Rappelons que ce terme renvoie chez Laban à la qualité de propagation du mouvement dans le corps, avec d'un côté un flux libre qu'aucune tension musculaire n'entrave, de l'autre un flux lié ou contrôlé, propice à l'interruption du mouvement, à l'à-coup.

⁴⁷ Le critique Jean Nuchtern répond à ce flux dans son écriture même, effaçant la ponctuation et les espaces entre les mots : « thereisnopartofthisarticletathatisanymoreimportantthananotherparteach-wordsentenceparagraphcarriesthesameweightasanyotheranditssmoothnessliesnotonlyintheequal-weightednessofeachwordsentenceandparagraphbutinthejuxatpositionofoneparagraphtoanotherwhicheasesthereadertoreacttothearticleasawholeratherthanassegments. », « An Yvonne Rainer Collage », *Soho Weekly News*, 4 november 1976, p. 17, cité par Carrie Lambert-Beatty, op. cit., p. 134.

⁴⁸ Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... », art. cit., p. 67.

⁴⁹ Élisabeth Schwartz, art. cit., p. 80.

⁵⁰ Yvonne Rainer, « Profile: Interview by Lyn Blumenthal » (1984), art. cit., p. 62 et *sq.* Cet entretien rend compte avec précision du processus de création de *Trio A*. Cf. aussi *Feelings are Facts*, op. cit., p. 266.

⁵¹ *Ibid.*, p. 64 : « cette dynamique piétonne qui pourrait inonder et relier l'ensemble ».

⁵² Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some “Minimalist” Tendencies... », art. cit. p. 66.

⁵³ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁴ Pour une analyse critique du terme « quotidien » en danse, cf. Julie Perrin, « Du quotidien. Une impasse critique », in Barbara Formis (dir.), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, Paris, 2008, p. 86-97.

⁵⁵ « the direction of movement-as-task », « A Quasi Survey of Some “Minimalist” Tendencies... », art. cit. p. 66.

⁵⁶ Doris Humphrey, *Construire la danse*, l'Harmattan, Paris, 1998, (trad. par Jacqueline Robinson de *The Art of Making Dances*, Rinehart and Company, Inc., 1959).

⁵⁷ Véronique Fabbri soutient l'inverse « Il me semble d'abord qu'il y a dans *Trio A* une volonté de travailler en deçà des signes et des symboles, sur la matière même du mouvement, sur son caractère d'énergie pure, mais en utilisant des mouvements ordinaires, vous travaillez en même temps nécessairement sur un imaginaire social. » Véronique Fabbri, « Dialogue avec Yvonne Rainer », 23 mai 2002, Centre national de la danse, photocopie, non paginé.

⁵⁸ C'est la voie empruntée par certains de ses contemporains, celle du mouvement trouvé (*found movement*) : marcher, courir, manger, se tenir debout, mais pas celle choisie par *Trio A*, dont Yvonne Rainer néanmoins « aime à penser que, dans leurs modalités d'exécution, [les mouvements] en ont la qualité factuelle », « A Quasi Survey of Some “Minimalist” Tendencies... », art. cit. p. 67. Pour une réflexion sur l'esthétique des gestes ordinaires dans le cadre d'une analyse fine de l'indiscernabilité entre l'art et la vie (à propos de Duchamp, Pollock, Kaprow, Fluxus ou la *postmodern dance...*), cf. Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Presses universitaires de France, coll. Lignes d'art, Paris, 2010.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ Certes, l'idée d'une photographie comme captant les temps forts du réel est une définition réductrice de la photographie de danse. Ça n'est pas la posture d'une grande photographe de danse comme Charlotte Rudolph qui s'applique à saisir la danse dans ses moments de transition (cf. Charlotte Rudolf, « Tanzphotographie », in *Schrifttanz*, Deutschen Gesellschaft für Schrifttanz, mai 1929). Sur ce point, nous nous démarquons de ce passage de l'étude de Carrie Lambert-Beatty qui, parce qu'elle veut faire de *Trio A* un moment de photogénie continue, en vient à définir *Trio A* par l'acmé – retournement fâcheux dans son analyse du mouvement, du flux, de la dynamique : *Trio A* « est tout transition – mais c'est aussi dire qu'il est tout climax. [...] *Trio A* doit donc maintenant être compris comme un seul moment photogénique continu », *op. cit.*, p. 164.

⁶² Carrie Lambert-Beatty, *op. cit.*, p. 164. Le dernier mot de la citation *still* joue sur le double sens : immobile / encore.

⁶³ Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁴ Yvonne Rainer, « Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called *Parts of Some Sextets*, performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in march, 1965 », *Tulane Drama Review*, New Orleans, vol. 10, n° 2, Winter 1965, p. 178 ; trad. in Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁵ Dans *18 happenings in 6 parts* (1959), la liberté de mouvement et d'action du spectateur est fort réduite et organisée par une partition. Dans *Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann* (1963), le public peut en revanche réarranger l'installation comme bon lui semble.

⁶⁶ Au micro, il encourage les spectateurs à « faire du bruit ou poser des questions durant la danse » parce que « si vous faites du bruit pendant que je bouge cela va affecter votre impression » et « une

façon de comprendre est de participer » et « une façon de comprendre est de poser des questions », in Jill Johnston, « Dancing is a dog » (2 nov. 1967), *Marmalade Me*, *op. cit.*, p. 129.

⁶⁷ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 2010, p. 40 et sq., (trad. par Jean Tailleur de *Kleines Organon für das Theater*, 1948).

⁶⁸ « J'accepte et ai besoin du fossé public / performers. Je ne souhaite pas que le public participe à ma chose ; pas plus que je ne souhaite qu'ils se regardent eux-mêmes », écrit Yvonne Rainer en 1971 dans une lettre à McDonagh, citée par Carrie Lambert-Beatty, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁹ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁰ Carrie Lambert, « Être remué, Rainer et l'esthétique de l'empathie » (2003), (trad. par Françoise Senger), in Yvonne Rainer, *Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques*, JPR/Ringier & Les presses du réel, coll. Positions, Zurich, Dijon, 2008, p. 202.

⁷¹ Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, *op. cit.*, p. 6. Cf. également Sharp Willoughby and Bear Liza, « The Performer as a Persona: An Interview with Yvonne Rainer », *Avalanche*, New York, n° 5, summer 1972, p. 46-59.

⁷² Le thème du narcissisme apparaît dès 1966 dans l'article « A Quasi Survey of Some “Minimalist” Tendencies... », *art. cit.* p. 66. Il n'est pas encore associé au terme de voyeurisme mais s'accompagne nettement du refus de séduire ou flatter le public.

⁷³ Roland Barthes, *La Chambre claire* (1980), *Œuvres complètes V*, Seuil, Paris, 2002, p. 795.

⁷⁴ Roland Barthes, « Sur la photographie » (février 1980), *Œuvres complètes V*, Seuil, Paris, 2002, p. 933.

⁷⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 810.

⁷⁶ Jill Johnston, « Tornado in a teacup » (24 oct. 1968), *Marmalade Me*, *op. cit.*, p. 204-208. (Cf. également Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, *op. cit.*, p. 111-112.) De façon semblable, Gérard-Denis Farcy note : « N'y a-t-il pas chez les monstres sacrés (et chez bien d'autres qui s'en défendent) une jouissance à tenir son public, à le dominer, à le posséder ? Comme si la présence narcissique (ils sont suspendus à mes lèvres, ils n'ont d'yeux que pour moi) induisait une sorte de *libido dominandi* », « Du singulier au pluriel », in Gérard-Denis Farcy et René Prédal (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, L'Entretemps, coll. Les voies de l'acteur, Saint-Jean-de-Védas, 2001, p. 20.

⁷⁷ *Idem.*, p. 207.

⁷⁸ « Si mon acharnement contre l'appauvrissement des idées, le narcissisme et l'exhibitionnisme sexuel déguisé de la plupart des danses peut être considéré comme un prêche puritain, c'est aussi vrai que j'aime le corps – son poids véritable, sa masse et sa physicalité première », *Work 1961-73*, *op. cit.*, p. 71. Susan Leigh Foster parle de la chaste nonchalance des danses d'Yvonne Rainer et précise : « La majorité des artistes [du Judson], Rainer y compris, refusaient de concevoir le corps comme force sensuelle ou chaotique, tout comme ils réfutaient l'idée d'une individualité mue par les sentiments et l'expérience dramatique. » Susan Leigh Foster, « Chorégrapheur les féminismes » (trad. par Catherine Delaruelle), in Claire Rousier (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le xx^e siècle*, Centre national de la danse, coll. Recherches, Pantin, 2003, p. 247.

⁷⁹ Yvonne Rainer, « Profile: Interview by Lyn Blumenthal » (1984), *art. cit.*, p. 63.

⁸⁰ Dans *Partially Improvised New Untitled Solo with Pink T-Shirt, Blue Bloomers, Red Ball, and Bach's Toccata and Fugue in D Minor* (1965). Son intérêt pour le visage ne se démentira pas. À son retour d'Inde en 1971, elle témoigne de son observation fascinée du visage d'un danseur de Kathakali : « Regarder son visage, c'est comme regarder une carte sous l'effet du LSD. Un diagramme des sensations humaines », Yvonne Rainer, « From an Indian Journal », *The Drama Review*, New York, vol. 15, n° 3, spring 1971, p. 136.

⁸¹ Cité par Sally Banes, *Democracy's Body*, *op. cit.*, p. 43. Ce regard introspectif qui ne projette pas vers l'extérieur renvoie à la perception kinesthésique dont parle Carolee Schneemann – une perception qui ancre l'espace dans les corps et absente de l'environnement extérieur.

⁸² Sally Banes, *Democracy's Body*, *op. cit.*, p. 48 : « Summers essayait de se défaire des visages inexpressifs ou au contraire excessivement expressifs qui étaient la plaie de presque toute la *modern dance*. »

⁸³ Doris Humphrey, *op. cit.*, p. 101-102.

⁸⁴ Cf. *supra* L'attention à l'œuvre (en guise d'introduction).

⁸⁵ Cf. en particulier, Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. XVI, n° 3, fall 1975 ; on en trouve une traduction partielle par Valérie Hébert et Bérénice Reynaud in Ginette Vincendeau, Bérénice Reynaud (dir.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, Corlet / Télérama, Paris, 1993. Le cinéma d'Yvonne Rainer prolongera cette recherche.

⁸⁶ Peggy Phelan, « Yvonne Rainer : From Dance to film », *A Woman Who...*, *op. cit.*, p. 6.

⁸⁷ Véronique Fabbri, « Dialogue avec Yvonne Rainer », art. cit., non paginé.

⁸⁸ Rebecca Schneider, « Unbecoming solo » (trad. par Annie Suquet), in Claire Rousier (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Centre national de la danse, coll. Recherches, Pantin, 2002, p. 86.

⁸⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *CŒuvres complètes III. Livres, textes, entretiens 1968-1971*, Seuil, Paris, 2002, p. 45.

⁹⁰ Donald Judd, « Specific Object », in *Contemporary Sculpture, Arts Yearbook VIII*, 1965, traduit par Claude Gintz dans Clement Greenberg (et al.), *Regards sur l'art américain des années 1960 : anthologie critique*, Territoires, Paris, 1979, p. 65-72.

⁹¹ Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... », art. cit., p. 63.

⁹² Robert Morris, « Notes on sculpture », *Artforum*, février 1966 (1^{re} partie), octobre 1966 (2^e partie) in Clement Greenberg (et al.), *op. cit.*, p. 87.

⁹³ « Son expression se transforma d'une attention polie en une intense appréciation, et même un émerveillement, alors que je décrivais les détails de la création. J'étais sauvée », *Feelings are Facts*, *op. cit.*, p. 271.

⁹⁴ Sally Banes, *Democracy's Body*, *op. cit.*, p. 117.

⁹⁵ La présence peut « désigne[r] le rapport scène-salle et la dynamique spatiale impulsée autour de l'acteur », Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Présence de lointain et présence de rampe. La scène matrice de l'aura », in Gérard-Denis Farcy et René Prédal (dir.), *op. cit.*, p. 145.

⁹⁶ Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artstudio*, n° 6, automne 1987, p. 11-27, (trad. Par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos, 1^{re} éd. : *Art Forum*, New York, juin 1967). Cf. également Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1992.

⁹⁷ Luc Lang, « « Art and Objecthood : notes de présentation », *Artstudio*, Paris, n° 6, automne 1987, p. 7.

⁹⁸ *Idem*. Luc Lang précise que le terme de sujet convient mal et préférerait parler, comme Gilles Deleuze, de « pôle de subjectivation » pour désigner le regardeur.

⁹⁹ Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... », art. cit., p. 65.

¹⁰⁰ Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées » (1957), *Pour un nouveau roman*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1963, p. 34.

¹⁰¹ Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur » (1956), *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰² *Ibid.*, p. 26.

¹⁰³ Myrto Katsiki conduit actuellement une réflexion sur le neutre en danse, dans le cadre d'une

thèse à l'université Paris 8 Saint-Denis.

¹⁰⁴ Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... », art. cit. p. 66.

¹⁰⁵ Yvonne Rainer, « Interview by the Camera Obscura Collective » (1976), art. cit., p. 144.

¹⁰⁶ L'anti-illusionnisme de *Trio A* est ainsi rattrapé par l'artifice. Yvonne Rainer, « A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... », art. cit. p. 64.

¹⁰⁷ De même, le lieu commun de la « non-danse » qui réapparaît régulièrement dans l'histoire de la danse (Nijinski, Cunningham, le Judson Dance Theater, Jérôme Bel...) s'est vidé de sens parce que le terme renvoie à chaque fois à des qualités gestuelles différentes ; il signale un écart par rapport à une économie du mouvement mais ne constitue pas une catégorie opérante.

¹⁰⁸ Michael Fried, « Art and Objecthood », art. cit., p. 23.

¹⁰⁹ Jill Johnston, « Which Way the Avant-garde? », art. cit., p. 116.

¹¹⁰ Luc Lang poursuit : « La notion d'objectivité ne permet plus aux catégories kantienne du temps et de l'espace comme formes *a priori* de la sensibilité d'être opératoires. Il n'y a plus ici pour le regardeur d'espace en suspens, de réceptacle neutre et en attente que l'artiste va animer, organiser et structurer. L'espace n'est plus une abstraction, il devient lui aussi une réalité fort concrète qui ne se définit spécifiquement que dans la durée de l'expérience perceptible, et comme une réalité intime du regardeur [...], il devient une fonction gravitationnelle de la matière, une fonction attractive des corps en présence, qui le construisent, le constituent et le signifient », Luc Lang, art. cit., p. 8-9.

¹¹¹ L'expression concerne la danse américaine des années 1960. Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 203.

¹¹² Sur le dévoilement absolu dans les années 1960 et le retour au cadre dans la scénographie des années 1980, cf. Chantal Guinebault, « Découvertes et limites. Au-delà des mesures du plateau », in Luc Boucris, Marcel Freydefont (dir.), *Études théâtrales. Arts de la scène, scène des arts. Volume II*, *op. cit.*, p. 100-106.

¹¹³ Cf. « Présentation », in Luc Boucris, Marcel Freydefont (dir.), *Études théâtrales. Arts de la scène, scène des arts. Volume I. Brouillage des frontières : une approche par la singularité*, Centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, n° 27, 2003, p. 7-8 et Marcel Freydefont, « Plateau souverain, sols fertiles », art. cit., p. 87-99.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁵ Toni d'Amelio, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁶ *Idem*. « Il y a projection en danse à partir du moment où le danseur visualise l'espace et son corps, pré-voit un mouvement en relation avec l'espace », p. 54.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁹ L'analyse de Petra Sabisch, *op. cit.*, insiste sur cet aspect : « la puissance du corps comme profusion d'images », p. 183 ; elle analyse le « retenu cinématique », autrement dit la dimension temporelle de la construction de l'image constituée autant par le spectateur que par le mouvement dans la durée.

¹²⁰ Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, *op. cit.*, p. 98.

¹²¹ Selon un témoignage à Carrie Lambert-Beatty, *op. cit.*, p. 48.

¹²² Sally Banes avait néanmoins relevé le procédé, *Terpsichore en baskets*, *op. cit.*, p. 95. Et la chorégraphe nomme précisément ces citations lors de la transmission de la séquence à des danseurs (source : Fabienne Compét). Cet effacement de l'image renvoie à ce que Barbara Formis a dénommé « Esthétique de l'imprésentation » propre au régime du geste ordinaire : la mise en scène y opère

selon un double mouvement d'effectuation et d'effacement. Cette suspension du processus de représentation est caractéristique des avant-gardes du xx^e siècle. « L'imprésentation [n'est pas] le contraire de l'existence, mais le contraire de la nomination de cette même existence ; l'entité imprésentée existe sans pour autant être reconnue ou légitimée. (...) L'imprésentation met souvent en place un sabotage à retardement », Barbara Formis, *op. cit.*, p. 119-120 ; concernant *Trio A*, cf. p. 222-225.

OLGA MESA, AU FOND TOUT EST EN SURFACE OU L'INTIMITÉ DIFFRACTÉE

(Notes des pages 129 à 166)

¹ Rue Geoffroy L'Asnier, avant que le Centre national de la danse ouvre ses portes à Pantin.

² Olga Mesa in José Antonio Sánchez, « La danza empieza por la mirada », in José Antonio Sánchez, Jaime Conde-Salazar (dir.), *Cuerpos sobre blanco*, éd. Universidad de Castilla-La Mancha, coll. Caleidoscopio, Cuenca, 2003, p. 64-65 (c'est nous qui traduisons).

³ La trilogie se compose de *esto NO eS Mi CuerpO* (solo ; création : Teatro Pradillo, Madrid, novembre 1996), *desÓrdenes para un cuarteto* (quatuor ; création : Sala Cuerta Pared, Madrid, février 1998) et *1999 L-imitaciones, mon amour* (quatuor ; création : Sala Cuerta Pared, Madrid octobre 1999).

⁴ Ce cycle *Más público, más privado* en quatre mouvements se compose de cinq pièces : *Le Dernier mot* (2001) et *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface* (2003) constituent le premier mouvement ; un quatuor intitulé *Más público, más privado – movimiento 1+1* (2002) ; le trio *On cheRchE uNe dAnse* (2004) ; et enfin *La Danse et son double* (2006).

⁵ Dossier de diffusion de la compagnie, p. 3.

⁶ *Idem.*

⁷ Entendu ici en un sens extensif qui ne se limite pas à la question du texte mais prend modèle sur l'analyse de l'intertextualité littéraire pour penser les phénomènes d'emprunt, de citation, de dérivation dans l'art chorégraphique – phénomènes essentiels à la signification.

⁸ Dossier de diffusion de la compagnie, p. 3.

⁹ Olga Mesa aborde à l'université de l'Ohio un théâtre physique proche de celui de Grotowski. Jerzy Grotowski, « Le nouveau testament du théâtre », (entretien avec Eugenio Barba, 1965), *Vers un théâtre pauvre*, L'Âge d'Homme, coll. Théâtre vivant, Lausanne, 1971, p. 31, (trad. par Claude B. Levenson de Jerzy Grotowsky and Odin Teatrets Forlag, 1968).

¹⁰ Dossier de diffusion de la compagnie, p. 4.

¹¹ Transcription du spectacle donné au studio du Centre national de la danse à Paris, 5, 6 et 7 février 2003. Cette étude s'appuie sur ces représentations. D'une représentation à l'autre le texte peut sensiblement varier.

¹² Jean-Luc Godard, *Godard par Godard : les années Karina (1960 à 1967)*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1990.

¹³ Il y a Jean-Luc Godard qui demeure la référence d'*Au fond tout est en surface*, mais également plus largement d'autres cinéastes que cite Olga Mesa : Jonas Mekas, Andreï Tarkovski, Federico Fellini ou Pier Paolo Pasolini. José Antonio Sánchez, art. cit., p. 74.

- ¹⁴ C'est la chanson populaire *Me estoy enamorando de ti*, de l'Orchestre cubain d'Armando Orefiche.
- ¹⁵ Olga Mesa in José Antonio Sánchez, art. cit., p. 69.
- ¹⁶ Avec toutes les variantes possibles : « On continue » ; « Vous voulez que je continue ? » ; « Bon, excusez-moi, je continue » ; « On peut continuer maintenant » ; etc.
- ¹⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967, publié en 1984), *Dits et écrits*, tome IV, Gallimard, Paris, p. 753.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 755.
- ¹⁹ Anne Cauquelin, *Le Site et le paysage*, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, Paris, 2002.
- ²⁰ *Lieu* en italique renverra désormais au sens particulier que donne Anne Cauquelin à ce terme – sens distinct de l'usage du terme fait jusqu'alors, renvoyant à une configuration stable, géométrique.
- ²¹ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 73-87 : « La géographie, écrit [Ptolémée], est une imitation graphique de la partie connue de la Terre (l'art de dessiner, graphein) avec pour objet à représenter la Terre (gé) considérée globalement dans ses traits les plus généraux. [...] La chorographie s'intéresse principalement aux qualités, se souciant plus de ressemblances que de cohérence dans les positions... la géographie quant à elle, se préoccupe davantage de quantité que de qualités », p. 80.
- ²² *Ibid.*, p. 85.
- ²³ José Antonio Sánchez, « Cuerpos sobre blanco », in José Antonio Sánchez, Jaime Conde-Salazar (dir.), *Cuerpos sobre blanco*, *op. cit.*, p. 13.
- ²⁴ Olga Mesa in José Antonio Sánchez, « La danza empieza por la mirada », art. cit., p. 69.
- ²⁵ *Idem.*
- ²⁶ Si Olga Mesa, dans un entretien, reprend le mot *trazo* (trait) que lui tend José Antonio Sánchez (le trait de craie sur le sol ou sur le tableau noir et le trait du corps dans l'espace), elle l'abandonne aussitôt, après en avoir détourné le sens : « Le trait, pour moi, a à voir avec l'impulsion immédiate de la pensée du corps, c'est-à-dire l'émotion, et donc aussi avec l'éphémère. »
- ²⁷ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1983, p. 287.
- ²⁸ *Ibid.*, p.169.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 169. Sur la crise de l'image-action, *cf. ibid.*, chp. 12, p. 266 et *sq.*
- ³⁰ *Ibid.*, p. 170.
- ³¹ José Antonio Sánchez, « Eyes in Movement », art. cit., p. 95.
- ³² Dans *Le Saut de l'ange* (1987), où les interprètes décrivent avec soin des paysages tirés des tableaux de la collection du musée Fabre de Montpellier. *Cf.* Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, *op. cit.*, p. 165 et 225.
- ³³ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement, op. cit.*, p. 169.
- ³⁴ Le tableau 5 évoque explicitement la dispersion : « Alors la dispersion... /[...] Bon, la dispersion. /[...] Peut-être il y a une direction avec dispersion et contradiction ? En tout cas, la dispersion me parle beaucoup de l'espace et aussi de voyage. »
- ³⁵ Entretien personnel avec la chorégraphe, Paris, 15 novembre 2003.
- ³⁶ José Antonio Sánchez, « Eyes in Movement », art. cit., p. 95.
- ³⁷ Ce travail n'est pas sans faire écho à la recherche de Lisa Nelson : « Je pouvais me retenir une fraction de seconde pour détecter le moment où le mouvement s'organise *avant* que l'action ne surgisse soudain de mon corps », Lisa Nelson, « À travers vos yeux », art. cit., p. 16.
- ³⁸ Olga Mesa in José Antonio Sánchez, « La danza empieza por la mirada », art. cit., p. 71.

- ³⁹ *Ibid.*, p. 72.
- ⁴⁰ « Réflexions d'Olga Mesa », document interne à la compagnie, inédit.
- ⁴¹ José Antonio Sánchez, « Cuerpos sobre blanco », art. cit., p. 20.
- ⁴² *Cf.* José Antonio Sánchez, « Eyes in Movement », art. cit., p. 94. Ou José Antonio Sánchez, « La danza empieza por la mirada », art. cit., p. 72.
- ⁴³ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement, op. cit.*, p. 152.
- ⁴⁴ D'un minimum de 6 mètres sur 6 mètres.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 136.
- ⁴⁶ Olga Mesa in José Antonio Sánchez, « La danza empieza por la mirada », art. cit., p. 71.
- ⁴⁷ Sur le modèle de la fonction phatique du langage chez Jakobson. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Minuit, Paris, 2003 (1963), en particulier chp. 11 : « Linguistique et poétique » (1960), p. 209-248, (trad. par Nicolas Ruwert). « Il y a des messages qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication (« Allo, vous m'entendez ? »), à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas », p. 217.
- ⁴⁸ Jakobson souligne que tout message remplit diverses fonctions et que l'on ne peut donc les réduire à une seule. Il s'agit plutôt d'établir la hiérarchie de ces fonctions, qui, rappelons-le, sont au nombre de six : fonctions expressive ou émotive, conative, référentielle, phatique, métalinguistique et poétique. La fonction conative du langage insiste sur le destinataire. Jakobson Roman, *op. cit.*, p. 213-220.
- ⁴⁹ Littéralement : « On ne peut pas attendre que l'orme donne des poires. »
- ⁵⁰ Hans-Thies Lehmann, « The political in the post-dramatic », *Maska. Performing Arts Journal*, Ljubljana, vol. XVII, n° 74-75, spring 2002, p. 76.
- ⁵¹ Olga Mesa in José Antonio Sánchez, « La Danza empieza por la mirada », art. cit., p. 73.
- ⁵² Entretien personnel avec la chorégraphe, Paris, juin 2004. C'est également le titre de l'article de José Antonio Sánchez « La Danza empieza por la mirada ». D'une façon semblable, Lisa Nelson déclare : « Je pense au mouvement et à la vue. Lorsque je prononce l'un de ces deux mots, l'autre pourrait prendre sa place », Lisa Nelson, « À travers vos yeux », art. cit., p. 9.
- ⁵³ Olga Mesa in José Antonio Sánchez, « La Danza empieza por la mirada », art. cit., p. 71.
- ⁵⁴ Extrait du tableau 5 « En construction » ; la description de son action, comme l'enfant décrirait son jeu, use de formes enfantines du langage, d'incorrections qui semblent propres aux structures syntaxiques de l'enfant, construisant, par exemple, sur le modèle du superlatif, des expressions telles que « les plus moyennes ».
- ⁵⁵ Olga Mesa in José Antonio Sánchez, « La danza empieza por la mirada », art. cit., p. 67-68.
- ⁵⁶ Le microphone permet d'atteindre la « distance intime » décrite par Edward T. Hall comme celle où l'on perçoit les souffles et rythmes respiratoires. Rappelons que dans la « distance personnelle », celle qui sépare des êtres d'une longueur de bras, il n'y a pas de contact direct des corps mais que la proximité permet de percevoir « avec une netteté exceptionnelle la partie supérieure ou inférieure d'un visage ; les plans et les volumes de la face sont accentués [...]. À cette distance, on peut discuter de sujets personnels. La dimension de la tête est perçue et les traits apparaissent clairement. Texture de la peau, cheveux blancs, croûtes des yeux, imperfections des dents, boutons et petites rides, taches des vêtements sont également visibles ». La caméra autorise ces rapprochements « personnels ». Edward T. Hall, *La Dimension cachée*, Seuil, coll. Intuitions, Paris, 1971, p.145-152, (trad. par Amélia Petita de *The Hidden dimension*, 1966).
- ⁵⁷ Olga Mesa in José Antonio Sánchez, « La danza empieza por la mirada », art. cit., p. 72. Et l'on

pense à nouveau à Jerzy Grotowski : « Ce qui nous concerne, c'est le spectateur qui souhaite réellement, par la confrontation avec le spectacle, s'analyser lui-même », « Le nouveau testament du théâtre », art. cit., p. 39.

⁵⁸ Olga Mesa in José Antonio Sánchez, « La danza empieza por la mirada », art. cit., p. 71. C'est nous qui soulignons.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Jerzy Grotowski, « La technique de l'acteur », (entretien avec Denis Bablet, 1967), *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 180-181.

⁶¹ José Antonio Sánchez, « Eyes in Movement », art. cit., p. 93.

⁶² Une étude reste à conduire sur ces représentations du métier de danseur sur la scène chorégraphique, par exemple chez Xavier Le Roy, *Produits de circonstances* (1999), Caterina Sagna, *Relation publique* (2002), Jérôme Bel, *Véronique Doisneau* (2004) ou Cédric Andrieux (2009), Jochen Roller, *Perform Performing* (2008), Andrea Sitter, *La Cinquième Position* (2008) ou Barbara Manzetti, *Une performance en forme de livre* (2012)...

⁶³ Irène Filiberti, texte inédit, dossier de la compagnie.

⁶⁴ Olga Mesa in José Antonio Sánchez, « La danza empieza por la mirada », art. cit., p. 70.

⁶⁵ Lisa Nelson citée par Patricia Kuypers, « Approche progressive d'une œuvre », *Nouvelles de danse*, Contredanse, Bruxelles, n° 48/49, 2001, p. 35.

⁶⁶ « Réflexions d'Olga Mesa », document interne à la compagnie.

⁶⁷ Olga Mesa in José Antonio Sánchez, « La danza empieza por la mirada », art. cit., p. 74.

⁶⁸ Le programme de la pièce indique par exemple des « textes à (ne pas) être écoutés » : dans cette parenthèse, se lit toute l'ambivalence entre le désir de se dire et la retenue face à la peur d'une confession (trop) intime.

⁶⁹ Pina Bausch représente un maître à distance pour Olga Mesa, un modèle quelque peu fantasmé car elle avoue avoir très rarement vu son travail. « La Danza empieza por la mirada », art. cit., p. 68. La chorégraphe allemande est nommée par Marc Hwang dans *Le Dernier Mot*, et Olga Mesa a tracé ses initiales sur sa peau pour le spectacle *estO NO eS Mi CuerpO*.

⁷⁰ Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1975 (Nouvelle édition, coll. Points, 1996).

⁷¹ Dossier de diffusion de la compagnie, p. 5. C'est nous qui soulignons.

⁷² Cf. Gérard Dessons (dir.), *La Licorne*, n°14, « Le travail du biographique », faculté des lettres et des langues de l'université de Poitiers, 1988.

⁷³ Cf. Marcel Freydefont, « Plateau souverain, sols fertiles », art. cit., p. 91 et sq. La duplicité du plateau recoupe la notion de site posée par Anne Cauquelin qui articule espace et lieu, cf. *supra*.

⁷⁴ *Idem*. On notera que l'usage du terme « lieu » est ici contraire à la définition par Michel de Certeau sur laquelle nous nous appuyons (cf. *supra* l'introduction). La terminologie (lieu / espace) varie ainsi d'un auteur à l'autre.

⁷⁵ Xavier Le Roy pour sa création *Projet* (2003) se libère de l'espace du studio en déplaçant le lieu des répétitions dans un gymnase dont l'étendue et le format s'adaptent d'une part à une profondeur de scène et aux dimensions d'un large plateau, et d'autre part au propos (la performance tourne autour de la question de la partition chorégraphique, une partition dictée par les règles concomitantes de différents sports collectifs).

⁷⁶ Mentionnons pour la région parisienne : les studios de la Ménagerie de Verre, de la rue Geoffroy

L'Asnier (devenu Micadanses), du Regard du cygne ou de Mains d'Œuvre qui accueillent une programmation danse régulière.

⁷⁷ C'est ainsi que Marie-Thérèse Allier ouvrait dans les années 1990 le garage de la Ménagerie de Verre à Paris : « Apparemment rétif à la danse, par son sol en béton et son plafond bas, ce sous-sol baptisé le "Off", va peu à peu se plier à des formes chorégraphiques émergentes », Marie Roche, « La Ménagerie de Verre : histoire d'un lieu alternatif », *Funambule. Revue de danse*, op. cit., n° 4, juin 2002, p. 35. Jérôme Bel y travaille et présente sa première pièce.

⁷⁸ Les pièces du cycle *Más público, más privado* sont également présentée dans des théâtres – *movimiento 1+1* est par exemple programmé au théâtre des Abbesses à Paris.

⁷⁹ Luc Boucris, « S'installer ou divaguer ? Déambuler ! », in Luc Boucris, Marcel Freydefont (dir.), *Études théâtrales. Arts de la scène, scène des arts. Volume III. Formes hybrides : vers de nouvelles identités*, Centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, n° 30, 2004, p. 78.

BORIS CHARMATZ, CON FORTS FLEUVE OU LA TOPOLOGIE DISCONTINUE DES INTENSITÉS

(Notes des pages 167 à 207)

¹ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 20.

² *À bras le corps* est la première création chorégraphiée et interprétée par Dimitri Chamblas et Boris Charmatz. Création : 13 janvier 1993, Villa Gillet, Lyon.

³ *Aatt enen tionon* est la troisième pièce chorégraphiée par Boris Charmatz. Création : 9 février 1996, La Halle aux Grains – Scène nationale de Blois.

⁴ *Herses (une lente introduction)*, pièce pour cinq danseurs et un violoncelliste, chorégraphie : Boris Charmatz. Création : 27 septembre 1997, Quartz – Centre national dramatique et chorégraphique de Brest.

⁵ *Les Disparates*, seconde chorégraphie de Dimitri Chamblas et Boris Charmatz, interprétée par Boris Charmatz. Création : 27 octobre 1994, au festival Nouvelles Scènes, Dijon.

⁶ *Les Disparates*, film de César Vayssié, d'après une chorégraphie originale de Dimitri Chamblas et Boris Charmatz, 35 mm, 22 min., 2000.

⁷ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁹ Isabelle Ginot, « Un lieu commun », art. cit., p. 5. Cf. l'analyse de Xavier Le Roy, chp. Quel lieu ?

¹⁰ Cette analyse repose sur la présentation de *Con forts fleuve* au théâtre de la Cité Internationale à Paris en 1999, puis au Théâtre de la Ville à Paris en 2002. La captation vidéo interne à la compagnie, rendue difficile par l'éclairage peu intense, est d'un maigre soutien.

¹¹ Laurence Louppe, « Boris Charmatz, la communauté à venir », *art press*, Paris, n° 252, décembre 1999, p. 48. C'est nous qui soulignons.

¹² Dans les pièces suivantes, la présence d'une machine semble venir répondre à la machine théâtrale, rappelant que le théâtre est bien le lieu d'une invention, d'une combinaison d'éléments qui transforme l'énergie. Dans *Régi* (2005) avec Boris Charmatz, Julia Cima et Raimund Hoghe et dans *Enfant* (2011), c'est une sorte de grue et un tapis roulant, au mécanisme autonome. Dans *La danseuse malade* (2008) avec Boris Charmatz et Jeanne Balibar, un camion encombrant pour les dimensions du plateau devient en quelque sorte le véhicule nécessaire à la transmission des textes de Hijikata. Pour *Levée des conflits* (2010), pièce pour 24 danseurs, la chorégraphie se fait elle-même machine huilée, articulant les partitions de chacun des danseurs selon un mécanisme évident et inexorable.

¹³ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Programme court avec essorage*, conception de l'installation : Gilles Touyard ; conception de la performance : Julia Cima, Boris Charmatz. Création : 20 mars 1999, Quartz – Centre national dramatique et chorégraphique de Brest.

¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ Boris Charmatz parle d'une « structuration quasi carcérale de l'espace » d'*Aatt enen tionon*, *ibid.*, p. 20.

²⁰ Laurence Louppe, *op. cit.*, p. 182. Cf. *supra*, Spatialité 1.

²¹ Laurence Louppe, « Boris Charmatz, la communauté à venir », art. cit., p. 48.

²² Il est alors régulièrement accueilli en résidence par des structures publiques, comme le Manoir de Keroual pour *Herses (une lente introduction)* et *Con forts fleuve* ; il a pratiqué les centres chorégraphiques nationaux en tant qu'interprète. Il est néanmoins engagé dans une réflexion sur l'institution : depuis août 1997 (et jusqu'en 2002), il appartient au groupe des Signataires du 20 août, constitué en réaction à la politique du ministère de la Culture de déconcentration des crédits en région et travaillant sur la situation économique, politique, pédagogique et esthétique de la danse en France. Il deviendra directeur du centre chorégraphique national de Rennes – qu'il renomme Musée de la danse – en 2009.

²³ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 20.

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ Le chorégraphe reconnaît le risque que frôlent ses quatre premières pièces d'être réduites à « l'affirmation de "non à" (non à la danse mièvre, non à la virtuosité bête, à la chorégraphie routinière, etc.) » et espère que ses œuvres se laissent malgré tout envahir et déborder, dépassant le strict cadre de l'exercice de style ; *Ibid.*, p. 19. Par la suite, *La Danseuse malade* (2008) dialogue avec Tatsumi Hijikata, *Flip book* (2009) renvoie à Merce Cunningham ; ses deux livres *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, *op. cit.* et « Je suis une école ». *Expérimentation, art, pédagogie*, Les Prairies ordinaires, coll. « Essais », Paris, 2009 témoignent d'un dialogue intense avec l'histoire de la danse.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

²⁹ Cf. *supra* L'attention à l'œuvre (en guise d'introduction).

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ *Idem.*

³² Pascale Tardif, *Les Voix de Con forts fleuve en ligne de fuite*, mémoire de DEA, département Danse de l'université Paris 8, Saint-Denis, 2001, p. 23.

³³ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 37.

³⁴ John Giorno, extraits de *Pornographic Poem*, tiré du disque vinyle *The Intravenous Mind presents Poems by John Giorno*, p. 501, 1967, transcription et traduction par Véronique Béghain.

³⁵ Otomo Yoshihide, extraits de SOH-9, TSOG-16, ROCRR-64, TS-7235, 75-ST51, UTRDR-0030, tirés du disque compact *Vinyle tranquilizer* (Noise Asia NAIM01), extrait de One-DD tiré du disque compact *Sound Factory* (Gentle giant records gg0021).

³⁶ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 166. Une préfiguration de ce mouvement est amorcée

dans la première période : Nuno Bizarro, soulevé et renversé, est subitement abandonné, chutant au sol où il demeurera plusieurs minutes allongé.

³⁷ *Ibid.*, p. 172.

³⁸ *Ibid.*, p. 119.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Pascale Tardif, *op. cit.*, p. 22.

⁴² Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 36.

⁴³ Pour Doris Humphrey, la rampe est le lieu possible d'un discours électoral, ou, à l'inverse, de la comédie ou des opérations de séduction, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁴ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁵ Louis Marin, art. cit., p. 67.

⁴⁶ Boris Charmatz, « Notes sous la chorégraphie », *Programme de Con forts fleuve*, Théâtre de la Cité internationale, 9-17 décembre 1999, non paginé.

⁴⁷ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁹ « La Fonte de l'individu » est publié dans *ÉcartS*, n° 1, 1999 et reproduit dans Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 47-48.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

⁵² Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 1440. Le lisse et le strié », *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 594.

⁵³ Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 595.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 616.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 598.

⁵⁷ Charmatz Boris, « Notes sous la chorégraphie », art. cit., non paginé.

⁵⁸ Pascale Tardif, *op. cit.*, p. 27. On trouve quelque chose de comparable à ce que Bernard Heidsieck nomme « l'élan poétique » : « Et c'est alors la poussée, montée de ce magma vers la gorge. La tension et concentration vers elle de toutes ces lignes et zones de forces, disparates ou contradictoires, de cette dynamique confuse, de cette masse brute du poème, repue de chair, de vase et de pépites, engluée d'âme, de tout et de rien. Et déjà cherche à s'extraire et jaillir, bien qu'en ordre dispersé, s'entrebousculant, cet embrouillamini d'éclairs et de déchets, hétérogènes et impatients. », in « Notes sur le poème-partition D4P (Art Poétique) », *Notes convergentes. Interventions 1961-1995*, al dante, « & Critique », Paris, 2001, p. 23 (1^{re} éd. : *Cinquième saison*, n° 18, mars 1963).

⁵⁹ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁰ Alexandra Baudelot (entretien avec Boris Charmatz), « Des formes ouvertes et malléables », *Mouvement*, Paris, n° 16, avril/juin 2002, p. 57.

⁶¹ « L'œuvre serait conçue pour échapper tout en donnant des signes très puissants d'accès », écrit Pascale Tardif, *op. cit.*, p. 42.

⁶² David Le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Métailié, Paris, 1992, p. 106.

⁶³ Cf. Georg Simmel, « La signification esthétique du visage » (1901), *La Tragédie de la culture et autres essais*, Rivages Poches, coll. Petite Bibliothèque, Paris, 1988, p. 142-143, (trad. par Sabine Cornille et Philippe Ivernel).

⁶⁴ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 119.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 120. Boris Charmatz rend en même temps hommage aux artistes des années 1960 de son panthéon, puisque les textes enregistrés sont lus par Yvonne Rainer, Trisha Brown et Robert Rauschenberg.

⁶⁷ Sur le carnaval, cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1970, (trad. Andrée Robel). Ou Odette Aslan, Denis Bablet (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, CNRS, « arts du spectacle », Paris, 1985.

⁶⁸ Bruno De Panafieu, « La pratique du masque, le carnaval, l'hôpital, la recherche de soi », in Aslan Odette, Bablet Denis (dir.), *op. cit.*, p. 273.

⁶⁹ Bakhtine Mikhaïl, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁰ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 119.

⁷¹ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 25.

⁷² « Il faudrait tout spécialement étudier comment les artistes se servent de la direction, de l'intensité, de toute détermination formelle du regard pour répartir l'espace du tableau et le rendre intelligible », Georg Simmel, art. cit., p. 146.

⁷³ Pascale Tardif, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁴ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 120.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ L'expression est de Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. Essais, Paris, 1992. Le chapitre V, intitulé « Le Visage défait », analyse les modalités cinématographiques de la défaite du visage.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁸ Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères, microsphérologie, Tome I*, Pauvert, coll. Philosophie, Paris, 2002, p. 207-208, (trad. par Olivier Mannoni de *Sphären I. Blasen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998). Le *détrait* apparaît dans un courant artistique « menant à l'expression d'états situés au-delà de l'expression », comme chez Francis Bacon ou Andy Warhol ; l'abstrait, quant à lui, pense « la fonte du visage en prothèse post-humaine ».

⁷⁹ Laurence Louppe, « Boris Charmatz, la communauté à venir », art. cit., p. 46 et 48.

⁸⁰ Tardif Pascale, *op. cit.*, p. 13.

⁸¹ Boris Charmatz, Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 171.

⁸² Bernard Heidsieck, art. cit., p. 23.

⁸³ Henri Maldiney, *À l'écoute de Henri Maldiney, à propos de corps et architecture (entretien avec Chris Younès et Michel Mangematin)*, in Chris Younès, Philippe Nys, Michel Mangematin (dir.), *L'Architecture au corps*, Ousia, Bruxelles, 1997, p. 19.

⁸⁴ Toni d'Amelio, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ RoseLee Goldberg, *Performances. L'art en action*, Thames & Hudson SARL, Paris, 1999, (trad. par Christian-Martin Diebold de *Performance, Live art since the 60s*, Thames & Hudson, Londres, 1998), p. 13.

⁸⁷ Jérôme Bel, « Qu'ils crèvent les artistes ! À propos de *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy », art. cit., p. 95.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Paul Ardenne, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, éditions du regard, Paris, 2001, p. 380.

⁹⁰ Cf. *supra*.

⁹¹ Rebecca Schneider, « Unbecoming solo », art. cit.

⁹² Rosalind Krauss, « Sens et sensibilité », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *op. cit.*, p. 40 (c'est nous qui soulignons).

⁹³ Pour une analyse de la mise en crise de la composition dans les œuvres d'avant-garde (le cubisme ou le futurisme en peinture, Stravinsky, Schönberg ou le jazz en musique, John Dos Passos ou Gertrud Stein en littérature, Bertolt Brecht au théâtre, etc.), cf. Jean-Paul Olive, *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du xx^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 1998. Cf. aussi : Louis Horst, Carroll Russel, *Modern Dance Form In relation to the Other Modern Arts*, Dance Horizons Books / Princeton Book Company, New Jersey, 1987 (1^{re} éd. 1961).

⁹⁴ Rosalind Krauss, « Un regard sur le modernisme », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, op. cit., p. 23.

⁹⁵ Laurence Louppe, op. cit., p. 233.

⁹⁶ Yvonne Rainer, « La pensée musculaire », art. cit., p. 95.

MERCE CUNNINGHAM, VARIATIONS V OU LA FIGURE MALGRÉ TOUT

(Notes des pages 209 à 244)

¹ Merce Cunningham, « L'art impermanent (1955) », in David Vaughan, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, op. cit., p. 86 (1^{re} éd. : Arts 7, n° 3, 1955).

² Dans les années 1960, la compagnie créée en 1953 est encore régulièrement maintenue à flot grâce aux ventes à son bénéfice de tableaux d'amis peintres (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Joan Miró).

³ Susan Sontag défendra une posture critique proche (qui fera date dans l'histoire de la critique américaine et de la critique en danse en particulier) : l'art comme la critique doivent aider à mieux voir, mieux entendre, mieux sentir, en révélant ce que l'œuvre est, dans ses qualités propres, pour saisir ce qu'elle nous fait. Susan Sontag, « Contre l'interprétation » (1964), *L'œuvre parle*, Seuil, coll. Pierres vives, Paris, 1968, (trad. par Guy Durand de *Against interpretation*, 1966).

⁴ Arlene Croce note que lors des « conférences démonstrations », Merce Cunningham insiste sur les procédés et processus de création, comme s'ils étaient plus importants que la danse présentée. Arlene Croce, « The Mercists (1978) », in Richard Kostelanetz (dir.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, a capella books, Chicago Review Press, 1992, p. 133 (1^{re} éd. : *The New Yorker*, 3 April 1978).

⁵ Les deux artistes se sont rencontrés en 1938, à la Cornish School, dans le cours de danse de Bonnie Bird que John Cage accompagne au piano. Depuis 1942, John Cage (1912-1992) a composé la majorité des musiques pour Cunningham ; il est le conseiller musical de la compagnie jusqu'à sa mort en 1992. David Tudor (associé à la compagnie dès les années 1940) lui succédera jusqu'à sa mort en 1996 où Takehisa Kosugi (musicien de la compagnie depuis 1976) est nommé directeur musical. On notera que le chorégraphe utilise de nombreuses fois la musique d'Erik Satie, mais aussi qu'il travaille régulièrement avec Christian Wolff, Gordon Mumma, David Behrman, Earle Brown.

⁶ In Lise Brunel, « Avec John Cage », *L'Avant-scène Ballet Danse*, « Merce Cunningham John Cage », Paris, n° 10, sept.-nov. 1982, p. 71.

⁷ David Vaughan, l'archiviste et historien de la compagnie Cunningham, écrit ainsi : Cunningham « ne parle de la danse qu'en termes de "faits" et, pour moi, ce livre est une compilation d'informations sur sa carrière. J'ai peu tenté de décrire ses danses ; j'ai plutôt essayé de restituer tous les faits que j'ai pu rassembler sur chaque danse, en insistant sur son processus et en citant Cunningham chaque fois que c'était possible. » in David Vaughan, op. cit., p. 7.

⁸ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Pierre Belfond, coll.

Entretiens, Paris, 1988 (1^{re} éd. 1980), p.186 et 189.

⁹ L'expression est de Roger Copeland : « Merce Cunningham and the Politics of Perception », in Germano Celant (dir.), *Merce Cunningham*, Charta, Milano, 1999, p. 157 (1^{re} éd. : *The New Republic*, 17 novembre 1979).

¹⁰ Merce Cunningham, « L'art impermanent (1955) », art. cit., p. 86.

¹¹ Michel Bernard, « Danse et hasard. Les paradoxes de la composition chorégraphique aléatoire (1992) », *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 195.

¹² In Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, Routledge, New York, London, 2003 (1^{re} éd. 1987), p. 44.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ Ou poly-attention, selon Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, London, 2004, p. 285 (la source n'est pas donnée).

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Merce Cunningham, « L'art impermanent (1955) », art. cit., p. 87.

¹⁷ Regarder avec sérénité trois choses à la fois peut devenir une discipline, plus efficace que se tenir en tailleur les jambes croisées, déclare John Cage, in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 20.

¹⁸ *Dancers on a Plane: Cage Cunningham Johns*, Antony d'Offay Gallery, 1989, p. 31 « Entre [le public et la danse] peut surgir quelque chose d'autre, quelque chose, dis-je, auquel je n'aurais pas moi-même pensé. »

¹⁹ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, op. cit., p. 115.

²⁰ John Cage, « En ces temps... » (1^{re} éd. : *Dance Observer*, 1957), in *Silence. Discours et écrits*, Denoël, « X-trème », Paris, 2004, p. 53 (1^{re} éd. française Les Lettres nouvelles, 1970), (trad. par Monique Fong de *Silence*, Wesleyan University Press c/o Curtis Brown Limited, 1961).

²¹ C'est nous qui soulignons. Calvin Tomkins, « On collaboration (1974) », in Richard Kostelanetz (dir.), *Merce Cunningham*, op. cit., p. 47. On trouve une métaphore proche chez John Cage pour décrire la nouvelle relation qui s'instaure entre danse et musique : « L'esclavage est aboli », in John Cage, « 2 pages, 125 mots sur la musique et la danse », *Silence*, op. cit., p. 56 (1^{re} éd. : *Dance Magazine*, novembre 1957).

²² Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, op. cit., p. 185.

²³ *Ibid.*, p. 185. Ce rapprochement entre art et vie est propre à la pensée artistique des années 1960, mais se retrouve également dans la pensée chinoise, dont John Cage est si familier : « En Chine, l'art et l'art de la vie ne font qu'un », François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1991, p. 12.

²⁴ Duchamp qui pratiquait le hasard dès 1913 avec *Trois stoppages-étalons* et qui déclare : « Si vous voulez, mon art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante », in Pierre Cabane, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Pierre Belfond, Paris, 1967, p. 135. Cage et Cunningham rencontrent Duchamp dès 1942 et le côtoient surtout dans les années 1960.

²⁵ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, op. cit., p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 185.

²⁷ Merce Cunningham, « Creuser le mouvement. Entretien avec Pierre Lartigue », *L'Avant-scène Ballet Danse*, op. cit., p. 27 ; John Cage, « Grâce et clarté », (1^{re} éd. : *Dance Observer*, 1944), *Silence*, op. cit., p. 49. Cunningham déclare aussi en 1957 : « Si ce qui compte, c'est l'expression de soi, alors, le lieu approprié est la psychanalyse. » Roger Copeland, op. cit., p. 257.

²⁸ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, op. cit., p. 186.

²⁹ C'est nous qui soulignons. Merce Cunningham, « Choreography and the Dance », in Germano Celant (dir.), op. cit., p. 44 (1^{re} éd. : in Stanley Rosner, Abt Lawrence E., *The Creative Experience*, Grossman, New York, 1970).

³⁰ In Richard Kostelanetz, *Merce Cunningham*, op. cit., p. 55.

³¹ Cf. l'échange passionnant entre les danseurs in Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Farber (et alii), « Cunningham and his dancers », in Germano Celant (dir.), op. cit., (1^{re} éd. : *Ballet Review*, New York, 15 n° 3, fall 1987). Cf. également Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Preger Simon, David Vaughan, « The Forming of an Esthetic : Merce Cunningham and John Cage. A Symposium (1985) », in Richard Kostelanetz (dir.), *Merce Cunningham*, op. cit., p. 48-65 (1^{re} éd. : *Ballet Review*, New York, 1987).

³² *Idem.* Douglas Dunn et Steve Paxton penchent vers une écriture du mouvement qui prend en compte chez Cunningham les qualités de chaque interprète au détriment de tout procédé de hasard.

³³ Tel qu'on le voit pour la création de la pièce *Scramble* (1967) dans le film de Klaus Wildenhahn, *498 3rd Ave.*, 1967, 80'.

³⁴ Par exemple, pour *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951) Cunningham détermine par procédés aléatoires le temps (vitesse et durée), l'espace (niveaux, trajets et orientations), le nombre de danseurs, l'ordre des séquences, la succession et les coordinations du mouvement.

³⁵ William Davis « de plus en plus désillusionné, malheureux non seulement avec la compagnie mais avec la dichotomie entre l'esthétique exprimée – la propagande, pour ainsi dire – et la réalité des relations de travail, les soi-disant collaborations et les méthodes de travail de Merce elles-mêmes », Carolyn Brown, *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, Knopf, New York, 2007, p. 428.

³⁶ Par exemple celle de Colon Nancarrow pour *Crises*, 1960 ou celles d'Erik Satie pour *Idyllic Song*, 1944 ; *Le Piège de Méduse*, *The Monkey Dances*, 1948 ; *Two Steps*, 1949 ; *Rag-Time Parade*, *Waltz*, 1950 ; *Epilogue*, 1952 ; *Septet*, 1953. Il y a aussi des pièces chorégraphiées sur des musiques de Cage préexistantes (*Roaratorio*, 1983, ou toutes les chorégraphies créées sur sa musique et après la mort de Cage en 1992).

³⁷ Avec les avant-gardes artistiques, apparaît l'idée de discontinuité, d'hétérogénéité des matériaux, de fragmentation, de collage, d'assemblage..., autrement dit une déhiérarchisation entre les éléments qui composent une œuvre, qui va profondément bousculer la composition classique de l'œuvre d'art. Le hasard n'est pas au cœur de toutes les pratiques, mais l'effet sur l'ordonnement de l'œuvre est similaire, quelle que soit la méthode employée. Ces logiques nouvelles de composition touchent peu à peu toutes les disciplines artistiques. Cf. note 93 du chap. Boris Charmatz...

³⁸ Roger Copeland rapporte une anecdote éloquent : John Cage ne supportait pas l'idée que certains spectateurs, n'appréciant guère sa musique, regarde la danse en écoutant un autre morceau sur un baladeur ; ce n'était certes pas enfreindre le principe d'indépendance entre musique et danse, mais c'était sans compter sur la communauté philosophique entre John Cage et Merce Cunningham : les deux arts étaient le résultat d'un processus similaire. Roger Copeland, op. cit., p. 8-9.

³⁹ Détaché du monde et de ses émotions. Merce Cunningham, « L'art impermanent (1955) », art. cit., p. 87.

⁴⁰ Et : « Une danse donnée n'a pas son origine dans quelque pensée que je pourrais avoir au sujet d'une histoire, d'une atmosphère, ou d'une expression ; plus exactement, les dimensions de la danse résident

dans son activité même », Merce Cunningham, « Choreography and the Dance », art. cit., p. 42.

⁴¹ C'est nous qui soulignons. Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, op. cit., p. 187.

⁴² On trouvera des descriptions des différentes modalités de collaboration (moins de leurs effets) dans : Merce Cunningham, « Space, Time and Dance (1952) », in Richard Kostelanetz (dir.), *Merce Cunningham*, op. cit., p. 37-39 (1^{re} éd. : *Transformation 1/3*, 1952) ; Merce Cunningham, « Un processus de collaboration entre la musique et la danse », *Revue d'esthétique*, Privat, Paris, nouvelle série n° 13-14-15, 1987-1988, p. 157-168, (trad. par Carol Richards de « A collaborative Process Between Music and Dance », *Tri-Quarterly* 54, 1982) ; Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Preger Simon, David Vaughan, art. cit. ; Lise Brunel, « Avec John Cage », art. cit.. Et ici quelques synthèses : Stephanie Jordan, « Freedom from the Music: Cunningham, Cage & Collaborations », in Germano Celant (dir.), op. cit., p. 61-67 (1^{re} éd. : *Contact*, Autumn 1979) ; Gordon Mumma, « From Where the Circus Went », in James Klosty, *Merce Cunningham*, Limelight Edition, New York, 1986 ; Gordon Mumma, « Electronic Music for the Merce Cunningham Dance Company », in Celant Germano (dir.), op. cit., p. 202-206 (1^{re} éd. : *Choreography and Dance 4*, Amsterdam, vol. 4 – part 3, 1997) ; Annie Suquet, « La collaboration Cage-Cunningham : un processus expérimental », *Repères – cahier de danse*, n° 20, novembre 2007, p. 11-16.

⁴³ Dans les années 1940, les deux artistes se donneront des indications de structures temporelles pour organiser l'œuvre. Les compositions pour percussions de Cage reposent alors sur des structures rythmiques (appelées par le compositeur « structures macro-microcosmiques ») libérées de la tonalité et qui deviennent le modèle de la structure de la danse : cette structure temporelle commune permettait à danse et musique de se rejoindre en des points structuraux mais libérait la danse d'une synchronisation stricte ou d'un rapport étroit avec la musique. La structure pouvait être décidée au préalable (*Four Walls*, 1944), ou la musique être composée en amont et indiquer une structure à la danse (*Root of an Unfocus*, 1944), ou inversement, être composée *a posteriori*, mais sans s'adapter aux comptes et phrasés de la danse. Dans tous les cas, Cunningham et Cage bouleversent les conventions de la composition développées par la *modern dance* et enseignées très largement par le compositeur Louis Horst (1884-1964) : thèmes et variations, structures en « ABA »...

⁴⁴ Merce Cunningham, « La fonction d'une technique pour la danse (1951) », in David Vaughan, op. cit., p. 61 (1^{re} éd. : « The Function of a Technique for Dance », Walter Sorrel (dir.), *The Dance has many Faces*, World Publishing Company, New York, Cleveland, 1951.)

⁴⁵ David Vaughan note que les danseurs de *Suite by Chance* (1953), malgré les dires du chorégraphe, se repèrent aussi sur la musique : toujours ces exceptions à la règle. David Vaughan, op. cit., p. 69.

⁴⁶ Dont la mise en place (exténuante, selon Gordon Mumma, en partie non aboutie par rapport au projet initial selon Carolyn Brown, op. cit., p. 486), est assurée par les ingénieurs des Laboratoires Bell.

⁴⁷ Carolyn Brown (arrivée dans la compagnie en 1953), Cunningham, Barbara Lloyd, Sandra Neels (toutes deux arrivées en 1963), Albert Reid (arrivé en 1964), Peter Saul et Gus Solomons Jr. (tous deux arrivés en 1965).

⁴⁸ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, op. cit., p. 112.

⁴⁹ Cité dans David Vaughan, op. cit., p. 146.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 10. Earle Brown a « toujours détesté ce qui est appelé “Mickey Mouser” la musique, comme dans les dessins animés où Mickey imite la musique, et s'accorde à elle par ses trémoussements ». Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Preger Simon, David Vaughan, art. cit., p. 56.

⁵¹ John Cage utilise la musique électronique dès 1939 ; elle apparaît dans les spectacles de Merce

Cunningham dès 1952 sous forme de bande magnétique, puis de petits sons amplifiés déclenchés sur commande, enfin de concerts de musique électronique vivante. Cf. Gordon Mumma, « Electronic Music for the Merce Cunningham Dance Company », art. cit.

⁵² Marcia B. Siegel, « Come in, earth. Are you there? (1970) », in Richard Kostelanetz (dir.), *Merce Cunningham*, op. cit., p. 72 (1^{re} éd. : *At the Vanishing Point*, Saturday Review Press/E. P. Dutton, New York, 1972).

⁵³ Les musiciens étaient plus nombreux à la création que lors de la version filmée de 1966 : il y avait John Cage, Malcom Goldstein, Frederick Liberman, James Tenney et David Tudor.

⁵⁴ Gordon Mumma, « From Where the Circus Went », art. cit., p. 272.

⁵⁵ Le cinéaste suédois (qui a collaboré en 1967 à un court métrage d'Ingmar Bergman) est connu pour ses films sur les arts vivants. Notre étude repose sur ce film, réalisé à Hambourg en 1966. Nam June Paik ne figure pas au générique du film alors que tous les documents attestent de sa collaboration ; aucun créateur costume n'est crédité dans le programme à la création, alors que le générique du film indique Abigail Ewert.

⁵⁶ Pour Gordon Mumma, « à cause de ces complexités à de multiples niveaux, *Variations V* provoquait l'effet troublant d'être identique et différent à chaque représentation », « From Where the Circus Went », art. cit., p. 273.

⁵⁷ Robert Rauschenberg (1925-2008) après dix ans de collaboration a quitté la compagnie à la fin de la tournée de 1964, qui reste sans directeur artistique attitré jusqu'en 1967, date à laquelle Jasper Johns, d'abord assistant de Robert Rauschenberg pour quelques pièces, prend son relai. Il faudra attendre *Biped* en 1999 pour voir Cunningham s'essayer à nouveau à des projections sur scène.

⁵⁸ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, op. cit., p. 112 ou Merce Cunningham, « Choreography and the Dance », art. cit., p. 48.

⁵⁹ David Vaughan, op. cit., p. 150.

⁶⁰ L'expression est de Stan VanDerBeek, reprise par John Mekas en 1965 qui organise un festival « Expanded Cinema » à la Film-Makers Cinematheque de New York. Stan VanDerBeek y présente son travail ainsi que des œuvres en collaboration avec Nam June Paik (*Zen for Films*). Sur ces questions, cf. Jean-Michel Bouhours, « Au-delà de l'écran... L'invisible et le hors-champ », in *Hors-Limites. L'Art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 336-343 et Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma « underground » américain*, Klincksieck esthétique, Paris, 1985.

⁶¹ Stan VanDerBeek (1927-1984), élève du Black Mountain College et présent en 1952 au fameux happening réunissant Cage, Cunningham, David Tudor, Robert Rauschenberg, M. C. Richards et Charles Oston est une figure majeure du cinéma *underground*. Il est proche des danseurs du Judson Dance Theater, en particulier d'Elaine Summers avec qui il collabore.

⁶² Le programme de la pièce ainsi que les textes de David Vaughan mentionnent Nam June Paik comme auteur de la « distorsion des images télévisées » ; il ne figure plus au générique du film d'Arne Arnbo. Il participe bien à *Variations V* pour la distorsion des images et avec un film 16 mm : *Electronic Television (16 mm films of my video 65)*, cf. Jean-Paul Fargier, *Nam June Paik*, art press, Paris, 1989, p. 74.

⁶³ Nam June Paik (1932-2006) est connu pour user de ces images obtenues par déformations des pixels sous l'effet d'une aimantation : le point de la trame du système électronique de la vidéo est ainsi transformé en ovale, en demi-cercle. À partir de 1963, il pratique ce qu'il appelle la « télévision expérimentale » ou la « télévision abstraite ». « Ma télévision expérimentale n'est pas l'expression

de ma personnalité, mais heureusement, une “physical music” » Jean-Paul Fargier, *Nam June Paik, op. cit.*, p. 32. La même année, *Moon is The Oldest TV* (1965) est une œuvre de Nam June Paik qui joue entièrement sur ces effets. Cf. Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2001, p. 96.

⁶⁴ Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography*, Something else Press, New York, 1968, non paginé.

⁶⁵ L’expression signifie différemment selon les périodes : dans les années 1940 et 1950, c’est la déstructuration du vocabulaire dansé ou la dissociation de la musique et de la danse qui rendent sa proposition non reconnaissable (et donc inacceptable) ; c’est ensuite l’introduction du geste quotidien qui fait grincer des dents (dès 1952, avec *Symphonie pour un homme seul* ensuite intitulé *Collage*). *Variations V* fait partie de ces pièces qui s’attirent les foudres du public.

⁶⁶ Jill Johnston, « Okay Fred » (1968), *Marmalade Me, op. cit.*, p. 169.

⁶⁷ Merce Cunningham, « Creuser le mouvement. Entretien avec Pierre Lartigue », art. cit., p. 27. Ou encore : « Mes idées sur la danse ont toujours intégré à une extrémité de l’échelle la possibilité du mouvement simple ; à l’autre celle du mouvement virtuose et de tout ce qui se trouve entre les deux », Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse, op. cit.*, p. 158.

⁶⁸ Merce Cunningham, « La fonction d’une technique pour la danse (1951) », art. cit., p. 60.

⁶⁹ Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Preger Simon, David Vaughan, art. cit., p. 53.

⁷⁰ La relation des danseurs du Judson à Merce Cunningham est faite de rejet et d’admiration. S’ils lui reprochent une danse trop virtuose, élitiste, un « idéalisme ballettique » (cf. Jill Johnston, « Okay Fred » (1968), art. cit., p. 166-169), l’héritage est néanmoins évident et le chorégraphe semble lui-même dialoguer avec le Judson dans ses œuvres de ces années 1960. Jill Johnston témoigne de ces échanges réciproques, de l’influence, par exemple, de *Walkaround Time* (1968) sur Yvonne Rainer (l’usage de musiques populaires pour des interludes, les danseurs sur scène discutant, se reposant comme en coulisses…), et inversement, de l’influence de *Dance for Three People and Six Arms* (1962) d’Yvonne Rainer sur *Story* ou *Field Dances* (1963) de Merce Cunningham (la structure indéterminée). Jill Johnston, « To Whom it may concern » (1968), *Marmalade Me, op. cit.*, p. 169-172.

⁷¹ C’est ainsi que David Tudor envisage la musique à partir des années 1950, en voyant danser Merce Cunningham ; extrait d’un entretien non publié avec David Vaughan, cité in David Vaughan, *op. cit.*, p. 63.

⁷² « Ce qui m’intéressait, c’était l’idée joycienne et indienne de la vie conçue comme un cycle », Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography, op. cit.*, non paginé.

⁷³ John Cage, « En ces temps... », art. cit., p. 53 ; c’est nous qui soulignons.

⁷⁴ Françoise Parfait, *op. cit.*, p. 77 (sur la notion de boucle au cinéma et dans l’art vidéo).

⁷⁵ La variation constitue une séquence solo (variation masculine, variation féminine) entre l’adage et la coda dans la conception du pas de deux selon Marius Petipa.

⁷⁶ On sait l’importance des nombres pour Merce Cunningham et John Cage (nombres allant de 1 à 64, empruntés à la logique du Yi-King composé de 64 hexagrammes). Bien que le chorégraphe ne l’ait pas, à notre connaissance, attesté, il est tentant de rapprocher le V de *Variations V* des cinq duos, cinq solos du chorégraphe, cinq apparitions d’une projection quadrillées…

⁷⁷ Le film n’autorise pas une analyse des effets d’éclairage rendus peu perceptibles. On peut supposer que le tournage en studio nécessita des éclairages spécifiques et renforcés pour le film.

⁷⁸ Roger Copeland, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁹ Dans le documentaire télévisé américain *Footage II. Merce Cunningham*, Metro Art Thirteen, 1999, le chorégraphe affirme qu’il a toujours fait ses pièces avec l’idée que le public pouvait être de tous côtés.

⁸⁰ Lucinda Childs, « What’s so amazing... », in Germano Celant (dir.), *op. cit.*, p. 131 (1^{re} éd.: in Margot Mifflin

éd., « The Well-Tempered Dance», *Elle* 5, n° 7, march 1990, p. 218-220). Ainsi *Solo Suite in Space and Time* (1953), imaginée pour quatre faces, a pu être donnée dans un théâtre à scène frontale traditionnelle.

⁸¹ L’*event*, composé de séquences du répertoire actif de la compagnie, permet à partir de 1964 de présenter un programme en l’absence de lieu de représentation : réponse pragmatique de la compagnie aux conditions difficiles des tournées. L’*event* pourra devenir par la suite un format : on ne s’étonnera pas de voir alors des *events* présentés en 1998 à l’Opéra de Paris.

⁸² Cité in David Vaughan, *op. cit.*, p. 70 (traduit de Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography, op. cit.*).

⁸³ Isabelle Ginot, « Entretien avec Merce Cunningham : montrer et laisser les gens se faire une opinion », *Mobiles. Danse et utopie*, L’Harmattan, coll. Arts 8, Paris, n° 1, 1999, p. 204.

⁸⁴ Merce Cunningham, « Story Tale of a Dance and a Tour », in Germano Celant (dir.), *op. cit.*, p. 118 (1^{re} éd. : *Dance Ink*, spring 1995).

⁸⁵ Les films de Charles Atlas *Melange* (1979) et *Channels/Inserts* (1981), ou *Changing Steps* (1988) d’Elliot Caplan offrent cette circulation possible entre différents lieux sans que la nature de la danse en paraisse affectée.

⁸⁶ Merce Cunningham, « Un processus de collaboration entre la musique et la danse », art. cit., p. 164.

⁸⁷ Il a pu ainsi y avoir des décors évolutifs, comme pour *Story* pour laquelle Rauschenberg réinventait chaque soir une nouvelle scénographie ou action.

⁸⁸ Laurence Louppe, *op. cit.*, p. 184.

⁸⁹ Cf. note 57.

⁹⁰ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse, op. cit.*, p. 16.

⁹¹ Albert Einstein, *La Relativité*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1963, (trad. par Maurice Solovine ; 1^{re} éd. Gauthier-Villars, Paris, 1956).

⁹² Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse, op. cit.*, p. 131.

⁹³ Cf. François Jullien, *Figures de l’inmanence. Pour une lecture philosophique du Yi King*, Grasset, 1993, p. 40.

⁹⁴ Laurence Louppe, *op. cit.*, p. 184.

⁹⁵ François Cheng, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁶ David Vaughan, *op. cit.*, p. 70 (traduit de Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography, op. cit.*).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 100 (« Extrait d’une “lecture-démonstration” au dance Deck d’Ann Halprin », 13 juillet 1957). C’est nous qui soulignons.

⁹⁸ « L’exploration de la vision libérée des schémas perspectifs est une constante dans les recherches aussi bien picturales que cinématographiques des années 1960. Les expérimentateurs comme Jonas Mekas, Michael Snow, Stan VanDerBeek et Stan Brakhage vont essayer de dépasser les contraintes d’une représentation perspective, monoculaire et continue du visible qui est pourtant à la base du dispositif optique du cinéma. » Françoise Parfait, *op. cit.*, p. 81.

⁹⁹ Rosalind Krauss, « Grilles », *L’Originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes, op. cit.*, p. 102. Jasper Johns explorera la structure de la grille.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 93-94.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 108. (La grille annonce « son hostilité envers la littérature, le récit et le discours. », p. 93.)

¹⁰² Françoise Parfait, *op. cit.*, p. 115 : « On va préférer le terme de mixage – qui désigne le regroupement et l’équilibrage, sur un même support, de sons de nature et de supports différents – empreint d’anachronisme et de simultanéité, à celui de montage qui induit une chronologie et une succession de type linguistique. Coalescence, fusion, écoulement, mélange, confusion,

équivalences... : autant de manifestations de la surface mixée du flux vidéographique. »

¹⁰³ Pour une réflexion sur l'usage des écrans sur la scène au théâtre, cf. Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Écrans sur la scène, L'Âge d'Homme*, Paris, 1998, et en particulier Béatrice Picon-Vallin, « Hybridation spatiale, registres de présence », *ibid.*, p. 9-35, article où l'auteur souligne la fragmentation, la simultanéité, le chaos permis par l'usage des écrans ainsi que l'hybridation des espaces que les images projetées permettent, sans sortir du théâtre. Cf. également Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Voies de la création théâtrale* n° 21. *La scène et les images*, CNRS, coll. Arts du spectacle, Paris, 2001.

¹⁰⁴ Cet espace vide et abstrait chez Cunningham est tout l'inverse de la danse dite expressionniste allemande de Mary Wigman qui écrit : « C'est l'espace qui est le royaume de l'activité réelle du danseur, ce qui lui appartient car lui-même le crée. [C'est] l'espace imaginaire, irrationnel, de la dimension dansée, cet espace qui paraît effacer les frontières de la corporéité. » Le danseur « célèbre son union avec l'espace » : un espace habité de forces, hanté d'un « partenaire invisible ». Le geste dansé conduit alors à fendre ou déchirer l'espace, comme cette « grande diagonale [de *Danse vers la mort*] qui tranchait l'espace ». Mary Wigman, *Le Langage de la danse*, Chiron, Paris, 1990 (trad. par Jacqueline Robinson de *Die Sprache des Tanzes*, Ernst Battenberg Verlag, Munich, 1963), p. 16, 21 puis 64.

¹⁰⁵ Merce Cunningham, « L'espace, le temps et la danse (1952) », in David Vaughan, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁷ Roger Copeland parle également de collage : « Ce brouillage des frontières entre fond et avant-scène, intérieur et extérieur [dans le film *Channel/Inserts*], a pour résultat un aplanissement de l'espace perceptif ; et ceci, en retour, conduit à la relation importante, qui reste à explorer, entre l'esthétique du collage, l'anti-illusionnisme pictural et le décentrement cunninghamien de l'espace scénique. Le collage abandonne l'illusion de la profondeur que l'on associe au point de vue unique de la perspective. » Roger Copeland, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰⁸ C'est ainsi que Doris Humphrey apparaît comme une figure centrale, encadrée par les autres danseuses dans *Aria*, 1934. La question du groupe et de ses hiérarchies internes mériteraient une étude approfondie. L'on peut noter que les « mass dances » américaines des années 1930 ou les « Bewegungschöre » allemands des années 1920 évoluent à partir d'un leader, certes interchangeable. Sur ces questions, cf. Claire Rousier (dir.), *Être ensemble, op. cit.*

¹⁰⁹ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse, op. cit.*, p. 15. Ou p. 182 : « N'est-ce pas typiquement occidental cette idée d'aller constamment de la cause à l'effet ? Alors qu'en Orient, par exemple, l'approche du monde est beaucoup plus large, plus diffuse. Il y a d'autres modes de penser, et par exemple que vous n'êtes pas la seule chose au monde... Cette suite contraignante dans les causes et les effets a beaucoup à voir avec l'idée d'un "moi" qu'il faut pousser à l'avant-scène. Si rien qu'une fois vous pouviez sortir de vous-même. »

¹¹⁰ Noël Carroll and Sally Banes, « Cunningham and Duchamp », in Germano Celant (dir.), *op. cit.*, p. 179 (1^{re} éd. : *Ballet Review*, New York, 11 n° 2, summer 1983).

¹¹¹ « Je ne comprends pas comment un être humain peut faire de l'abstrait. Toute action humaine exprime l'humain. Elle peut être pervertie mais n'en reste pas moins humaine, même si elle n'exprime qu'une portion de l'humain plutôt que de tendre vers l'humain ou de le signifier », « Extrait d'une "lecture-démonstration" au dance Deck d'Ann Halprin », 13 juillet 1957, art. cit., p. 100.

¹¹² Hubert Godard, « Le geste et sa perception », art. cit., p. 227.

¹¹³ Keneth King, « Space dance and the Galactic Matrix: Merce Cunningham, an appreciation (1991) », in Richard Kostelanetz (dir.), *Merce Cunningham, op. cit.*, p. 193

¹¹⁴ Le danseur dans *Variations V* est détaché de motivations humaines, expressives. « Pour décentrer l'espace, en faire éclater les normes perspectivistes séculaires, fortement liées à la figuration, il avait fallu à [Cunningham] désolidariser le danseur du sujet ; le danseur cunninghamien est, en quelque sorte, un signe pénétrant un espace neutre, d'où sont absentes les marques déposées par l'Histoire », Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé, op. cit.*, p. 170.

¹¹⁵ Merce Cunningham, « L'espace, le temps et la danse (1952) », art. cit., p. 66.

¹¹⁶ Cf. les débats des danseurs de Cunningham sur le rapprochement avec la technique classique, in Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Farber (et alii), art. cit.

¹¹⁷ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », art. cit., p. 227.

¹¹⁸ Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 161.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 260.

¹²⁰ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse, op. cit.*, p. 134. Merce Cunningham complète : « Tant de gens pensent que le décor doit accentuer quelque chose, ou le préciser, ou l'encadrer de quelque manière, mais la vie ne fonctionne pas ainsi et moi non plus », cité par Tomkins Calvin, « On collaboration (1974) », art. cit., p. 47.

¹²¹ Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 161.

¹²² Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse, op. cit.*, p. 23.

¹²³ « [L'énergie] se nourrit du mouvement lui-même et du fait de penser, même lorsqu'on est immobile, qu'en réalité on est déjà en mouvement. La sensation est alors constamment celle du mouvement, il n'y a pas de pose. [Je pense] tous les mouvements en ces termes, c'est-à-dire non pas comme un ensemble d'activité et de repos, mais le repos lui-même étant pensé comme une activité dans l'inactivité. » Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse, op. cit.*, p. 143-144.

¹²⁴ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse, op. cit.*, p. 22.

¹²⁵ Claude Grimal, « La règle et la liberté », *L'Avant-scène Ballet Danse, op. cit.*, p. 17.

¹²⁶ La peinture chinoise instaure également ce parallèle entre la relation à l'intérieur du tableau et celle entre le tableau et son public : « On peut encore constater cette relation de devenir réciproque, d'une part entre l'homme et la nature à l'intérieur d'un tableau et, d'autre part, entre le spectateur et le tableau dans son entier », François Cheng, *op. cit.*, p. 47-48.

¹²⁷ John Cage, « 2 pages, 125 mots sur la musique et la danse », art. cit., p. 56.

¹²⁸ Roger Copeland, *op. cit.*, p. 176.

¹²⁹ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », art. cit., p. 227.

¹³⁰ Isabelle Ginot, « Entretien avec Merce Cunningham : montrer et laisser les gens se faire une opinion », art. cit., p. 203.

¹³¹ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », art. cit., p. 228.

¹³² Cf. *supra* la partie intitulée « Une distanciation mesurée » p. 109.

SPATIALITÉ EN DANSE : DU FEUILLETÉ À L'ATTENTION (CONCLUSION)

(Notes des pages 245 à 257)

¹ Pour une bibliographie sur la méthodologie de l'analyse d'œuvre chorégraphique, cf. la rubrique « Documents – Analyse d'œuvre » du site www.danse.univ-paris8.fr.

² Hubert Godard, « Regard aveugle », in Suely Rolnik, Corinne Diserens (dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement – Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle.*, éd. musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 2005, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Idem.*

⁵ Véronique Fabbri aborde également la question de l'œuvre en termes d'expérience : la danse « transforme notre rapport à nous-mêmes dans le sens de la constitution d'une expérience. Les pratiques artistiques "appareillent" la sensibilité », Véronique Fabbri, *Danse et philosophie*, *op. cit.*, p. 65. Hans-Thies Lehmann parle ainsi du politique de la perception au théâtre : la capacité du théâtre à déplacer le mode de perception dans un monde dominé massivement par les médias qui la modèlent, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002, (trad. par Philippe-Henri Ledru de *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Francfort-sur-le-Main, 1999).

⁶ Valerie A. Briginshaw, *Dance, Space and Subjectivity*, Palgrave, Macmillan, 2009 (1^{re} édition 2001). La chercheuse en danse anglaise ouvre une étude en apparence proche de la nôtre, mais, dans une perspective méthodologique très ancrée dans les *cultural studies* : « Ce livre concerne les relations entre corps et espace en danse et le rôle qu'ils jouent dans la construction de la subjectivité », p. 1. Son analyse de l'espace des œuvres chorégraphiques contribue surtout à démontrer la crise postmoderne de la notion de subjectivité. Autrement dit, malgré les vœux de l'auteur, l'analyse des œuvres vient conforter des théories du sujet qui lui préexistent. (Cf. par exemple p. 20, 102, 107, 181...)

⁷ Véronique Fabbri, *Danse et philosophie*, *op. cit.*

⁸ Leur essai propose une approche esthétique de la danse nourrie d'une analyse des systèmes graphiques de transcription du mouvement et déploie une réflexion sur l'interprétation en danse. Leur analyse de *L'Après-midi d'un faune* insiste sur les modalités du surgissement de la figure. Simon Hecquet, Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, PUF, coll. Lignes d'art, 2007.

⁹ Il faudrait aussi signaler la traduction de Rudolf Laban, *Espace dynamique, Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, 2003, (trad. par Élisabeth Schwartz-Rémy de *Choreutics*, éd. Lisa Ullman, Mac Donald & Evans, London, 1966) ; ou la publication de numéros de revue consacrés à la

spatialité en danse : *Repères. Cahier de danse*, « Espaces de danse » (coordonné par Marie Glon et Julie Perrin), Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 18, novembre 2006 ; *Cairon*, – *Revista de estudios de danza*, « *Body and Architecture* », (José A. Sanchez, Isabel de Naverán dir.), Universidad de Alcalá, n° 12, 2009.

¹⁰ Michel Foucault, « Des espaces autres », art. cit., p. 752.

¹¹ Cf. Anne Boissière, Véronique Fabbri, Anne Volvey (dir.), *Activité artistique et spatialité*. Actes du symposium pluridisciplinaire organisé à Lille par la MSH Nord Pas-de-Calais, le Collège international de philosophie, et l'UMR Géographie-Cités (laboratoire Ehgo), L'Harmattan, Paris, 2010.

¹² En particulier par le développement de la notion d'habiter et d'espace vécu depuis les années 1960.

¹³ On ne peut pourtant exclure la résistance du spectateur à épouser le chemin de l'œuvre. Guy Ducrey a montré combien le corps de la danseuse au XIX^e siècle, dépecé par la littérature, rendait compte autant d'un regard concupiscent et lubrique que d'un regard par la lorgnette : « En restreignant le champ du regard, la lorgnette permet au spectateur de faire sur la scène un choix, qui se trouve moins dicté par ses intérêts artistiques, ou même par son besoin de divertissement que par son désir charnel. » ; le spectateur suit « un itinéraire balisé, dont le sexe est l'aboutissement obligé ». *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, Paris, 1996, p. 239 et 249.

¹⁴ C'est cette contrainte de l'édifice que Guy-Claude François appelle "le théâtre obligé", Guy-Claude François, « Le lieu scénique contribue à la création théâtrale », in Marcel Freydefont (dir.), *Études théâtrales. Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XX^e siècle en Europe*, Centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, n° 11 / 12, 1997p. 163. Doris Humphrey se désole aussi de la configuration des théâtres : « Le chorégraphe n'aura jamais le plateau de la dimension rêvée. Les architectes de théâtre, des gens imprévisibles – ligotés, de plus, par toutes espèces de considérations économiques, sans parler du conseil d'administration – sortent des produits qui vont du mouchoir de poche sans coulisses, à un lieu de trente mètres d'ouverture et six mètres de profondeur, ou des lieux excentriques en forme de dôme et une seule sortie. (Il s'en fait de beaux aussi.) » Doris Humphrey, *op. cit.*, p. 88.

¹⁵ Si l'on excepte les propositions expérimentales comme celle d'Adolphe Appia avec le *Festspielhaus* à Hellerau conçu pour Émile Jaque-Dalcroze comme un espace vivant, ou celle d'Oskar Schlemmer au Bauhaus qui tente d'échapper à la boîte optique en construisant une scène ouverte sur deux côtés, dont l'un est le réfectoire, autrement dit un lieu de vie. Le plateau y est imaginé en fonction des caractéristiques du corps humain, ses dimensions, ses proportions, puisque « l'être humain est autant un organisme de chair et de sang qu'un mécanisme fait de nombres et de mesures ». Mécanique géométrique, mathématique d'un côté et organisme sensible, nerveux, habité de rythmes et dynamiques de l'autre, le danseur peut devenir la mesure de toute chose pour concevoir un lieu qui témoigne de cette tension entre le mathématique et le sensible. Cf. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978 pour l'édition française, (trad. par Éric Michaud), p. 40 pour la citation.

¹⁶ Laurence Louppe, *op. cit.*, p. 183.

¹⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres », art. cit., p. 755. Michel Foucault définit le théâtre comme un lieu d'hétérotopie, tout comme le cimetière, la clinique, la prison, le jardin, le cinéma, le musée, la bibliothèque... Autant de lieux caractérisés par leur système de fermeture et d'ouverture, d'isolation et de pénétration, pourvus d'un rite d'entrée et surtout capables de juxtaposer en un seul

lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles.

¹⁸ Denis Bablet, « La remise en question du lieu théâtral au XX^e siècle », in Denis Bablet et Jean Jacquot (dir.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne, actes du colloque de Royaumont (juin 1961)*, CNRS, coll. Arts du spectacle, Paris, 1963, p. 15.

¹⁹ Selon ce récit (qui semble ignorer la concordance des temps), la configuration théâtrale est le reflet d'une époque, d'une étape de l'histoire sociale.

²⁰ Marcel Freydefont, « Tout ne tient pas forcément ensemble. Essai sur la relation entre architecture et dramaturgie au XX^e siècle », in Marcel Freydefont (dir.), *Études théâtrales. Le lieu, la scène, la salle, la ville, op. cit.*, p. 25.

²¹ Cf. par exemple : Denis Bablet et Jean Jacquot (dir.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne, op. cit.* ou Jacques Fontanille, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)*, Hachette supérieur, Paris, 1989. Louis Jouvot bâtit une histoire du théâtre sur des ordres cristallisés : le théâtre gréco-romain, le théâtre élisabéthain, le théâtre italien.

²² Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1969, p. 74-75.

²³ Cf. le statut de la Terre en régime phénoménologique : Edmund Husserl, *La Terre ne se meut pas*, Minuit, Paris, 1989.

²⁴ Le conflit entre géométrie et espace anthropologique se définit chez Henri Maldiney ou Erwin Straus dans l'opposition entre géographie et paysage, la géographie étant renvoyée à l'optique, à l'orientation précise, à la vectorialisation de l'espace, tandis que le paysage est du côté de l'acoustique, du climatique, sans repères ni coordonnées, il enveloppe à partir de l'horizon de chaque Ici. Cf. Henri Maldiney, *Regard Parole Espace, op. cit.* Et en danse : Johannes Odenthal, « L'espace dansé. Les conflits du théâtre de danse moderne », *Nouvelles de danse*, « Danse et architecture », Contredanse, Bruxelles, n° 42/43, printemps-été 2000, p. 11-25, (trad. par Martine Bom de « Danced space. Conflicts of modern dance theatre », *Daidalos*, 15 juin 1992, p. 38-47).

²⁵ Doris Humphrey, *op. cit.*, p. 95.

²⁶ *Ibid.*, p. 98.

²⁷ Pour reprendre l'expression de la danseuse classique Véronique Doisneau dans le spectacle *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel, 2004.

²⁸ Pierre Francastel, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme, op. cit.* Des études passionnantes ont bien sûr paru, centrées sur un chorégraphe, en particulier Schlemmer et Laban. Cf. en français Claire Rousier (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, Centre national de la danse, coll. Recherches, Pantin, 2001 ou Élisabeth Schwartz, « Les trames architecturales du mouvement chez Rudolf Laban », *Nouvelles de danse*, « Danse et architecture », *op. cit.*, p. 39-55 et sa préface à Rudolf Laban, *Espace dynamique, op. cit.*

²⁹ Luc Boucris, « La retraite d'Euclide. La scénographie contemporaine et l'invention de la distance nouvelle », in Marcel Freydefont (dir.), *Études théâtrales. Le lieu, la scène, la salle, la ville, op. cit.*, p. 74-85. À l'inverse, l'étude du spectateur par Marie-Madeleine Mervant-Roux ne se détache pas complètement d'une conception euclidienne de l'espace théâtral, où l'architecture détient le sens de la relation, où la distance rationnelle a des conséquences immédiates sur la nature de la perception : la place précise du spectateur dans la salle détermine la nature de son émotion. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur, op. cit.*

³⁰ Rudolf Laban, *Espace dynamique, op. cit.*, p. 51.

³¹ Edward T. Hall, *op. cit.*, p. 145.

³² Rappelons qu'il faut attendre l'apparition de l'électricité au théâtre, vers 1890, (qui remplace l'éclairage à gaz) pour que la lumière puisse commencer à jouer finement avec les dimensions et formes du cube scénique.

³³ Luc Boucris, *L'Espace en scène*, Librairie théâtrale, Paris, 1993, p. 231.

³⁴ Laurence Louppe, *op. cit.*, p. 187-188.

³⁵ Le terme est repris par Henri Lefèbvre dans les années 1960 et très usité en géographie depuis les mêmes années.

³⁶ Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », conférence du 5 août 1951, in *Essais et conférences*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1958, p. 186 (trad. par André Préau de *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954 ; 1^{re} éd. 2^e Entretien de Darmstadt, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952, p. 72 et suiv.)

³⁷ Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements », in Thierry Paquot, Michel Lussault, Chris Younès, *Habiter. Le propre de l'humain. Ville, territoires et philosophie*, La Découverte, Paris, 2007, p. 102-125.

³⁸ Rudolf Laban, *Espace dynamique, op. cit.*, p. 41.

³⁹ Henri Maldiney, *À l'écoute de Henri Maldiney, à propos de corps et architecture*, art. cit., p. 18.

BIBLIOGRAPHIE

Art (histoire et esthétique), Attention et Spatialité :

- Arasse Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996, (1^{re} éd. « Idées et Recherches », 1992)
- , *On n’y voit rien. Descriptions*, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2003 (1^{re} éd. Denoël 2000)
- Ardenne Paul, *L’Image corps. Figures de l’humain dans l’art du XX^e siècle*, Éditions du regard, Paris, 2001
- Artaud Antonin, *Héliogabale, Œuvres complètes VII*, Gallimard, Paris, 1956
- Aumont Jacques, *À quoi pensent les films*, Nouvelles Éditions Séguier, Paris, 1996
- , *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. Essais, Paris, 1992
- Bablet Denis et Jacquot Jean (dir.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne, actes du colloque de Royaumont (juin 1961)*, CNRS, coll. Arts du spectacle, Paris, 1963
- Baltrušaitis Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996 (1^{re} éd. Idées et Recherches, 1984)
- Banu Georges, *L’Homme de dos*, Adam Biro, Paris, 2000
- Barthes Roland, *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens, tomes I à V*, Seuil, Paris, 2002
- Bellour Raymond, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Paris, 2009
- Bonitzer Pascal, *Le Champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Paris, 1982
- Boissière Anne, Fabbri Véronique, Volvey Anne (dir.), *Activité artistique et spatialité*. Actes du symposium pluridisciplinaire organisé à Lille par la MSH Nord Pas-de-Calais, le Collège international de philosophie, et l’UMR Géographie-Cités (laboratoire Ehgo), L’Harmattan, Paris, 2010
- Boucrist Luc, Freydefont Marcel (dir.), *Études théâtrales. Arts de la scène, scène des arts. Volume I. Brouillage des frontières : une approche par la singularité*, Centre d’études théâtrales, université catholique de Louvain, n° 27, 2003
- (dir.), *Études théâtrales. Arts de la scène, scène des arts. Volume II. Limites, horizons, découvertes : mille plateaux*, Centre d’études théâtrales, université catholique de Louvain, n° 28 / 29, 2003-2004

– (dir.), *Études théâtrales. Arts de la scène, scène des arts. Volume III. Formes hybrides : vers de nouvelles identités*, Centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, n° 30, 2004

Boucris Luc, *L'Espace en scène*, Librairie théâtrale, Paris, 1993

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, coll. Documents sur l'art, Dijon, 2001

Cauquelin Anne, *Le Site et le paysage*, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, Paris, 2002

–, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, Paris, 1997

Certeau Michel (de), Giard Luce, Mayol Pierre, *L'Invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1994

Cheng François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1991

Crary Jonathan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994, (trad. par Frédéric Maurin de *Techniques of the observer. Vision and modernity in the nineteenth century*, Massachusetts Institute of Technology, 1990)

–, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, coll. October Book, Cambridge, London, 2001 (1^{re} éd. 2000)

Damisch Hubert, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, coll. Idées et Recherches, Paris, 1987

Deleuze Gilles, *Foucault*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1986

–, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, coll. L'ordre philosophique, Paris, 2002 (1^{re} éd. La Différence, 1981)

–, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1983

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1980

Diderot Denis, *Écrits sur le théâtre, tome I : le drame, tome II : l'acteur*, (édition établie et présentée par Alain Ménil), Pocket, coll. Agora, Paris, 1995

Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1992

–, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, coll. Critique, Paris, 1990

–, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, coll. Critique, Paris, 2000

Fontanille Jacques, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)*, Hachette supérieur, Paris, 1989

Foucault Michel, *Dits et écrits, tome IV*, Gallimard, Paris, 1994

Francastel Pierre, *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Denoël, Paris, 1977

Freydefont Marcel (dir.), *Études théâtrales. Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XX^e siècle en Europe*, Centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, n° 11/12, 1997

Fried Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, coll. Essais, Paris, 1990, (trad. par Claire Brunet de *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, the University of California Press, 1980)

–, « Art and Objecthood », (trad. Par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos), *Artstudio*, n° 6, automne 1987, p. 11-27 (1^{re} éd. : *Art Forum*, New York, juin 1967)

Goffman Erving, *Les Cadres de l'expérience*, Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1991, (trad. par Isaak Joseph de *Frame Analysis. An Essay of the Organization of Experience*, 1974)

Goldberg RoseLee, *Performances. L'art en action*, Thames & Hudson SARL, Paris, 1999, (trad. par Christian-Martin Diebold de *Performance, Live art since the 60s*, Thames & Hudson, Londres, 1998)

Gombrich Ernst, Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Adam Biro, Paris, 1991

Hal Foster (éd.), *Vision and Visuality, The new Press, Discussions in Contemporary Culture #2*, New York, 1998

Hall T. Edward, *La Dimension cachée*, Seuil, coll. Intuitions, Paris, 1971, (trad. par Amélia Petita de *The Hidden dimension*, 1966)

Heidegger Martin, *Essais et conférences*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1958, (trad. par André Préau de *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954 ; 1^{re} éd. 2^e Entretien de Darmstadt, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, 1952)

Husserl Edmond, *Phénoménologie de l'attention. HUA XXXVIII : Perception et attention. Textes issus du fonds posthume (1893-1912)*, Vrin, coll. Textes philosophiques, 2009 (introduction et traduction par Natalie Depraz)

Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1978 (trad. par Claude Maillard)

Jullien François, *De l'essence ou du nu*, Seuil, Paris, 2000

Konigson Elie, *L'Espace théâtral médiéval*, éditions du CNRS, Paris, 1975

Krauss Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993 (trad. par Jean-Pierre Criqui de *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, Cambridge, 1985)

Lecerf Éric, « Attention et vigilance, les deux limites extrêmes du travail », in Nadia Taïbi (dir.), *Simone Weil, le travail comme témoignage*, publication de la faculté de philosophie de l'université Jean Moulin Lyon 3, 2006

Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002 (trad. par Philippe-Henri Ledru de *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Francfort-sur-le-Main, 1999)

Lefebvre Henri, *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris, 2000 (1^{re} éd. 1974)

Maldiney Henri, *Regard Parole Espace, L'Âge d'Homme*, coll. Amers, Lausanne, 1994

–, *À l'écoute de Henri Maldiney, à propos de corps et architecture (entretien avec Younès Chris et Mangematin Michel)*, in Younès Chris, Nys Philippe, Mangematin Michel (dir.), *L'Architecture au corps*, Ousia, Bruxelles, 1997, p. 9-23

–, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, coll. Savoir sur l'art, Paris, 1972

Marin Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du musée national d'Art Moderne*, dossier « Art de voir, Art de décrire II », Paris, n° 24, été 1988, p. 62-81

Merleau-Ponty Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1964

–, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1969

–, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1945

Mervant-Roux Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, CNRS, coll. Arts du spectacle, Paris, 1998

Mulvey Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. XVI, n° 3, fall 1975

Olive Jean-Paul, *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du xx^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 1998

Paquot Thierry, Lussault Michel, Younès Chris, *Habiter. Le propre de l'humain. Ville, territoires et philosophie*, La Découverte, Paris, 2007

Parfait Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2001

Picon-Vallin Béatrice (dir.), *Les Écrans sur la scène, L'Âge d'Homme*, Paris, 1998

– (dir.), *Les Voies de la création théâtrale* n° 21. *La scène et les images*, CNRS, coll. Arts du spectacle, Paris, 2001

Platon, *Œuvres complètes*, tome VII – 1^{re} partie, *La République* – livres IV-VII, coll. Les Belles Lettres, Paris, 1933 et 1966, p. 145-152 (texte établi et traduit par Chambry Emile)

Scarpetta Guy, *L'Impureté*, Bernard Grasset, coll. Figures, Paris, 1985

Schneider Pierre, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Hazan, Paris, 2001

Schor Naomi, *Lecture du détail*, Nathan, coll. Le texte à l'œuvre, Paris, 1994 (trad. par Luce Camus de *Reading in Details. Aesthetics and the Feminine*, Methuen, Londres/New York, 1987)

Serge Nicolas, « La psychologie de l'attention avant Ribot », in Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention* (1889), L'Harmattan, coll. Encyclopédie psychologique, Paris, 2007

Simmel Georg, *La Tragédie de la culture et autres essais*, Rivages Poches, coll. Petite Bibliothèque, Paris, 1988 (trad. de Sabine Cornille et Philippe Ivernel)

Sloterdijk Peter, *Bulles. Sphères, microsphérologie, Tome I*, Pauvert, coll. Philosophie, Paris, 2002, p. 207-208, (trad. par Olivier Mannoni de *Sphären I. Blasen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998)

Sontag Susan, *Against interpretation*, Dell, New York, 1966

Starobinski Jean, *La Relation critique. L'Œil vivant II*, Gallimard, coll. NRF – Le Chemin, Paris, 1970

Surgers Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Nathan université, coll. Lettres sup., Paris, 2004 (1^{re} éd. Nathan/HER, 2000)

Danse – histoire et esthétique :

Bernard Michel, *Le Corps*, Seuil, coll. Points Essais, Paris, 1995 (1^{re} éd. Éditions universitaires, coll. Encyclopédie universitaire, 1972)

–, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, coll. Recherches, Pantin, 2001

–, *Généalogie du jugement artistique suivi de Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts*, éditions Beauchesne, coll. Prétentaine – Essais en sciences humaines – Réflexions philosophiques, 2011

Bleeker Maaïke, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Palgrave Macmillan, Basingstone, New York, coll. Performance interventions, (1^{re} éd. 2008), 2011

Briginshaw Valerie A., *Dance, Space and Subjectivity*, Palgrave, Macmillan, 2009 (1^{re} edition 2001)

Cairon, – *Revista de estudios de danza, « Body and Architecture »*, (José A. Sánchez, Isabel de Naverán dir.), Universidad de Alcalá, n° 12, 2009

Challet-Haas Jacqueline, *Manuel pratique de danse classique. Analyse des principes et de la technique de la danse*, Amphora, coll. Sports et loisirs, Paris, 1984, (1^{re} éd. 1979)

Christout Marie-Françoise, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses xv^e – xx^e siècles*, Desjonquères, coll. La mesure des choses, Paris, 1995

Clidière Sylvie, de Morant Alix, *Extérieur Danse : essai sur la danse dans l'espace public*, L'Entretemps édition, coll. Carnets de rue, 2009

D'Amelio Toni, *Vers une technique de la projection : une re-catégorisation des pas du ballet classique pour danseurs contemporains*, mémoire de maîtrise, département Danse de l'université Paris 8, Saint-Denis, 1998

Fabbri Véronique, *Danse et philosophie. Une pensée en construction*, L'Harmattan, coll. Esthétiques, Paris, 2007

Foster Susan, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Routledge, New York, 2011

Franko Mark, *La Danse comme texte. Idéologies du corps baroque*, Kargo & L'éclat, Paris, 2005 (trad. par Sophie Renaut de *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, 1993)

Gabler Claudia, *Mouvement et montage de gestes dans les danses de Valeska Gert*, mémoire de DEA, département Danse de l'université Paris 8, Saint-Denis, 2000

Ginot Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Centre national de la danse, coll. Recherches, Pantin, 1999

–, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Habilitation à diriger des recherches (tome I), département Danse de l'université Paris 8, Saint-Denis, 2006, inédit

–, « Un lieu commun », *Repères, Adage* 11, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, mars 2003, p. 2-9

Godard Hubert, « Le geste manquant. Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant », *Io, Revue internationale de psychanalyse. États de corps*, Éres, Ramonville St. Agne, n° 5, 1994, p. 63-75

–, « Le geste et sa perception », in Michelle Marcelle, Ginot Isabelle, *La Danse au xx^e siècle*, Bordas, Paris, 1997, p. 224-229

–, « Regard aveugle », in Rolnik Suely, Diserens Corinne (dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à*

l'événement – Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle., éd. musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 2005

Hecquet Simon, Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, PUF, coll. Lignes d'art, 2007

Horst Louis, Russel Carroll, *Modern Dance Form In relation to the Other Modern Arts*, Dance Horizons Books / Princeton Book Company, New Jersey, 1987 (1^{re} éd. 1961)

Humphrey Doris, *Construire la danse*, L'Harmattan, Paris, 1998 (trad. par Jacqueline Robinson, de *The Art of Making Dances*, Rinehart and Company, Inc., 1959)

Laban Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Acte Sud, coll. L'art de la danse, Paris, 1994 (trad. par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien de *The Mastery of Movement*, Northcote House, Plymouth, 1988)

–, *Choreutics*, éd. Lisa Ullman, Mac Donald & Evans, London, 1966

–, *Espace dynamique, Nouvelles de danse*, Contredanse, Bruxelles, 2003 (trad. par Élisabeth Schwartz-Rémi)

Loupe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruxelles, 1997

–, « Le corps visible. La photographie comme source iconographique de l'histoire de la danse moderne et contemporaine. Supports, genres, usages », in *L'Histoire de la danse, repères dans le cadre du diplôme d'État*, Centre national de la danse, coll. Cahiers de la pédagogie, Pantin, 2001, p. 46-54

Martin John, *La Danse moderne*, Actes Sud, 2001 (trad. par Sonia Schoonejans de *The Modern Dance*, 1933)

Nelson Lisa, « À travers vos yeux », *Nouvelles de danse*, Contredanse, Bruxelles, n° 48/49, 2001, p. 9-26

Nouvelles de danse, Contredanse, Bruxelles ; en particulier : « Danse et architecture », n° 42/43, printemps-été 2000 ; « La Composition », n° 36/37, automne-hiver 1998 ; « Vu du corps », n° 48/49, 2001

Noverre Jean, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, 1760

Pouillaude Frédéric, Dupuy Dominique, Rabant Claude, *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*, Centre national de la danse / le Mas de la danse, Pantin, 2003.

Pouillaude Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, coll. Essais d'art et de philosophie, Paris, 2009

Repères. Cahier de danse, « Espaces de danse » (coordonné par Marie Glon et Julie Perrin), Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 18, novembre 2006

Robinson Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Bougé, coll. Sources, Paris, 1990

Rousier Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, Centre national de la danse, coll. Recherches, Pantin, 2001

Sabisch Petra, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, epodium, München, 2010

Schlemmer Oskar, *Théâtre et abstraction*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978 pour l'édition française, (trad. par Éric Michaud)

Siegmund Gerald, « Dance in View: the rediscovery of the embodied spectator », in *Maska. Performing Arts Journal*, Ljubljana, vol. XVIII, n° 2-3, spring-summer 2003

–, « Apparatus, Attention, and the Body: The Theatre Machines of Boris Charmatz », in *The Drama Review*, Fall 2007, vol. 51, n° 3, p. 124-139

Wavelet Christophe, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », *Mouvement*, Paris, n° 2, septembre/novembre 1998

Wigman Mary, *Le Langage de la danse*, Chiron, Paris, 1990 (trad. par Jacqueline Robinson de *Die Sprache des Tanzes*, Ernst Battenberg Verlag, Munich, 1963)

Autour de Self-Unfinished de Xavier Le Roy

Béghin Cyril et Delorme Stéphane, « Entretien avec Laurent Goldring », *Balthazar*, Paris, n° 5, mars 2002

Caux Jacqueline (entretien avec Xavier Le Roy), « Xavier Le Roy. Penser les contours du corps », *art press*, Paris, n° 266, mars 2001, p. 19-22

Chapuis Yvane, « Ils s'exposent. Entretien avec Jennifer Lacey, Nadia Lauro et Alain Buffard », *art press*, Paris, n° 270, août 2001, p. 33-38

– (dir.), *art press*, « médium danse », Paris, numéro spécial 23, novembre 2002

Goumarre Laurent, « Désobéissance et bricolage », *Alternatives théâtrales. L'Objet-danse*, Bruxelles, n° 80, oct. 2003, p. 18-20

Huynh Emmanuelle, Luccioni Denise, Perrin Julie (coord.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh*, Les presses du réel/CNDC d'Angers, Dijon, 2012

Le Roy Xavier, « Partition pour une conférence-performance intitulée *Produits de circonstances* », *art press*, « médium danse », Paris, numéro spécial 23, novembre 2002, p. 114-123

Autour de Trio A d'Yvonne Rainer

Banes Sally, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press, Durham London 1995 (1^{re} éd. UMI Research Press, Michigan, 1980)

–, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Chiron / Centre national de la danse, Paris, 2002, (trad. par Denise Luccioni de *Terpsichore in Sneakers : Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1980)

–, *Writing dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Hanover and London, 1994

Brecht Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 2010, (trad. par Jean Tailleur de *Kleines Organon für das Theater*, 1948)

Burt Ramsay, « Dance, history, and political relevance », *Maska. Performing Arts Journal*, Ljubljana, vol. XVIII, n° 5-6, summer-autumn 2003, p. 8-10

–, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, Routledge, New York, 2006

Catterson Pat, « I Promised Myself I Would Never Let It Leave My Body's Memory », *Dance Research Journal*, University of Illinois Press, winter 2009, vol. 41, n° 2, p. 3-11

Clisson Amélie, *Repères pour une histoire des « fêtes musicales de la Sainte Baume »*, du côté de la danse, de

1976 à 1980, mémoire de maîtrise, département Danse de l'université Paris 8, Saint-Denis, 2005

Daly Ann (éd.), « What Has Become of Postmodern Dance ? », *The Drama Review*, New York University, vol. 36, n°1, spring 1992, p. 48-69

Fabbri Véronique, « Entretien avec Yvonne Rainer. Danse publique et communauté : *Trio A* et autres pièces ou films d'Yvonne Rainer », in Fabbri Véronique (dir.), *Rue Descartes. Revue du Collège international de philosophie*, Presses universitaires de France, Paris, n° 44, 2004, p. 80-93

Formis Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Presses universitaires de France, coll. Lignes d'art, Paris, 2010

Greenberg Clement (et al.), *Regards sur l'art américain des années 1960 : anthologie critique*, Territoires, Paris, 1979, (trad. par Claude Gintz)

Johnston Jill, « From Lovely Confusion To Naked Breakfast », *Village Voice*, New York, 18 July 1963

–, *Marmalade Me*, Wesleyan University Press / University Press of New England, Hanover & London, revised and expanded edition 1998 (1^{re} éd. 1971)

Lambert-Beatty Carrie, *Being Watched. Yvonne Rainer and the 1960s*, MIT Press, coll. October Book, Cambridge, London, 2008

Manning Susan, « Modernist Dogma and Post-modern Rhetoric », *The Drama Review*, New York University, vol. 32, n°4, winter 1988, p. 32-38

Perrin Julie, « Du quotidien. Une impasse critique », in Formis Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, Paris, 2008, p. 86-97

–, « Le chorégraphique traversé par la photographie. À propos du temps dans la composition : Rainer, Paxton, Charmatz », revue *Ligeia*, dossier « Photographie et danse », Debat Michelle (dir.), n° 113-114-115-116, Paris, ed. Ligeia, janvier-juin 2012, p. 74-83

Rainer Yvonne, « Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called *Parts of Some Sextets*, performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in march, 1965 », *Tulane Drama Review*, New Orleans, vol. 10, n° 2, Winter 1965, p. 168-178

–, *Work 1961-73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1974

–, *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, The Johns Hopkins University Press, coll. Art + Performance, Baltimore (Maryland), 1999

–, *Feelings are Facts. A Life*, The MIT press, Massachusetts Institute of Technology, 2006

–, *Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques*, JPR/Ringier & Les presses du réel, coll. Positions, Zurich, Dijon, 2008, (trad. par Françoise Senger)

–, « *Trio A*: Genealogy, Documentation, Notation », *Dance Research Journal*, University of Illinois Press, winter 2009, vol. 41, n° 2, p. 12-18

Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1963

Rousier Claire (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Centre national de la danse, coll. Recherches, Pantin, 2003

Schneider Rebecca, « Unbecoming solo », (trad. Par Annie Suquet), in Rousier Claire (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Centre national de la danse, coll. Recherches, Pantin, 2002, p. 77-94

Schwartz Élisabeth, « La Plasticité expressive en danse », in Bécuwe Stéphane et Garreau Nathalie (dir.), *Arts, sciences et technologies. Actes des rencontres internationales novembre 2000*, Maison des sciences de l'homme et de la société, université de La Rochelle, 2003, p. 75-85

Wood Catherine, *Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle*, Afterall Books, coll. One Work, London, 2007

Autour de *Suite au dernier mot* : *Au fond tout est en surface* d'Olga Mesa

Dessons Gérard (dir.), *La Licorne*, n°14, « Le travail du biographique », faculté des lettres et des langues de l'université de Poitiers, 1988

Godard Jean-Luc, *Godard par Godard : les années Karina (1960 à 1967)*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1990

Grotowski Jerzy, *Vers un théâtre pauvre, L'Âge d'Homme*, coll. Théâtre vivant, Lausanne, 1971, (trad. par Claude B. Levenson, Jerzy Grotowsky and Odin Teatrets Forlag, 1968)

Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Minuit, Paris, 2003 (1963)

Perrin Julie, « La coreógrafa de la cámara », in Cairon – *Revista de estudios de danza* (José A. Sanchez, Isabel de Naverán dir.), Universidad de Alcalá, n° 11 *Cuerpo y cinematografía / Body and Cinematography*, 2008, p. 49-60 (trad. par Carolina Martínez)

Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1975 (Nouvelle édition, coll. Points, 1996)

Sánchez José Antonio, Conde-Salazar Jaime (dir.), *Cuerpos sobre blanco*, éd. Universidad de Castilla-La Mancha, coll. Caleidoscopio, Cuenca, 2003

–, « Eyes in Movement », *Performance research*, « Moving bodies », Routledge, Hampshire, vol. 8, n° 4, décembre 2003, (trad. anglaise par Ana Buitrago et Jerome Fletcher)

Autour de *Con fort fleuve* de Boris Charmatz

Adolphe Jean-Marc, « Vacances de la contention », *Mouvement*, Paris, n° 16, avril/juin 2002, p. 50-51

Aslan Odette, Bablet Denis (dir.), *Le Masque, du rite au théâtre*, CNRS, coll. Arts du spectacle, Paris, 1985

Bakhtine Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1970, (trad. par Andrée Robel)

Baudelot Alexandra (entretien avec Boris Charmatz), « Des formes ouvertes et malléables », *Mouvement*, Paris, n° 16, avril/juin 2002, p. 52-57

Charmatz Boris, « La fonte de l'individu », *ÉcartS*, n° 1, 1999

–, « Notes sous la chorégraphie », *Programme de Con forts fleuve*, Théâtre de la Cité internationale, 9-17 décembre 1999, non paginé

Charmatz Boris, Launay Isabelle, *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, Centre national de la danse, Les presses du réel, Pantin, 2003

Charmatz Boris, « Je suis une école ». *Expérimentation, art, pédagogie*, Les Prairies ordinaires, coll. Essais, Paris, 2009

Heidsieck Bernard, « Notes sur le poème-partition D4P (Art Poétique) », *Notes convergentes. Interventions 1961-1995*, al dante, coll. & Critique, Paris, 2001, p. 15-33 (1^{re} éd. : *Cinquième saison*, n° 18, mars 1963)

Loupe Laurence, « Boris Charmatz, la communauté à venir », *art press*, Paris, n° 252, décembre 1999, p. 45-48

Tardif Pascale, *Les Voix de Con forts fleuve en ligne de fuite*, mémoire de DEA, département Danse de l'université Paris 8, Saint-Denis, 2001

Autour de *Variations V* de Merce Cunningham

L'Avant-scène Ballet Danse, « Merce Cunningham John Cage », Paris, n° 10, sept.-nov. 1982

Brown Carolyn, *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, Knopf, New York, 2007

Cage John, *Silence. Discours et écrits*, Denoël, coll. X-trème, Paris, 2004 (1^{re} éd. française Les Lettres nouvelles, 1970), (trad. par Monique Fong de *Silence*, Wesleyan University Press c/o Curtis Brown Limited, 1961)

Celant Germano (dir.), *Merce Cunningham*, Charta, Milano, 1999

Copeland Roger, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, London, 2004

Cunningham Merce, « La fonction d'une technique pour la danse (1951) », « L'art impermanent (1955) », « L'espace, le temps et la danse (1952) », in Vaughan David, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Plume / Librairie de la danse, Paris, 1997

–, « Space, Time and Dance (1952) », in Kostelanetz Richard (dir.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, a capella books, Chicago Review Press, 1992, p. 37-39 (1^{re} éd. : *Transformation I/3*, 1952)

–, *Changes: Notes on Choreography*, Something else Press, New-York, 1968, non paginé.

–, « Choreography and the Dance », in Celant Germano (dir.), *Merce Cunningham*, Charta, Milano, 1999, p. 42-49 (1^{re} éd. : In Rosner Stanley, Abt Lawrence E., *The Creative Experience*, Grossman, New York, 1970)

–, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Pierre Belfond, coll. Entretiens, Paris, 1988 (1^{re} éd. 1980)

–, « Creuser le mouvement. Entretien avec Pierre Lartigue », *L'Avant-scène Ballet Danse*, « Merce Cunningham John Cage », Paris, n° 10, sept.-nov. 1982, p. 27-35

–, « Un processus de collaboration entre la musique et la danse », *Revue d'esthétique*, Privat, Paris, nouvelle série n° 13-14-15, 1987-1988, p. 157-168, (trad. par Carol Richards de « A collaborative Process Between Music and Dance », *Tri-Quarterly* 54, 1982)

–, « Story Tale of a Dance and a Tour », in Celant Germano (dir.), *Merce Cunningham*, Charta,

Milano, 1999, p. 113-121 (1^{re} éd. : *Dance Ink*, spring 1995)

Dancers on a Plane: Cage Cunningham Johns, Antony d'Offay Gallery, 1989

Duchamp Marcel, *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1994 (1^{re} éd. : 1975).

Einstein Albert, *La Relativité*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1963, (trad. par Maurice Solovine, Gauthier-Villars, Paris, 1956)

Fargier Jean-Paul, *Nam June Paik*, art press, Paris, 1989

Ginot Isabelle, « Entretien avec Merce Cunningham : montrer et laisser les gens se faire une opinion », *Mobiles. Danse et utopie*, L'Harmattan, coll. Arts 8, Paris, n° 1, 1999, p. 199-208

Hors-Limites. L'Art et la vie 1952-1994, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994

Jullien François, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi King*, Grasset, 1993

Klosty James, *Merce Cunningham*, Limelight Edition, New York, 1986 (1^{re} éd. Saturday Review Press/E. P. Dutton, New York, 1975)

Kostelanetz Richard (dir.), *Conversing with Cage*, Routledge, New York, London, 2003 (1^{re} éd. 1987)

–, *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, a capella books, Chicago Review Press, 1992

Vaughan David, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Plume / Librairie de la danse, Paris, 1997, (trad. par Denise Luccioni de *Merce Cunningham: Fifty years, Chronicle and Commentary*, Aperture, New York, 1997)

– (dir.), « Merce Cunningham: Creative Elements », *Choreography and Dance. An International Journal*, Harwood academic publishers / Reading, vol. 4 – Part 3, Amsterdam, 1997

INDEX

A

Amelio (d') Toni, 89, 125, 200, 201, 272, 281, 291
Appia Adolphe, 303
Arasse Daniel, 29, 32, 262, 265
Ardenne Paul, 291
Arnbom Arne, 209, 220, 297
Arnold Becky, 96
Artaud Antonin, 73, 110, 270
Aslan Odette, 291
Atlas Charles, 274, 299
Aubin Stéphanie, 273
Aumont Jacques, 41, 42, 44, 264, 265, 291

B

Bablet Denis, 251, 286, 291, 304
Bacon Francis, 73-75, 80, 269-271, 291
Bagouet Dominique, 142, 272, 284, 301
Bakhtine Mikhail, 193, 291
Baltrušaitis Jurgis, 91, 272
Banes Sally, 95, 97, 99, 101, 102, 127, 235, 273, 275-281, 300
Barthes Roland, 32, 111, 112, 116, 117, 262, 264, 279, 280
Baryshnikov Mikhail, 97, 273
Bateson Gregory, 34, 77
Baudelot Alexandra, 290
Bausch Pina, 158, 286
Béghin Cyril, 269, 270
Behrman David, 293
Bel Jérôme, 54, 55, 68, 71, 81, 139, 201, 267-269, 271, 281, 286, 287, 291, 304
Bellour Raymond, 22, 23, 33, 260, 262,
Bernard Michel, 15, 16, 27, 41, 259, 261, 264, 269, 275, 294
Bizarro Nuno, 167, 178-180, 186, 188, 290
Bleeker Maaïke, 25, 26, 260, 261
Bonixel Laure, 267, 269

Bonitzer Pascal, 38, 264
Boucris Luc, 28, 160, 166, 254, 255, 261, 271, 281, 287, 304, 305
Bougier Coralie, 267
Bouhours Jean-Michel, 297
Bourdier Rémi, 88, 271, 272
Brecht Bertolt, 38, 110, 243, 279, 292
Briginshaw Valerie A., 247
Brooks Frances, 96
Brown Carolyn, 165, 209, 223-225, 236, 295, 296, 301
Brown Earle, 293, 295, 296, 298
Brown Trisha, 38, 48, 102, 110, 130, 266, 276, 291
Brun Dominique, 260, 267
Brunel Lise, 293, 296
Buffard Alain, 54, 55, 266-268
Buirge Susan, 268

C

Cage John, 109, 209, 211-216, 218-222, 224, 228, 242, 293-298, 301
Calder Alexander, 227
Calvo Blanca, 129
Carroll Noël, 235, 300
Catterson Pat, 96, 97, 273, 274, 276
Cauquelin Anne, 138, 251, 268, 284, 286
Caux Jacqueline, 269-271
Celant Germano, 294-296, 298-300
Certeau Michel (de), 34, 261, 263, 286
Cézanne Paul, 20, 270
Challet-Haas Jacqueline, 89, 272
Chambblas Dimitri, 167, 178, 179, 288
Chapuis Yvane, 55, 268
Charlip Remy, 223, 295, 296, 298
Charmatz Boris (et *Con forts fleuve*), 10, 12, 46, 48, 49, 57, 165, 166, 167-199, 202, 203, 206, 239, 241, 249, 255, 257, 260, 266, 267, 288-291, 295
Cheng François, 230, 294, 299, 301

Chiche Madeleine, 273
 Childs Lucinda, 102, 110, 226, 228, 276, 277, 298
 Chopinot Régine, 167
 Christout Marie-Françoise, 87, 88, 259, 272
 Cima Julia, 167, 170, 177-179, 197, 288, 289
 Clair René, 217
 Clidière Sylvie, 259
 Clisson Amélie, 273
 Coates Emily, 273, 274
 Collod Anne, 266, 267
 Compet Fabienne, 274, 281
 Conde-Salazar Jaime, 283, 284
 Contour Catherine, 267, 268
 Cook Bart, 275
 Copeland Roger, 211, 218, 225, 228, 243, 294, 295, 298, 300, 301
 Corvin Michel, 262
 Crary Jonathan, 20, 21, 23-26, 173, 260, 261
 Croce Arlene, 293
 Cukor George, 221
 Cunningham Merce (et *Variations V*), 10, 12, 31, 37, 42, 46-49, 90, 99, 102, 107, 115, 120, 127, 165, 166, 203, 206, **209-244**, 247, 248, 250, 257, 265, 266, 276, 277, 281, 289, 293-301
 Cvejic Bojana, 270

D
 Damisch Hubert, 29, 260, 261
 Deleuze Gilles, 38, 66, 73-80, 140, 141, 147, 187, 261, 264, 269-271, 280, 284, 285, 290
 Descartes, 23, 68, 269
 Dessons Gérard, 286
 Diderot Denis, 17, 36, 37, 63, 115, 263, 269
 Didi-Huberman Georges, 29, 32, 83, 93, 262, 266, 271, 272, 274, 280
 Dilley Barbara, 96, 274, 276
 Dominguez Juan, 38
 Dreyer Carl, 133, 147
 Duboc Odile, 167, 265

Duchamp Marcel, 214, 217, 278, 294, 300
 Ducrey Guy, 303
 Duncan Isadora, 255
 Dunn Douglas, 96, 97, 295, 301
 Dupont Vincent, 167, 177-179, 186

E

Einstein Albert, 229, 299
 Erdman John, 96
 Euclide, 78, 84, 162, 229, 254, 304

F

Fabbri Véronique, 116, 247, 270, 275, 278, 280, 302, 303
 Fajans Michael, 274
 Farber Viola, 295, 301
 Farcy Gérard-Denis, 279, 280
 Fargier Jean-Paul, 297, 298
 Filiberti Irène, 157, 286
 Fontanille Jacques, 304
 Formis Barbara, 278, 281
 Foster Susan Leigh, 28, 33, 262, 279
 Foucault Michel, 98, 138, 248, 250, 261, 275, 284, 303
 Francastel Pierre, 29, 37, 253, 263, 304
 Franko Mark, 28, 87, 259, 272
 François Guy-Claude, 303
 Freydefont Marcel, 83, 124, 160, 251, 252, 271, 281, 286, 287, 303, 304
 Fried Michael, 29, 36, 37, 120, 263, 269, 280, 281

G

Galilée, 229
 Gervereau Laurent, 265
 Ginot Isabelle, 41, 43, 54, 56, 57, 169, 262, 264, 265, 267, 268, 272, 284, 288, 299, 301
 Giorno John, 48, 167, 179, 190, 191, 192, 194, 206, 266, 289
 Godard Hubert, 33, 236, 238, 243, 246, 248,

262, 264, 300-302
 Godard Jean-Luc, 129, 132-134, 141, 152, 283
 Godin Yves, 167, 181
 Goffman Erwing, 36, 263
 Goldberg RoseLee, 201, 291
 Goldring Laurent, 53, 58, 70-75, 79, 90, 269, 270
 Gordon David, 95, 96, 276
 Goumarre Laurent, 68, 267, 269, 271
 Gourdon Anne-Marie, 262
 Gourfink Myriam, 267
 Graham Martha, 107, 127, 228, 274
 Greenberg Clement, 280
 Grimal Claude, 241, 301
 Grotowski Jerzy, 132, 156, 283, 286
 Groupe du 22 mai, 53, 267
 Guattari Félix, 74-79, 187, 270, 271, 290
 Guizerix Jean, 97, 274

H

Hall T. Edward, 254, 285, 304
 Halprin Anna, 107, 110, 266, 299, 300
 Hecquet Simon, 248, 267, 302
 Heidsieck Bernard, 199, 290, 291
 Hitchcock Alfred, 264
 Horst Louis, 292, 296
 Humphrey Doris, 107, 114, 115, 250, 253, 278, 280, 290, 300, 303, 304
 Husserl Edmond, 260, 304
 Huynh Emmanuelle, 266-268
 Hwang Marc, 129, 130, 132, 136, 286

J

Jacquot Jean, 304
 Jakobson Roman, 285
 Jauss Hans Robert, 30, 31, 262, 275
 Jobin Gilles, 139
 Johns Jasper, 293, 294, 297, 299
 Johnson Linda K., 273, 275

Johnston Jill, 103, 112, 113, 277, 279, 281, 298
 Jordan Stephanie, 296
 Jouvét Louis, 304
 Joyce James, 224
 Judd Donald, 117, 280
 Jullien François, 270, 299

K

Kant Emmanuel, 253, 281
 De Keersmaecker Anne Teresa, 163
 King Kenneth, 236, 300
 Khatir Dalila, 167
 Knust Albrecht (quatuor), 47, 48, 53, 54, 267, 273, 274
 Konigson Elie, 259
 Kooning Willem (de), 205
 Kostelanetz Richard, 293-297, 300
 Kosugi Takehisa, 293
 Krauss Rosalind, 29, 204, 205, 232, 261, 265, 291, 292, 299

L

La Ribot, 57, 129, 139
 Laâbissi Latifa, 267
 Laban Rudolf, 97, 235, 245, 253, 254, 257, 275, 277, 302, 304, 305
 Lacey Jennifer, 55, 268
 Lambert-Beatty Carrie, 108, 111, 275, 277-279, 281
 Lartigue Pierre, 294, 298
 Launay Isabelle, 266, 288-291
 Lauro Nadia, 55, 268
 Le Breton David, 290
 Le Roy Xavier (et *Self-Unfinished*), 10-12, 31, 37, 46, 47, 49, **53-85**, 90-93, 122-124, 126, 129, 139, 151, 160, 161, 163-166, 165, 168, 187, 201-204, 207, 241, 246, 247, 249, 257, 265, 267-272, 286, 288, 291
 Lebreton Myriam, 167, 178, 179
 Lecerf Éric, 20, 260

Lefèvre Brigitte, 273
Legrand Catherine, 167, 175, 176, 178-180,
197, 198
Lehmann Hans-Thies, 150, 285, 302
Lepecki André, 28
Lesschaeve Jacqueline, 293
Limón José, 107
Lloyd Barbara, 209, 234, 296
Louppe Laurence, 43, 44, 84, 85, 172, 206,
227, 228, 230, 250, 255, 265, 271, 274, 288,
289, 291, 292, 299, 303, 305
Luccioni Denise, 266, 273

M

MacLow Clarinda, 97
Maldiney Henri, 200, 257, 264, 291, 304, 305
Malevitch Kasimir, 131
Manning Susan, 275
Mantero Vera, 268
Manzetti Barbara, 286
Marin Louis, 29, 34-38, 182, 183, 248, 263,
290
Martin John, 32, 33, 262
Martin Randy, 28
Mauss Marcel, 261
Mekas Jonas, 283, 297, 299
Merleau-Ponty Maurice, 15, 27, 34, 252,
259, 260, 261, 263, 272, 304
Mervant-Roux Marie-Madeleine, 263, 280,
304
Mesa Olga (et *Au fond tout est en surface*),
10-12, 31, 37, 38, 46, 48, 49, 57, **129-166**,
168, 203, 204, 206, 241, 247, 249, 254, 257,
283-286
Michard Alain, 267
Miracle Daniel, 11, 31, 129, 130, 132, 134-
136, 140, 144, 152, 155, 163, 164
Misrachi Bernard, 273
Morant (de) Alix, 259
Morris Robert, 117, 118, 280

Mounin Georges, 262
Move Richard, 97, 274
Mulvey Laura, 280
Mumma Gordon, 209, 220, 293, 296, 297

N

Neels Sandra, 209, 276, 296
Nelson Lisa, 81, 158, 271, 284-286
Nijinski, 19, 127, 281
Noverre Jean, 17, 37, 263

O

Odenthal Johannes, 304
Olive Jean-Paul, 292
Orlin Robyn, 163
Ouramdane Rachid, 267

P

Paik Nam June, 209, 221, 232, 297, 298
Parfait Françoise, 232, 298, 299
Paxton Steve, 95-97, 102, 112, 114, 120, 276,
277, 295
Pelleport (réunions de), 53, 267
Phelan Peggy, 115, 280
Pichaud Laurent, 266, 267
Picon-Vallin Béatrice, 263, 300
Pisani Martine, 38, 267, 273
Platon, 23, 260
Polaroid (groupe), 267
Pollock Jackson, 120, 226, 228, 237, 278
Pouillaude Frédéric, 259
Preger Simon Marianne, 223, 295, 296, 298
Proust Cécile, 267, 268
Ptolémée, 138, 284

R

Rainer Yvonne (et *Trio A*), 10-12, 42, 46-49,
59, 60, **95-127**, 129, 151, 160, 161, 164-166,
196, 202-204, 206, 237, 241, 247, 249, 255,
257, 265, 266, 268, 273-282, 291, 292, 298

Rauschenberg Robert, 48, 102, 293, 297, 291,
299
Reid Albert, 209, 234, 296
Renoir Jean, 264
Renouf Olivier, 167, 179
Rivière Jacques, 260
Rizzo Christian, 267-269
Robbe-Grillet Alain, 118, 280
Robinson Jacqueline, 267, 278, 300
Roche Marie, 287
Rokem Freddie, 25, 26, 260, 261
Ross Diana, 11, 53, 59, 164, 271

S

Sabisch Petra, 270, 281
Sagna Catarina, 286
Sánchez José Antonio, 139, 142, 144, 146,
156, 283-286
Satie Erik, 293, 295
Saul Peter, 95, 209, 296
Scarpetta Guy, 123, 276, 281
Schlemmer Oskar, 253, 303, 304
Schneemann Carolee, 102, 103, 280
Schneider Pierre, 38, 39, 79, 81, 238, 240,
248, 264, 271, 301
Schneider Rebecca, 116, 204, 280, 291
Schwartz Élisabeth, 101, 103, 106, 275-277,
302, 304
Sehgal Tino, 54
Senter Shelley, 273, 275
Setterfield Valda, 276
Siegel Marcia B., 220, 297
Siegmond Gerald, 21, 260
Signataires du 20 août (les), 53, 267, 289
Simmel Georg, 290, 291
Sitter Andrea, 286
Sloterdijk Peter, 195, 291
Snow Michael, 277, 299
Solomons Jr. Gus, 209, 296
Sontag Susan, 293

Souriau Etienne, 36
Starobinski Jean, 97, 274, 275
Stern Daniel N., 262
Straus Erwin, 304
Summers Elaine, 114, 280, 297
Surgers Anne, 259

T

Tardif Pascale, 176, 181, 194, 197, 289-291
Tomkins Calvin, 294, 301
Touyard Gilles, 170, 289
Touzé Loïc, 267, 268
Tudor David, 209, 220, 293, 297, 298

V

VanDerBeek Stan, 209, 221, 222, 224, 232,
297, 299
Vaughan David, 48, 221, 266, 293, 295-300
Vayssié César, 168, 288
Volvey Anne, 303

W

Wagner Richard, 21, 22
Warhol Andy, 109, 291
Wavelet Christophe, 54, 267, 268, 274
Wigman Mary, 300
Wood Catherine, 273

Y

Yoshihide Otomo, 167, 179, 199, 289
Younès Chris, 291, 305

Design graphique :
Franck Gautherot

Impression :
Présence graphique, Monts

© Les presses du réel, 2012

www.lespressesdureel.com

Achévé d'imprimer en décembre 2012
Dépôt légal : 4^e trimestre 2012