HAL
open science

Questions pour une étude de la chorégraphie située

Julie Perrin

To cite this version:

Julie Perrin. Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lille, Centre d'Etude des Arts Contemporains (CEAC) - EA 3587, 2019. tel-02208299v2

HAL Id: tel-02208299

https://univ-paris8.hal.science/tel-02208299v2

Submitted on 28 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dossier d'habilitation à diriger des recherches

Julie Perrin

VOLUME 1

QUESTIONS POUR UNE ÉTUDE DE LA CHORÉGRAPHIE SITUÉE

(SYNTHÈSE DES TRAVAUX 2005-2018)

Sous la direction de M. le Professeur Philippe Guisgand

Université de Lille

Dossier d'habilitation à diriger des recherches

Julie Perrin

Maîtresse de conférences en danse
Université Paris 8 Saint-Denis, MUSIDANSE (E.A. 1572)

VOLUME 1

QUESTIONS POUR UNE ÉTUDE DE LA CHORÉGRAPHIE SITUÉE

(SYNTHÈSE DES TRAVAUX 2005-2018)

MEMBRES DU JURY :
Anne Boissière, professeure, université de Lille
Isabelle Ginot, professeure, université Paris 8 Saint-Denis
Philippe Guisgand, professeur, université de Lille
Marina Nordera, professeure, université Côte d'Azur (Présidente du jury)
Jean-Paul Thibaud, directeur de recherche, CNRS – CRESSON

Université de Lille
28 Mai 2019

Que soient ici remercié·e·s les artistes, auteur·e·s, collègues et étudiant·e·s cité·e·s dans cet écrit, et tout particulièrement Philippe Guisgand d'avoir accepté d'en être le garant.

Mes remerciements vont également à Laurent Barré et Léa Bosshard pour leur relecture du texte.

SOMMAIRE

PARCOURS DE RECHERCHE (INTRODUCTION) 5

La recherche en danse à l'université (1999-2018) 6
Enseigner et diriger des recherches (1999-2018) 13
Adresser la recherche 17

I. EXPERIENCE ESTHETIQUE : LE POINT DE VUE DU SPECTATEUR 29

1. Cadre méthodologique et épistémologique : pratiquer et enseigner l'analyse d'œuvre 29
2. Relation esthétique : analyser comment la chorégraphie nous regarde 41
   - Les fabriques de l'attention 42
   - Les modalités d'apparition de la figure dansante 46
   - Le spectateur face aux limites du représentable 51
3. Les matérialités de l'œuvre chorégraphique (et de la chorégraphie située, en particulier) 57
   - Les manifestations de l'œuvre chorégraphique 58
   - Les contours singuliers de la chorégraphie située 61
   - Vers une analyse chorégraphique de la situation 64

Jalons d'une recherche en esthétique de la danse 69

II. APPROCHE HISTORIQUE : DU MODELE MONOGRAPHIQUE A L'ENQUETE DOCUMENTAIRE 71

1. Le modèle monographique 72
2. L'approche transculturelle : France/États-Unis 78
3. Les logiques de l'archive 83
4. Problèmes posés par une histoire de la chorégraphie située 88
   - Les prémices de récits historiques 88
   - L'enquête documentaire 92

Jalons d'une approche historique 97

III. SPATIALITE : DANS ET HORS DU THEATRE 100

1. Spatialité chorégraphique : à l'épreuve de la scène théâtrale, de l'architecture et du site 104
   - Les jeux de la perspective corporelle sur la scène théâtrale 104
   - Expérimenter avec l'architecture 109
   - Analyser des pratiques situées 117
2. Chorégraphie située : les raisons d'une nouvelle dénomination 121
   - La danse *in situ* 122
   - La danse en situation 131
   - Habiter en danseur·euse 134
   - Qu'est-ce qu'une scène ? 138
   - La dimension descriptive du geste 142
   - Chorégraphier des situations 148

Jalons d'une recherche sur la spatialité en danse 153

IV. COMPOSITION : LA FABRIQUE DES ŒUVRES 157

1. L'environnement comme partition 157
   - La dimension urbaine : sujet ou prétexte d'une chorégraphie située en forme de marche 159
   - Les formes de sociabilité 161
   - La dimension partitionnelle de la chorégraphie située 165
2. Quatre méthodes d'analyse des logiques compositionnelles 170
   - L'approche esthétique 170
   - L'approche génétique 174
   - L'approche ethnographique 177
   - L'approche par le témoignage 181
3. Un vocabulaire pour les pratiques compositionnelles aujourd'hui 184

Jalons d'une recherche sur la fabrique des œuvres 198

V. DISCOURS D'ARTISTES CHOREGRAPHIQUES – USAGES ET LECTURES 200

1. Le chercheur comme passeur ? 206
   - Publier des écrits d'artistes : une construction du témoignage 209
   - Publier des entretiens : réserves et nécessité 213

2. Le livre comme œuvre 216
- L'autobiographie comme œuvre 216
- L'écriture comme lieu d'invention du geste 219
- La dimension chorégraphique du livre 221
- Le livre d'artiste chorégraphique : une catégorie à interroger 224

3. Perspectives géocritiques 228
- Relations au monde : figurations géographiques 233
- Le texte et le territoire : lectures géocritiques 237

Jalons d'une recherche sur les discours d'artistes 248

CONCLUSION 250
LES CONDITIONS DU PAYSAGE 253

ANNEXES
BIBLIOGRAPHIE 267
LISTE COMPLETE DES PUBLICATIONS 279
RESUME (*ABSTRACT*) 287

PARCOURS DE RECHERCHE (INTRODUCTION)

Ma recherche récente sur les pièces chorégraphiques en forme de marche, c'est-à-dire des pièces dont la marche hors des plateaux de théâtre constitue sinon le sujet du moins le medium du projet artistique, invite à réfléchir aux notions de parcours et de chemin. En particulier à observer ce qui domine dans le cheminement : la forme de sa trajectoire, les points de vue qu'il ouvre sur le territoire, son point d'arrivée ou bien les étapes qui le ponctuent. Ces questions prennent une résonance toute métaphorique alors que s'amorce cette synthèse de mon parcours de recherche et que des choix s'imposent. Comment définir ce qui constitue une étape, autrement dit, comme le veut la polysémie du terme, autant un point d'arrêt, un jalon dans un parcours de recherche, qu'une distance parcourue, une période de travail apparue dans son unité ? Selon quelle hiérarchie ordonner la suite des activités ou décisions qui ont ponctué ce parcours ? Il est bien sûr des hiérarchies évidentes forgées par l'institution académique et qui offrent un cadre de lecture dominant. Pourtant cette logique commode tout autant que normative masque, d'une part, la complexité des motivations, d'autre part, l'importance d'événements déterminants bien qu'en apparence mineurs à l'échelle du parcours effectué : par exemple, le trouble intellectuel et sensible produit par une œuvre chorégraphique, l'élan procuré par une lecture, la clarification suscitée par la question d'un auditeur, la commande d'un texte ou d'une conférence sur un sujet qui ne semblait pas vraiment être le mien, la position qu'un·e artiste me propose à l'intérieur d'un cadre discursif ou performatif, etc. Comment dès lors rendre compte de ce qui a conduit à telle ou telle orientation de la recherche, alors même que ces décisions sont par ailleurs loin d'être toujours délibérées ? On est éminemment travaillé par un milieu – par des milieux – et par les questions qui les traversent. Ces milieux orientent les façons d'interroger les problèmes liés à l'art chorégraphique. Et réciproquement les questionnements soulevés infléchissent sinon l'art chorégraphique lui-même, du moins les discours qui le qualifient et peut-être les contours du champ épistémologique consacré à ce qu'il est convenu d'appeler « la recherche en danse ». Enfin, l'exposé du parcours lui-même organise une logique discursive qui répond bien sûr à ses propres codes ou structures culturelles, mais surtout s'ordonne au présent, c'est-à-dire selon les nécessités et cohérences d'un moment singulier. Car l'écriture est moins la consignation de la suite des activités ou décisions qui fondent un parcours, que la construction au présent de ces activités mêmes – sélectionner parmi les faits et les mettre en relation. Elle constitue une mise en ordre de l'expérience moins tournée vers le passé que vers une recherche à venir qui pourra elle-même tirer parti de la dimension heuristique de l'exercice même d'écrire.

Aussi, les cinq axes qui organisent cette synthèse sont-ils à comprendre non comme des périodes successives, mais comme des fils susceptibles de se nouer çà et là entre eux. Comme

la synthèse le met en évidence, j'ai en effet toujours travaillé sur plusieurs axes de recherche à la fois. Chacun des fils tente alors de saisir le déplacement d'une question dans le temps, à l'intérieur d'un même champ de recherche, ces questions constituant les moteurs progressifs de ma recherche. Le mouvement qui fait passer d'une question à une autre confère donc une cohérence interne à chaque champ qui suit sa logique propre. Pour autant, ce mouvement fait aussi converger un faisceau de questions vers un même objet – l'objet actuel de ma recherche : la chorégraphie située, c'est-à-dire des pratiques ou des œuvres chorégraphiques qui font de la situation leur ressort. Cet objet d'étude spécifique et plus largement la chorégraphie hors des théâtres permettent ainsi de lier ces cinq fils entre eux et donnent son titre à cette synthèse : « Questions pour une étude de la chorégraphie située ». C'est au fond cet objet de recherche qui a principalement conduit à faire surgir ces questionnements, comme à faire évoluer mes méthodologies de travail.

Autrement dit, c'est tout autant un parcours qu'un programme de recherche qui seront présentés là. Ce sera l'occasion de réfléchir à la place de ma démarche au sein des recherches en danse et par là de préciser les liens qu'elle tisse avec différentes traditions théoriques. Ou encore d'éclairer ce qui rassemble des travaux qui pourraient peut-être sembler disparates aux yeux d'un lecteur épisodique (c'est-à-dire sans unité thématique, historique ou géographique évidente). Mais aussi de définir ce qui constituera la priorité pour les travaux à venir, que cette forme de bilan fait apparaître. Tel serait aussi l'enjeu heuristique de cette synthèse.

Il convient au préalable de tenter de débrouiller dans quels contextes ce travail a pu se développer. Il s'agira tout au moins d'esquisser les traits saillants d'un contexte à petite échelle : celui de la recherche en danse dans le cadre universitaire français – selon deux axes successifs et néanmoins liés : la recherche puis l'enseignement – et celui des relations entretenues avec le milieu chorégraphique lui-même – ce que j'ai inclus dans la dernière partie de cette introduction, intitulée « Adresser la recherche ».

La recherche en danse à l'université (1999-2018)

Le contexte de la recherche en danse dans l'université française a évolué de manière frappante en vingt ans, modifiant considérablement l'environnement intellectuel dans lequel j'évolue mais aussi le regard sur la discipline porté par les chercheur·euse·s d'autres domaines.

Lorsque j'entame une thèse en esthétique de la danse[1] en 1999 à l'université Paris 8 Saint-Denis, soit dix ans après la création d'un diplôme universitaire en danse par le philosophe Michel Bernard, aucun enseignant en poste n'est habilité à diriger des recherches et le

[1] Thèse en « esthétique, sciences et technologie des arts » (spécialité : théâtre et danse), sous la direction de Philippe Tancelin (codirection : Hubert Godard jusqu'en 2002, puis Isabelle Ginot en 2004). L'équipe d'accueil est alors en théâtre. C'est en 2005 que la sous-équipe Discours et pratiques en danse rejoint l'unité de recherche 1572 « Esthétique, musicologie, danse et création musicale ».

département Danse est porté par deux maîtresses de conférences[2]. Huit thèses y ont été soutenues jusqu'en 1999[3], et le travail de thèse ne donne pas lieu, sauf affinités singulières, à des dynamiques de recherche collective entre les doctorants tant l'effort est mis alors sur la consolidation de la place des études en danse. Dans les années 1980 et 1990 en effet, la place de la danse s'affirme – en particulier à l'université de Nice et de Paris 8 Saint-Denis – en tant que discipline qui a été institutionnellement reconnue depuis 1989[4]. Cela constitue de ce fait un moment formidablement stimulant pour une jeune chercheuse en danse : un moment de construction et d'élans, de projections portées par les premiers signes d'une reconnaissance, bref, un moment qu'on pourrait qualifier de militant, en cela qu'il ne visait pas seulement l'inscription dans l'institution mais la constitution d'un domaine critique à même de faire bouger les lignes. Isabelle Ginot le résume ainsi en 2006 :

> « [Michel Bernard et Hubert Godard] ont su créer ce département [à l'université Paris 8] non pas à partir du seul effort qui consiste à "obtenir" la création et les moyens d'existence d'un département universitaire, mais à partir d'une question formulée de façon à ce qu'elle soit toujours irrésolue : que pourrait être un département de danse à l'université ? Et en quoi peut-il être utile à la danse elle-même ? Un des aspects actuels de l'éthique de notre département est le questionnement sur *l'efficacité politique* du travail théorique et de la recherche[5]. »

En 2012, elle appellera l'ensemble des chercheur·euse·s en danse à une « extrême vigilance » face aux normes scientifiques perçues comme « appareil de normalisation idéologique[6] ». Car « les études en danse, poursuit-elle, encore fragiles au sein de l'institution universitaire, demeurent perçues comme subalternes […]. La tentation peut alors être grande, dans la lutte commune pour défendre et asseoir notre discipline, de se plier du mieux possible aux normes des savoirs légitimes. L'autre choix, [lui] semble-t-il, est de penser les études en danse comme *alternative* aux savoirs dominants. » Cet esprit vigilant et éminemment inventif quant aux méthodologies du travail pédagogique et de recherche que partagent Isabelle Ginot, Isabelle Launay, Hubert Godard, rejoints en 2003 par Christine Roquet, constituait un formidable tremplin pour s'engager dans la recherche en danse.

---

[2] Isabelle Launay depuis 1998 et Isabelle Ginot depuis 1999 ; Hubert Godard nommé maître de conférences en 1992 s'étant mis en disponibilité en 1999. Le professeur Michel Bernard a pris sa retraite en 1995 mais continue d'enseigner ponctuellement jusqu'en 1998.

[3] Huit thèses en danse seront ensuite soutenues de 2000 à 2009 à l'université Paris 8. Pour une présentation synthétique de l'histoire du département Danse, voir Isabelle Ginot, Mahalia Lassibille *et al.*, « Le département Danse de l'université Paris 8 Vincennes Saint-Denis : quelques repères », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 1er mars 2014.

[4] Voir en particulier Simone Clamens, Michel Bernard et Robert Crang, « La danse entre à l'université française : histoire des origines », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 1er mars 2014 ; Hélène Marquié, « Regard rétrospectif sur les études en danse en France », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 1er mars 2014.

[5] Isabelle Ginot, « La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinence et délires. Texte de synthèse des travaux de recherche, 1996-2006 », HDR, volume 1, université Paris 8 Saint-Denis, 2006, p. 3.

[6] Isabelle Ginot, « Inventer le métier », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 1er janvier 2014, §21 ; idem pour la citation suivante.

J'appartiens sans doute à la première génération de doctorants à avoir été formée principalement dans le cadre des études en danse. Comme le rappelle Marina Nordera, « la plupart des chercheurs de [s]a génération [conduisant une thèse dans les années 1990] n'a pas étudié la pratique, ni la théorie, ni l'histoire de la danse à l'université, mais a modelé, en la forçant parfois, une formation obtenue à l'extérieur et à l'intérieur de l'université, en l'adaptant à l'objet spécifique de leur étude[7]. » J'ai à l'inverse bénéficié, en suivant une année de licence (1998) puis une année de DEA (1999) au département Danse de l'université Paris 8, d'une formation pensée depuis les études en danse (après avoir moi-même, pour reprendre le terme de Marina Nordera, « forcé » la littérature générale et comparée vers une analyse de la critique en danse, lors d'une maîtrise à l'université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle en 1998). L'introduction à l'analyse du mouvement, aux systèmes de notation, aux discours philosophiques sur la corporéité, aux ressorts de l'écriture chorégraphique, à la critique en danse, à une histoire de la danse pensée à partir de l'histoire des gestes, des débats qui animent la communauté des danseur·euse·s et d'une lecture des œuvres, allait jeter les bases d'une approche disciplinaire. On voit bien par cette énumération ce que cette discipline doit à des savoirs spécifiques, à travers les liens qu'elle tisse avec son terrain de recherche : avec la pratique elle-même (les chercheur·euse·s sont aussi des danseur·euse·s ou praticien·ne·s somatiques, sinon professionnel·le·s du moins amateurs), avec le milieu chorégraphique plus largement (notateur·rice·s, interprètes, chorégraphes, pédagogues, programmateur·rice·s, etc.) et avec les sources spécifiques qui la concerne. Mais aussi ce qu'elle doit à d'autres disciplines : la philosophie, l'histoire des arts, l'histoire, la critique littéraire, etc. Cette interdisciplinarité qui sous-tend la formation même des premier·ère·s enseignant·e·s-chercheur·euse·s en danse n'est alors pas revendiquée, au profit d'un discours militant quant à la constitution d'une discipline. On retrouve là un processus que les *Dance Studies* aux États-Unis ont aussi traversé alors qu'elles commencent à poser les fondements épistémologiques de leur champ d'études, dans les années 1980 : Randy Martin a décrit « l'innocence feinte de croire[8] » qu'il n'y aurait pas une fondation

[7] Marina Nordera, « Dépasser les frontières disciplinaires », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 1er mars 2014, §4.

[8] « To avoid the feigned innocence of claiming grounds for dance studies as an absolute or original discovery, it would be worth pursuing the hypothesis asserted by Michael E. Brown that disciplines always have interdisciplinary foundations. […] The creation of specific sites for academic practices (university departments) […] submerges the presence of interdisciplinary foundations. [It] generates the ideology of foundations as something intrinsic to a discipline that is then incapable of specifying what the conjoncture for that discipline was. The object of knowledge is thereby presented as something both eternal, in the sense of being without origin or end, and absolute, insofar as it is seen as being constitutionally stable within the discipline. » Randy Martin, *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Durham: Duke University Press, 1998, p. 189-190. Si les études en danse apparaissent aux États-Unis dès les années 1930, en même temps que la reconnaissance de la *modern dance* et aussi comme lieu de formation professionnelle de l'interprète, Randy Martin considère que la danse comme discipline et nouvelle épistémè date des années 1980, quand Susan Foster avec *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (Berkeley : University of California, 1986) sort du projet d'identifier la danse (celui porté par l'ouvrage de Roger Copeland et Marshall Cohen (ed.), *What is dance?* (Oxford

interdisciplinaire à l'émergence d'une discipline et l'isolement qui en est le prix à payer. C'est cette « rhétorique de l'isolement (ou de l'unicité) […] pour protéger, promouvoir et légitimer la portion de territoire conquise, ou mettre l'accent sur la spécificité des compétences acquises » que Marina Nordera pointe également du doigt dans le champ français : une rhétorique qui n'a pas disparu à la fin des années 2000[9]. Ce n'est que plus récemment qu'une forme d'apaisement identitaire ou disciplinaire est apparue, sans doute parce que d'une part le développement de la recherche en danse a su conforter ses fondations aussi bien en termes scientifiques (la qualité et la diversité des travaux conduits) qu'institutionnels (par exemple, depuis dix ans, un nombre relativement important, étant donné le contexte universitaire actuel, de postes en danse ont été créés dans les formations danse de Lille, Nice Sofia Antipolis – université Côte d'Azur, Paris 8 Saint-Denis et dans des départements d'arts du spectacle, d'études de genre, ou au CNRS). D'autre part, le développement des recherches en danse est aussi le fait de personnalités issues de disciplines diverses (histoire, histoire culturelle, anthropologie, littérature…), personnalités qui font aujourd'hui vivre les études en danse universitaires en France. Par ailleurs, les chercheur·euse·s en danse à l'université dépendent de laboratoires interdisciplinaires. Par exemple, les collaborations au sein de l'unité de recherche 1572 MUSIDANSE « Esthétique, musicologie, danse et création musicale » à laquelle j'appartiens ont permis des liens avec la musicologie (en particulier avec les musicologues Gianfranco Vinay, Jean-Paul Olive puis Olga Moll) et plus récemment avec une réflexion sur la dimension écologique de l'art (dans le cadre du Labex Arts-H2H « Arts, écologies et transition », codirigé par Roberto Barbanti, Isabelle Ginot et Makis Solomos). C'est ainsi que Marina Nordera avance :

> « Au-delà des différences dans les approches, ce qui semble unir tous nos efforts est la construction d'un équilibre entre la disciplinarité (le développement d'outils spécifiques pour l'analyse, la publication des sources, une relation forte avec le monde professionnel ou avec le terrain d'investigation etc.) et l'interdisciplinarité (assimilation de méthodes, concepts et théories établies dans les universités, comme l'histoire, l'anthropologie, la sociologie, les sciences cognitives entre autres)[10]. »

University Press, 1983) fondateur, selon R. Martin, d'une discipline académique du siècle passé) pour la considérer comme condition de production d'un certain savoir.

[9] Marina Nordera, art. cit., §6. Elle ajoute §10 : « Beaucoup d'entre nous continuaient [en 2007] à stagner dans la rhétorique de l'isolement […]. Se référer à une théorie plutôt qu'à une autre servait à revendiquer une appartenance, à se positionner dans une toile de relations, à s'identifier à une communauté, en somme, à maintenir en vie ces mêmes dynamiques de pouvoir que la théorie critique vise à faire ressortir et à rendre explicites. »

[10] Marina Nordera, art. cit., §5. Dans une perspective comparable, Laure Guilbert écrit : « Aujourd'hui, les difficultés auxquelles sont confrontés les chercheurs sont liées aux enjeux soulevés par les ancrages universitaires de cet objet polysémique. Désormais reconnue comme entité transdisciplinaire, au même titre que la musicologie, les études théâtrales ou cinématographiques, il serait souhaitable que la recherche en danse puisse également rester nomade au sein des disciplines traditionnelles afin de pouvoir maintenir une diversité d'outils et de regards autour de ses objets d'étude et fondements théoriques. » Laure Guilbert, « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 1er mars 2014, §6.

Ces débats sur la discipline ont participé de l'environnement dans lequel ma recherche s'est développée. Et la quête d'un équilibre entre disciplinarité et interdisciplinarité évoqué par Marina Nordera décrit assez bien l'état d'esprit et les méthodes de travail engagées. Elle supposait aussi de définir mon inscription dans une communauté de chercheur·euse·s. J'ai en effet pleinement bénéficié du premier élan de développement de la recherche en danse à l'université qui conférait à notre activité une forme de responsabilité mêlée d'un grand enthousiasme (nous étions souvent les premier·ère·s à écrire ou enseigner sur telle ou tel chorégraphe et donc à ouvrir les pistes de recherche à venir). Ceci, à une époque où l'isolement n'était pas que rhétorique : il n'existait pas alors de réseaux de chercheur·euse·s en danse. L'Atelier des doctorants au Centre national de la danse (CND) qui met en lien les jeunes chercheur·euse·s sur la danse dans différentes disciplines débute en 2007 soit trois ans après que j'aie achevé ma thèse[11]. L'association des chercheurs en danse (aCD) est fondée à la fin de cette même année (j'y serai active surtout à partir de 2012 à travers le comité éditorial de la revue puis le bureau de l'aCD de 2014 à 2017). L'édition scientifique francophone en danse était par ailleurs presque inexistante avant la création d'une collection qui lui est dédiée aux éditions Chiron[12] à partir de 1985 ou celle des éditions Contredanse[13] et du CND[14] en 1999, puis l'apparition de la revue scientifique *Recherches en danse*[15] en 2014. Mais surtout, les ressources sur la danse au XXe siècle étaient difficiles d'accès avant l'ouverture de la médiathèque du CND en 2004 : dispersées dans divers fonds ou chez les artistes, non répertoriées et méconnues, un·e chercheur·euse ne bénéficiant pas non plus alors de la circulation des référencements et des articles scientifiques permise ensuite par internet. Ma connaissance de la recherche en danse européenne et américaine est alors presque nulle. Et l'on doit à l'organisation par le service de la recherche au CND (sous l'impulsion de Christophe Wavelet et Claire Rousier, c'est-à-dire hors

[11] Le catalogue du SUDOC révèle qu'entre 1999 et 2004, période où je suis doctorante, 38 thèses sur la danse, toutes disciplines confondues, ont été soutenues (pour 72 de 2012 à 2017). Nous sommes deux doctorantes à nous inscrire en thèse à l'université Paris 8 Saint-Denis en 1999 et personne n'y démarre de thèse avant 2004. À la rentrée 2018, 19 doctorants sont inscrits en thèse (auxquels il faut ajouter cinq co-directions ou co-tutelles).

[12] Les éditions Chiron et leur collection « La recherche en danse », puis « Art nomade » qui est dirigée par Michel Bernard, publieront, à partir de 1985, entre autres les travaux de Jean-Claude Serre (1986), Michel Bernard (réed. Chiron 1986, puis un second ouvrage en 1988), France Schott-Billmann (1987, puis un second ouvrage en 1989), Marie-Françoise Christout (1988), Alkis Raftis (1989), Paul Bourcier (1989), Jacqueline Robinson (1990), Michèle Febvre (1995), Isabelle Launay (1996). Des ouvrages sur la danse sont aussi édités dans leur collection « Le monde de la danse », « Hier pour demain » et « La danse à l'école », ou hors collection.

[13] Les éditions belges Contredanse développent la revue *Nouvelles de danse* de 1990 à 2002 et la publication d'ouvrages exclusivement à partir de 2003 (la publication en 1999 de Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* annonçait cette réorientation de l'activité), ainsi que de traductions majeures (de Laban, Bonnie Bainbridge Cohen, Anna Halprin, Mathias Alexander, Mabel E. Todd, etc.).

[14] À un rythme modéré, puisqu'il faut attendre 2001 pour voir paraître la seconde publication (Michel Bernard, *De la création chorégraphique* succède à la publication de la thèse d'Isabelle Ginot en 1999 *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*).

[15] Hébergée par revue.org. La revue *Repères. Cahiers de danse*, Briqueterie/Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne a également offert un espace éditorial très exigeant entre 2003 et 2015.

de l'institution universitaire) de colloques internationaux entre 1999 et 2006[16] d'avoir ouvert d'autres horizons de recherche. Dans ce contexte, s'appuyer sur d'autres disciplines s'avérait nécessaire et presque vital. C'était non seulement la garantie d'un dialogue intellectuel à l'extérieur de mon milieu de formation – en particulier pour ma part avec la critique d'art, la critique cinématographique et littéraire et les *Visual Studies* – mais aussi le moyen d'éprouver la solidité des méthodologies de travail dans la recherche en danse tout autant que l'écho qu'elle pourrait trouver dans d'autres champs. Aussi, ma participation à des colloques universitaires dès 2000, où j'étais bien souvent la seule représentante de ma discipline, relevait autant d'une forme de militantisme pour ma discipline (dans quelle mesure les apports méthodologiques et conceptuels de la recherche en danse peuvent-il être appliqués à d'autres sphères pratiques et théoriques ?) que d'une nécessité intellectuelle à confronter mes propres hypothèses à l'extérieur de mon domaine de formation.

Il me semble à ce titre que cette démarche a moins consisté à me « plier du mieux possible aux normes des savoirs légitimes[17] », pour reprendre les termes d'Isabelle Ginot, qu'à rencontrer d'autres espaces de travail certes parfois décevants – par l'ignorance de certain·e·s chercheur·euse·s vis-à-vis du champ chorégraphique même ramenant le débat à un endroit peu fécond –, mais bien souvent extrêmement enrichissants, parce qu'ils permettaient tout autant de conforter des spécificités que d'entrevoir des pistes ou des liens nouveaux. Ainsi, les échanges avec des chercheur·euse·s en scénographie, en histoire de l'art, en littérature, en esthétique ou en musique auront ponctué ma formation de chercheuse. Il faut dire aussi que ces voyages interdisciplinaires ont bien souvent été suscités par les artistes mêmes : lecteurs de philosophie, de biologie, d'histoire, d'anthropologie, de littérature ou d'écrits d'artistes, ils entraînent la recherche en danse sur des voies aussi variées que surprenantes qui permettent de saisir davantage le cadre culturel et parfois le moteur de leur projet artistique. Ce goût pour l'interdisciplinarité s'est déployé dans d'autres directions aujourd'hui, appelées par mes objets de recherche actuels : c'est en effet du côté des travaux extrêmement stimulants et inventifs relatifs à l'urbanisme (en particulier les travaux du Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain à Grenoble), à la sociologie des espaces, ou relatifs au paysage (géographie, anthropologie, philosophie et histoire du paysage) que je me tourne pour penser la chorégraphie située – comme d'ailleurs les autres chercheuses en danse anglo-saxonnes attentives à ces objets. Il faut dire qu'en retour la danse est quelquefois présente dans ces

[16] « Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art » (1999) ; « Le solo : une figure singulière de la modernité » (2001) ; « Pratiques, figures et mythes de la communauté en danse depuis le XXe siècle » (2002) ; « Identités culturelles, identités artistiques, de Bombay à Tokyo » (2006).
[17] Isabelle Ginot, « Inventer le métier », art. cit., §21.

disciplines, comme objet d'étude[18], mais aussi parfois comme méthode[19], ce qui engage à des dialogues réciproques.

On note en réalité plus largement un développement exponentiel des analyses sur la danse issues d'autres champs – analyses qui ne se cantonnent plus à parler de La Danse comme entité générique (pour ne pas dire éthérée), mais qui s'attèlent à des études ciblées et historiquement situées. On peut citer la percée remarquée, ces dix dernières années, de la danse flamenca ou moderne dans les travaux de Georges Didi-Huberman ou Jacques Rancière[20], qui annonce sans doute l'accroissement des égards dont l'art chorégraphique fait ou fera l'objet. Ce mouvement est bien sûr à corréler avec la visibilité croissante de l'art chorégraphique sur la scène occidentale depuis les années 1980, puis avec la transdisciplinarité dont il se revendique de manière accrue depuis les années 2000 et dont les études théâtrales, cinématographiques ou en art visuel se font aussi l'écho. Si l'on peut regretter que les travaux des chercheur·euse·s en danse restent encore parfois ignorés, on assiste aussi dans les études récentes en philosophie, en histoire culturelle, en anthropologie ou en littérature à une prise en considération des acquis de la discipline. Il faut saluer à cet égard le travail mené par l'association des chercheurs en danse qui œuvre depuis fin 2007 à la reconnaissance des recherches en danse dans tous les champs du savoir et a su donner visibilité à ces recherches, en particulier grâce à la revue en ligne *Recherches en danse* depuis 2014, mais aussi grâce à des manifestations qui s'adressent autant au milieu universitaire qu'aux publics de la danse et à ses acteur·rice·s[21]. L'aCD vise également le développement d'une dimension internationale. On peut en effet déplorer une forme d'invisibilité au niveau international des recherches conduites en France, comparativement à la situation d'autres pays européens qui ont pu développer une politique éditoriale en langue anglaise. La traduction en anglais de textes importants des chercheur·euse·s de mon laboratoire paraîtra en octobre 2019, à l'occasion des trente ans du

---

[18] *Cf*. par exemple le numéro *Comme une danse* des *Carnets du paysage*, n° 13-14, Arles : Actes Sud, 2007 avec, entre autres, des textes de Jean-Luc Brisson, Jean-Marc Besse, Gilles A. Tiberghien, Hervé Brunon ou Catherine Grout.

[19] C'est le cas par exemple de la thèse d'Aurore Bonnet au CRESSON qui accorde une place atypique à la danse au cœur de son « corpus théorique » : la danse, comme détour méthodologique à la fois pratique et théorique, lui permet la constitution d'une expérience du mouvement favorable à une éducation kinesthésique et sensible garante de la qualité des analyses urbaines à venir. Autrement dit, c'est un savoir sensible qu'elle vient chercher dans la danse, savoir sensible qui se double d'un savoir nommer. Aurore Bonnet, « Qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche. Approche à travers la danse contemporaine », thèse spécialité urbanisme, mention architecture, dir. Jean-Paul Thibaud, Grenoble, 2013.

[20] Respectivement autour de Loïe Fuller in Georges Didi-Huberman, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris : Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2004 ou autour d'Israël Galvan in Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, Paris : éditions de Minuit, 2006. Et autour de Loïe Fuller (mais aussi Duncan, Laban, Nijinski…) in Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée, 2011 ou in Jacques Rancière, *Les Temps modernes. Art, Temps, Politique*, Paris : La Fabrique, 2018.

[21] On trouve sur le site de l'aCD http://www.chercheurs-en-danse.com l'historique de l'association, l'annuaire de ses membres, une veille scientifique sur les recherches en danse, entre autres.

département Danse (*Paris 8 Danse in Translation*, II.7[22]). Elle vise modestement à pallier cet état de fait.

Pour finir ce rapide état des lieux, il faut signaler que ce contexte de développement de la recherche en danse ces vingt dernières années est d'un soutien très concret dans mon parcours : je tire avantage autant de la garantie scientifique apportée par le premier élan des années 1980-90 que de la curiosité suscitée par la naissance d'une discipline encore méconnue auprès des chercheur·euse·s d'autres domaines. J'ai bénéficié ainsi d'une allocation de recherche pour ma thèse – la première délivrée en danse à l'université Paris 8 Saint-Denis. Puis, alors que je suis sans doute la première à y prétendre dans ma discipline, je deviens successivement boursière de la commission franco-américaine Fulbright en 2007 (ce qui me permet d'être chercheuse invitée au département de *Performance Studies* de la Tisch School of the Arts de New York University pendant cinq mois), et membre junior (2016-2021) de l'Institut universitaire de France pour une recherche intitulée « Chorégraphie et paysage ».

Enseigner et diriger des recherches (1999-2018)

Je commence à enseigner au département Danse de l'université Paris 8 Saint-Denis à partir de 1999 et presque sans interruption[23] jusqu'à ma nomination en février 2008 au poste de maîtresse de conférences en danse contemporaine et analyse d'œuvre. J'enseigne plus ponctuellement pour des artistes en formation : à l'École nationale supérieure de formation d'artistes chorégraphiques dirigée par la chorégraphe Emmanuelle Huynh au Centre national de danse contemporaine à Angers (2009, 2010, 2012), où je suis également membre du collège pédagogique (2006-2009) ; à la formation professionnelle « Prototype », dirigée par le chorégraphe Hervé Robbe à la fondation Royaumont (2013) ; enfin au master Études chorégraphiques ex.er.ce CCN de Montpellier – université Montpellier 3 (2009, 2012, 2016). À partir de 2009, je dirige en moyenne dix étudiant·e·s de master 1 et master 2 par an, sur des sujets très divers : en priorité sur la spatialité, les rapports de la danse au cinéma ou aux arts plastiques, l'analyse d'œuvres contemporaines, la *postmodern dance* américaine. Je participe à une dizaine de jurys de master par an, en danse, mais aussi parfois en théâtre à l'université Paris 8. Je suis membre de six comités de suivi de thèse dans différentes universités, pour des

[22] Cette numérotation renvoie à la liste de mes publications. On trouve à la fin du volume 1 la liste de l'ensemble des publications ainsi numérotées ; certaines d'entre elles sont par ailleurs présentes dans le volume 2.
L'édition en ligne *Paris 8 Danse in Translation* que je coordonne, prévue pour octobre 2019, s'ouvrira avec douze textes inédits en anglais (dont trois de Michel Bernard) et la réédition de vingt textes en anglais. Elle comprend également la réédition d'une vingtaine de textes dans d'autres langues (allemand, espagnol, grec, italien, portugais, roumain). De nouveaux textes alimenteront cette rubrique dans les années à venir.

[23] En qualité d'allocataire monitrice (1999-2002), d'A.T.E.T. à mi-temps (2002-03 puis 2004-05), de contractuelle à mi-temps (2005-06) puis de chargée de cours (2006-07).

doctorant·e·s en danse, musique, études anglophones ou géographie. J'ai participé à des jurys de thèse portant sur la danse dans diverses disciplines : en théâtre, en histoire de l'art, en urbanisme ou en études chorégraphiques[24]. Enfin, je codirige deux thèses[25] en danse.

Mon champ d'enseignement concerne la danse spectaculaire occidentale moderne et contemporaine, principalement à partir de 1945 (avec quelques incursions vers la première moitié du XXe siècle). Je dispense des enseignements au niveau de la licence 3 et, à partir de 2004, aux niveaux master 1 et master 2. Mes enseignements s'inscrivent dans la continuité de la dynamique pédagogique qui m'a formée, en particulier des théories de la perception du spectacle chorégraphique de Michel Bernard, des cours et publications d'Isabelle Ginot sur l'analyse d'œuvre[26] et plus généralement des séminaires de recherche collectifs autour d'une œuvre[27]. Réintroduire les œuvres dans l'histoire de la danse, comme penser le statut même des œuvres en tant qu'entité complexe, est, dans les années 2000, une revendication répétée des études en danse telles qu'elles sont conduites à l'université Paris 8. L'enseignement de l'analyse d'œuvre qui fait appel autant à l'histoire, à l'analyse du mouvement, qu'à la tradition de la critique d'art, se déploie autour d'un pan pratique expérimental qu'on a pu appeler « atelier d'écriture » ou « atelier du regard » : ce pan met en jeu un exercice de la perception et de l'écriture, en interrogeant l'acte de décrire comme premier pas décisif d'une approche critique ou en considérant la description comme première étape inventive et interprétative où s'articulent le sensible et l'intelligible, tout en interrogeant les cheminements de la perception. C'est dans ce sillage que s'inscrivent mes enseignements.

Ceux-ci s'articulent majoritairement avec mes propres champs de recherche, qu'ils aient été le point de départ d'une nouvelle recherche ou au contraire le lieu de son déploiement (ou bien les deux, comme c'est le cas par exemple pour l'enseignement sur la spatialité en danse que j'inaugure en 2004, ouvrant un nouvel axe au sein du département Danse). C'est pourquoi je réserve à plus tard la présentation de leur contenu, au fil des cinq axes qui constituent cette synthèse. J'insisterai ici uniquement sur trois points.

---

[24] Thèse en études chorégraphiques : Volmir Cordeiro, dir. Isabelle Ginot, nov. 2018, université Paris 8 Saint-Denis. En théâtre et cinéma : Nicola Rebeschini, codir. Philippe Dubois et Josette Féral, nov. 2017, université Paris 3. En histoire de l'art : Iliana Fylla, dir. Thierry Dufrêne, déc. 2013, université Paris 10. En aménagement de l'espace et urbanisme : Aurore Bonnet, dir. Jean-Paul Thibaud, Laboratoire CRESSON, mars 2013, CNRS.

[25] Yurika Kuremiya, « L'utilisation de la parole dans le spectacle chorégraphique depuis les années 2000 », en codirection avec Shintaro Fujii et Sho Suzuki, université de Waseda, Tokyo (Japon), depuis 2017. Laurent Pichaud, « Faire de l'*in situ* dans l'œuvre d'une autre artiste – Deborah Hay », en codirection avec Isabelle Launay, université Paris 8 Saint-Denis, depuis 2018.

[26] Depuis sa monographie *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin : Centre national de la danse, 1999, jusqu'à son dossier d'habilitation à diriger des thèses « La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinence et délires », *op. cit.*, en passant par de nombreux articles et conférences consacrés à cette question.

[27] Michel Bernard, Isabelle Ginot, Hubert Godard, Isabelle Launay, Armando Menicacci, Christine Roquet, (dir.), autour de *Giselle* en 1998, du *Sacre du printemps* – Nijinski, Béjart, Graham – en 2000. Isabelle Ginot, Isabelle Launay, Julie Perrin, Christine Roquet (dir.), autour des *Accumulations* de Trisha Brown en 2003.

Premièrement, le cadre pédagogique dans lequel j'exerce mon métier. À l'échelle de l'université Paris 8 Saint-Denis et de l'UFR Arts, esthétique et philosophie, le maintien d'une souplesse assez grande quant aux formats d'enseignement (pas de distinction entre cours magistral et TD, possibilité d'imaginer le rythme propre à un cours à l'intérieur d'un semestre en combinant cours hebdomadaires et intensifs, enfin un volume horaire conséquent de 40 heures par enseignement) favorise, me semble-t-il, l'inventivité pédagogique (ce qu'on a pu appeler le caractère expérimental hérité de Vincennes), l'approfondissement d'une matière et l'accompagnement des étudiant·e·s. En particulier, cette souplesse autorise à imaginer des collaborations entre enseignant·e·s-chercheur·euse·s (j'ai ainsi co-enseigné avec Isabelle Launay en 2004-05 puis 2008-10) ou des invitations de théoricien·ne·s, professionnel·le·s ou artistes. La collaboration avec des chorégraphes au fil des ans a d'ailleurs été décisive quant à une forme d'articulation entre pratique et théorie, d'une part, et à une réflexion sur mes méthodes pédagogiques, d'autre part. J'y reviendrai dans le second point. À l'échelle de mon département, le partage d'un fond théorique commun, l'accord régulièrement discuté quant au projet pédagogique que nous menons collectivement sans restreindre la possibilité de développer des axes spécifiques propres à chacun·e, enfin le relais mis en place dans les responsabilités tournantes de diplômes assurent la cohérence d'une formation. Si des voix s'élèvent contre les recrutements endogènes, il faut aussi reconnaître qu'une connaissance concrète des méthodes pédagogiques de ses collègues favorise les passerelles entre enseignements et une cohérence d'ensemble qui n'a d'ailleurs cessé d'être dynamisée par des recrutements exogènes ou des professeur·e·s invité·e·s et chargé·e·s de cours venu·e·s d'horizons très divers. Aujourd'hui ce département rassemble quatre maîtresses de conférences, deux professeures, et un artiste associé à mi-temps pour environ cent-vingt étudiant·e·s de la licence 3 au master 2.

Le deuxième point concerne les méthodes pédagogiques. Sans formation pédagogique (comme nombre d'enseignant·e·s à l'université), j'invente mon métier d'enseignante en faisant et n'ai cessé de m'interroger quant aux manières de procéder, aux formats possibles, à mes propres impasses ou maladresses aussi. On puise certes dans des modèles qui nous ont convaincus (sans avoir pour autant rien délivré sur la préparation à faire cours). Et pour ma part le détour par la Tisch School of the Arts de la New York University en 2007 a constitué aussi une alternative à la culture pédagogique française que j'avais traversée. En particulier, la responsabilité devant laquelle sont mis les étudiant·e·s pour conduire les débats critiques à l'intérieur des cours repose sur une forme d'enseignement bien éloignée du modèle du cours magistral ou même du cours avec exposés. Les contextes sont évidemment différents et non tout à fait transposables. Néanmoins, j'allais trouver d'une part dans le co-enseignement avec des collègues en architecture (notamment Philippe Guérin, entre 2004 et 2007 dans un partenariat entre l'ENSA de Paris-Malaquais et le département Danse, puis plus ponctuellement à l'ENSA de Paris-Val de Seine) et d'autre part dans la collaboration avec des chorégraphes des formes diversifiées d'enseignement qui permettaient d'instaurer une variation dans les

dynamiques de travail collectives avec les étudiant·e·s: du cours magistral, que je ne néglige pas, à des formes d'atelier qui engagent autrement l'acte d'écrire, d'expérimenter, de lire un texte ou de regarder une danse. Mon travail sur la question des lieux et de la chorégraphie située a pu me conduire plus récemment, sinon à envisager un enseignement exclusivement itinérant à la façon dont Francesco Careri[28] le mène au département d'architecture de l'université de Rome III, du moins à penser davantage les effets des situations et des lieux dans mon enseignement et à favoriser des mises en circulations dans et hors de la salle de cours. Ce n'est évidemment pas chose nouvelle depuis les pédagogies alternatives du début du XXe siècle, mais c'est néanmoins une façon de mettre à l'épreuve aussi les habitudes académiques et de résister peut-être à l'environnement matériel particulièrement délabré dans lequel nous travaillons. D'autres chercheur·euse·s en danse[29] développent en vérité depuis longtemps des formes pédagogiques alliant théorie et pratique : histoire et déchiffrage ou exécution d'une notation, enquête dans les documents historiques et pratiques dansées, expériences pratiques visant l'analyse du mouvement suivies de lectures d'une œuvre, etc. Depuis 2004, mon séminaire sur la spatialité en danse s'est organisé conjointement à un atelier conduit par un·e chorégraphe sur un site de Seine-Saint-Denis. Ces ateliers en extérieur ou dans des architectures diverses (bourse du travail de Niemeyer à Bobigny, foyer de la Petite Espagne à la Plaine voyageur, Cité-Jardin de Stains, établissement psychiatrique de Ville-Évrard, etc.) ont non seulement conduit à repenser chaque année le contenu théorique du séminaire, mais également à observer des situations pédagogiques proposées par les artistes et à expérimenter la place que je pouvais chaque fois y jouer.

Le public étudiant que nous accueillons, et c'est là le troisième point, favorise ces dynamiques pédagogiques. L'hétérogénéité des groupes a tendance en effet à déplacer ce qui pourrait être une habitude ou convention académique. Aux jeunes étudiant·e·s issu·e·s d'une licence 2 suivie en France en sciences humaines et sociales ou en arts (en particulier littérature, philosophie ou théâtre), s'ajoutent des danseur·euse·s en formation supérieure (CNSM de Paris ou Pôle supérieur d'enseignement artistique de Paris Boulogne-Billancourt), des étudiant·e·s qui peuvent se prévaloir d'un parcours académique ou professionnel conséquent (enseignant·e·s de l'éducation nationale, docteur·e·s dans une autre discipline – anthropologie, littérature, histoire… –, enseignant·e·s en danse ou pratiques somatiques, interprètes, chorégraphes, etc.), et enfin nombre d' étudiant·e·s ou professionnel·le·s étrangers qui ne trouvent pas d'équivalent dans leur pays en matière d'enseignement théorique de la danse (en particulier venu·e·s d'Amérique du sud – surtout Argentine, Brésil, Chili –, d'Asie – Chine, Japon, Corée –, d'Afrique noire, d'Europe de l'est, plus rarement du Canada ou des États-Unis). C'est dire les écarts d'âges,

[28] Architecte, membre du collectif Stalker, il a développé un enseignement qui se déroule exclusivement en extérieur, et dans lequel la marche prend une large part. Cf. Francesco Careri, *Walkscapes : La marche comme pratique esthétique*, Paris : éditions Jacqueline Chambon, 2013 (trad. par Jérôme Orsoni de : *Walkscapes : El andar como práctica estética.* Barcelona : Gustavo Gili, 2002).

[29] Je pense en particulier aux enseignements de Laetitia Doat, Marina Nordera, Romain Panassié, Christine Roquet, Katharina van Dyk…

de cultures et d'expériences aussi bien universitaires que professionnelles, et par conséquent le rôle que chacun·e peut jouer dans les échanges. Cela favorise en particulier l'entrelacs entre théorie, histoire et récits d'expériences pratiques. Cela exige bien souvent de lever des présupposés culturels et en particulier cela complexifie l'enseignement de l'analyse d'œuvre, mettant en lumière les codes ou mécanismes culturels à partir desquels un geste non seulement peut être interprété, mais aussi, en amont, peut devenir saillant ou discernable pour le regardeur.

Adresser la recherche

Face à ce public hétérogène, la disparité plus générale des destinataires de la recherche apparaît clairement : étudiant·e·s amateurs et spectateurs de danse, pédagogues, artistes (chercheur·euse·s ou pas, confirmé·e·s ou en formation), acteur·rice·s de la culture en France ou à l'étranger… auxquels il faut ajouter mes pairs en études chorégraphiques mais aussi, dans une moindre mesure, dans d'autres disciplines, avec qui je dialogue à travers mes textes, sinon directement. Mais il est probable que mes travaux ne franchissent le cercle de la communauté qui côtoie le milieu universitaire qu'à l'occasion de déplacements plus ponctuels, qu'ils soient suscités par des institutions culturelles, par des artistes ou par des cadres éditoriaux de vulgarisation.

Ce dont il est question dans cette dernière partie, ce sont les modes de visibilité et l'éthique d'une activité d'enseignement et de recherche, dont l'exercice implique une circulation entre les milieux académique et professionnel. Cette circulation est garante du positionnement de la recherche vis-à-vis des acteur·rice·s de la danse : elle prend la forme d'une fréquentation du terrain (terrain ethnographique auprès des danseurs), de dialogues avec des artistes (ou avec leurs textes), d'enseignements pour des artistes, d'interventions publiques... Elle permet de mesurer la pertinence des questions posées par la recherche, c'est-à-dire de situer ces questions en vis-à-vis des débats et réflexions portés par le milieu chorégraphique lui-même : de saisir en quoi elles font écho ou pas à ses préoccupations ou ses représentations (celles concernant par exemple l'histoire de la danse, les enjeux d'un projet artistique, les modalités du travail, etc.). Cela peut conduire à choisir de réorienter la recherche à partir des urgences d'un milieu professionnel ou d'accepter au contraire l'écart qui peut se creuser entre des intérêts divergents ou entre des natures de discours qui peinent parfois à dialoguer. Il me semble qu'il s'agit moins aujourd'hui d'établir « en quoi [un département Danse peut] être utile à la danse elle-même[30] », pour reprendre l'une des questions fondatrices du département Danse de Paris 8. La connaissance et la valorisation de l'art chorégraphique que constitue la recherche

[30] Isabelle Ginot, « La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinence et délires », *op. cit.*, p. 3.

en danse, comme la venue de nombreux artistes dans les formations danse justifient à elles seules cette « utilité ». Il s'agit peut-être davantage de saisir aujourd'hui les connivences, les écarts, les frictions entre des lieux du discours et entre des représentations de la danse qui ne coïncident pas toujours, loin s'en faut.

Cela appelle au moins deux remarques. Premièrement, il serait erroné de considérer le milieu chorégraphique comme un tout cohérent. Il y a là une forme de raccourci dans la formulation : ce milieu est évidemment complexe, traversé d'enjeux divergents et de conceptions du métier multiples. Les artistes, si je m'en tiens à eux, y jouent par exemple des rôles différenciés relativement aux statuts qu'ils occupent ou au projet esthétique et politique qu'ils se sont donnés. Aussi conviendra-t-il de se demander à quelle(s) communauté(s) d'artistes ou de professionnel·le·s la recherche s'adresse. Je tenterai d'y répondre ci-dessous. Au préalable, il convient de souligner qu'il me semble possible de distinguer néanmoins ce milieu chorégraphique, à l'endroit de ce que l'on pourrait nommer la politique discursive qui le caractérise. Elle répond à un autre ordre que celle qui encadre le discours académique. « Dans toute société, rappelle Michel Foucault, la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures[31]. » Si l'on peut observer des porosités entre milieux chorégraphique et universitaire à travers, par exemple, la circulation d'un vocabulaire, d'expressions ou de références communes, les procédures du discours ne sont pas les mêmes dans les milieux académique et chorégraphique, qui répondent chacun à des cadres spécifiques, à des « rituels de parole », etc. Surtout, ce qui les distinguent profondément, c'est sans doute un rapport aux effets du discours : alors que l'analyse académique est jaugée à l'aune de sa qualité scientifique, les discours issus du milieu chorégraphique sont aux prises avec des enjeux de pouvoir et de reconnaissance qui déterminent la survie économique ou artistique d'un individu. Autrement dit, la parole dans le milieu chorégraphique peut sembler singulièrement bridée, parce que d'elle dépend aussi la poursuite d'une activité. Si les effets des évaluations du milieu académique comportent leur part de violence symbolique et peuvent contrarier le développement de certains projets, l'enseignant·e titulaire n'est pas empêché·e de poursuivre son activité et une grande liberté de pensée caractérise l'activité d'enseignement ou de recherche. Dès lors, l'espace de parole et de débat ouvert au sein d'une formation danse à l'université offre un abri très précieux pour les professionnel·le·s de la danse. L'hétérogénéité des publics étudiants signalée plus haut semble garantir une reconfiguration des politiques discursives et des effets de pouvoir définis par un milieu professionnel.

Deuxièmement, le rapport de l'universitaire avec le milieu chorégraphique qui participe de son sujet d'étude réclame un positionnement du chercheur·euse·s vis-à-vis de ce dernier. C'est un aspect déontologique bien connu du travail sociologique ou ethnographique. Si le « dialogue avec le milieu professionnel, plus original peut-être que le dialogue avec les pairs,

[31] Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971, p. 10-11.

était à l'origine du département [danse de l'université Paris 8][32] », qu'en est-il dans mon propre parcours ? Les différentes situations de recherche dans lesquelles j'ai pu me trouver appellent un commentaire. Je mêlerai là différents aspects qui relèvent des modes de visibilité et de l'éthique de l'activité, des conditions de production du discours ou encore des modes d'adresse que j'ai pu souhaiter construire. Ces quatre aspects sont en effet étroitement liés.

Un premier pan de mon travail a consisté à mettre en jeu mon activité de spectatrice de danse contemporaine (cf. chapitre 1). Il me semble que ce travail esthétique d'analyse d'œuvre s'adressait d'abord aux autres spectateurs (de même que les études littéraires m'avaient habituée au commentaire du texte selon le point de vue du lecteur). Il reposait sur les liens sensibles et intellectuels que je pouvais nouer avec une œuvre, pour en dégager les enjeux théoriques et conceptuels, à partir de ses manifestations diverses (sur scène ou vidéographiques). Il n'engageait pas un dialogue avec les artistes (alors même que certains auraient été accessibles et qu'une partie de mon travail a concerné des chorégraphes français contemporains). Cela révèle d'une part la place que j'ai pu accorder alors au discours de l'artiste : il n'était pas considéré comme garant d'une vérité sur l'œuvre (mes analyses pouvaient néanmoins éventuellement entrer en dialogue avec ses déclarations ou écrits). D'autre part, en s'adressant d'abord à d'autres spectateurs, ce travail n'attendait pas en retour de commentaires des artistes : les espaces de publication académique ne garantissaient d'ailleurs pas une diffusion de ce travail hors de cercles restreints. On pourrait voir là une forme de séparation entre les milieux (les spectateurs et chercheur·euse·s, d'une part, les artistes, de l'autre) ou percevoir une forme de mise à distance. Mes premiers écrits sur la critique en danse (1997) s'appuyait pourtant sur l'idée que « l'écriture autour de la danse fai[sait] désormais partie de son essor[33] », ainsi que le défendait le chorégraphe Dominique Dupuy. Ou encore qu'il fallait considérer le fonctionnement du site de l'art dans son ensemble, en particulier que l'art se joue autant du côté des œuvres que des commentaires sur elles[34]. Il faut donc plutôt voir dans le fait de s'adresser en priorité aux spectateurs plusieurs raisons successives. La première explication est sans doute sociologique : je ne côtoie pas le milieu chorégraphique (avant le début des années 2000), je n'en ai aucune connaissance sinon à travers les spectacles et une pratique de danse contemporaine amateur et je ne peux donc pas prétendre répondre à ses besoins. Je connais en revanche la sorte de stupeur produite par les textes critiques ou programmes de salle qui entourent la présentation d'un spectacle et c'est donc dans le champ de la critique que je

[32] Isabelle Ginot, « La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinence et délires », *op. cit*., p. 3. Le département Danse était dirigé en 1989 autour de Michel Bernard par un comité composé d'artistes (Georges Appaix, Stéphanie Aubin, Christian Bourigault, Susan Buirge, Odile Duboc, Hubert Godard, Jean-Marc Matos, Odile Rouquet, Jackie Taffanel) et chercheur·euse·s (Hubert Godard, Laurence Louppe).

[33] Dominique Dupuy, « Des danses, quelles traces ? », *Marsyas, revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, Paris : I.P.M.C., septembre 1991, n° 19, p. 88.

[34] Tel que le défend par exemple Anne Cauquelin : « L'œuvre ne vit que si elle est exposée dans un site et ce site ne lui est ouvert que si elle y est introduite par du texte critique. » Autrement dit, le site de l'art est textuel. Anne Cauquelin, *Petit Traité d'art contemporain*, Paris : Seuil, 1996, p. 36.

m'inscris d'abord. La seconde explication est liée à mon activité entre 1997 et 2010 environ, auprès des publics de la danse, que ce soit dans des cadres pédagogiques (de la maternelle aux universités en passant par la formation des enseignants) ou dans des cadres culturels (la sensibilisation à la danse développée par les théâtres ou les offices régionaux à la culture) : ateliers d'écriture en amont ou en aval d'un spectacle, débats publics après les représentations, ateliers du regard, etc., sont autant d'occasions d'affirmer l'art d'être spectateur et de tenter, aussi, de se défaire de l'espèce de fascination procurée par le discours des artistes – discours qui tend trop souvent à limiter ou étouffer une part de l'expérience esthétique possible. On pourrait dire rétrospectivement qu'il y avait là un manque d'audace à éviter de dialoguer plus frontalement avec les artistes auteur·e·s des pièces sur qui j'écris. Ou, si l'on s'inscrit dans une logique ethnologique, qu'il manquait là un espace où restituer aux intéressés les fruits de ma réflexion. Mais j'ai d'abord considéré que les intéressés étaient davantage les spectateurs que les auteur·e·s de l'œuvre, autrement dit que l'œuvre leur appartenait autant qu'aux artistes. La troisième et dernière explication – encore valable aujourd'hui – relève d'une attitude circonspecte dans la relation qui peut exister entre universitaires et acteur·rice·s de la danse. Il y a par exemple une forme de lucidité à ne pas attendre de retours des artistes sur nos travaux – que ceux-ci les concernent directement ou, de surcroît, lorsqu'ils soulèvent plus largement des questions théoriques, esthétiques ou historiques. Si cela pose la question du lien que les recherches en danse entretiennent avec l'actualité chorégraphique et ses capacités (ou pas) à réagir à cette actualité, cela interroge réciproquement sur l'intérêt (ou pas) que les artistes pourraient porter à leurs pairs, à leur histoire ou aux questions théoriques que l'art chorégraphique suscite. Le discours académique continue de faire l'objet de réticences auprès de certains artistes ou acteur·rice·s du milieu chorégraphique. Il est d'ailleurs assez rare qu'on demande aux chercheur·euse·s en danse d'intervenir pour les réseaux de professionnel·le·s. Il serait à ce titre naïf de penser que j'écris *pour* les artistes, ou *pour* les programmateurs, journalistes, etc., alors que la majorité d'entre eux préfèrent ignorer la littérature critique en danse, sans négliger d'ailleurs d'autres champs critiques (philosophie, histoire, biologie… voir *supra*). Le frein ne relève donc pas seulement de l'écart entre les politiques discursives ou les procédures du discours relevées plus haut. Il convient pourtant de prendre aussi en considération que l'écriture n'est pas toujours le meilleur moyen d'un partage avec les artistes et professionnel·le·s, bien qu'elle permette aussi une circulation des recherches dans des réseaux chorégraphiques insoupçonnés.

À l'inverse, un autre pan de mon travail d'écriture se déploie à l'invitation d'artistes chorégraphiques : successivement Odile Duboc (*25. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création*, I.1, *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, I.2), Julie Nioche (« Échanges et variations sur *H2ONaCl* », VII.1), Christophe Haleb (« L'envol queer de La Zouze. À propos de *Domestic Flight* de Christophe Haleb », V.20), Emmanuelle Huynh (*Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, II.3, « Une filiation déliée », III.2),

Mathias Poisson (« Composer la ville », III.10, « (Ré)apprendre à marcher », V.32, « L'expérience d'une réalité. À propos de trois promenades sensorielles », V.33), Laurent Pichaud (« Faire *avec* l'espace ou faire jouer le "tournant spatial" en art », V.36), Barbara Manzetti (« Se tenir compagnie. Entretien avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal », VII.2), Cécile Proust (« Troubles dans les gestes. Entretien avec Cécile Proust », VII.4), Françoise Michel (« Pour Mémoire. Odile Duboc : archives, mémoire et création », VI.1), Catherine Contour (« La délicatesse d'une situation », III.8), Rémy Héritier (« Relier les traces, faire palpiter le lieu », III.13). Ici les cadres du travail ont été très divers, mais ce qui réunit ces projets est le désir d'un·e artiste d'échanger avec moi et de me donner accès à ses archives ou bien à un processus de création, parfois les deux. La visée explicite de l'invitation est de donner visibilité à son travail par la voix d'une universitaire. Ce dernier point permet de nuancer ce qui précède concernant l'intérêt modéré des artistes pour l'écriture des chercheur·euse·s en danse, tout en soulignant comment alors la recherche s'inscrit plus étroitement dans le jeu du milieu chorégraphique – le jeu de pouvoir des pratiques discursives. Il ne faut pas négliger le fait général que la relation entre universitaire et artiste peut être complexe : intéressée de la part de l'artiste qui espère tirer avantage d'un écrit sur son travail ; de dépendance pour les chercheur·euse·s dont le travail repose sur ce à quoi ils pourraient avoir accès. Les conditions de production de la recherche relèvent donc ici du cadre de la commande, toujours rémunérée (par la compagnie de danse, la structure culturelle qui accueille ponctuellement son projet ou bien la structure éditoriale qui publie le texte). Les conditions de visibilité du texte (son lieu de publication) sont également assurées par l'artiste : la publication se loge en général hors des réseaux habituels de l'édition scientifique, bien que certains des ouvrages concernés par ces commandes aient rassemblé différents écrits de chercheur·euse·s. Ces commandes supposaient de ma part de souhaiter m'engager aux côtés de ces artistes, parfois sur plusieurs années (Odile Duboc, Emmanuelle Huynh, Françoise Michel), c'est-à-dire de m'assurer ou de faire le pari que je pourrai trouver dans leur travail de quoi nourrir la réflexion mais aussi les valeurs que j'entends pouvoir défendre (affinités esthétiques, éthiques de travail, etc.). Cela supposait aussi de m'assurer de la liberté intellectuelle dans laquelle mon travail serait maintenu. (J'ai pu décliner certaines invitations, lorsque les motivations des artistes à mon égard étaient restées trop vagues ou lorsque le projet artistique lui-même semblait trop éloigné de mes préoccupations.) Ces situations de recherche ont en vérité été déterminantes dans mon parcours : elles m'ont permis d'accéder à d'autres aspects du travail chorégraphique – les processus de création, le travail collectif, les pratiques qui sous-tendent un univers chorégraphique – et de développer d'autres méthodologies de travail – le travail de terrain, l'enquête par entretiens, et le travail d'archives. La réponse à la question « à qui s'adresse ma recherche ? » s'est aussi déplacée à cette occasion. Il devenait évident que mes textes seraient aussi lus par l'artiste et éventuellement les membres d'une équipe, et plus largement, étant donné les cadres de publication, par un public de non-chercheur·se·s. Comme l'écrit Isabelle Ginot, la « diversité des destinataires et des

interlocuteurs exige de sortir de la rhétorique scientifique et de ses codifications stylistiques[35]. » Si l'écriture en a été modifiée, ces situations m'ont conduite aussi à faire varier le point de vue adopté. J'ai pu choisir de maintenir résolument la position de spectatrice et une adresse aux spectateurs, c'est-à-dire de développer une analyse esthétique tout en délivrant, cette fois, une connaissance sur les processus de création ou les soubassements pratiques ou intellectuels d'une pièce (*Projet de la matière – Odile Duboc*, I.2, « L'envol queer de La Zouze », V.20). J'ai pu au contraire adopter une position qui consistait à mettre de côté la réception de l'œuvre, pour privilégier les savoirs en jeu dans les pratiques de studio ou les processus de création, à la façon d'une chercheuse de terrain (« Les danses avec hypnose de Catherine Contour. Propos recueillis par Julie Perrin », VII.5, « Relier les traces, faire palpiter le lieu », III.13). Enfin, j'ai pu aussi choisir de faire entendre d'abord la parole de l'artiste – c'est le cas dans la publication d'entretiens (entretiens avec Julie Nioche, Barbara Manzetti, Sylvain Prunenec, Cécile Proust, Catherine Contour, VII.1 à VII.5) –, mais aussi dans la façon dont j'ai pu entrecroiser à l'intérieur de mes textes cette parole et mes propres analyses (« *Disperse*, une chronologie d'événements spatiaux – Dialogue entre Alban Richard et Julie Perrin », IV.6, « La coreógrafa de la cámara » (Olga Mesa), V.21, « Le geste dansé et la déprise » (Sylvain Prunenec), VII.3). Dans les deux derniers cas, les textes peuvent rendre compte d'une esthétique, mais aussi bien plus largement des pratiques, des intentions, des parcours qui conduisent à créer ou des interrogations plus spécifiques sur l'interprétation, le rapport entre les arts, la question du genre, etc. Il est arrivé alors que ma démarche soit qualifiée, au sein du milieu académique, non de recherche mais de médiation. Elle relève en effet d'une forme d'engagement auprès des artistes qui consiste à donner visibilité à leur savoir-faire et à faire entendre la spécificité de leur discours, à travers une attention au langage (cf. chapitre 5). Ma démarche s'adresse alors autant aux artistes, aux acteur·rice·s culturels qu'aux chercheur·euse·s. Cette critique témoigne, me semble-t-il, d'une forme d'« indigénisation » du chercheur, pour prendre un terme d'ethnologie, autrement dit d'une façon d'éliminer ce que le statut d'observateur a d'extérieur. Je n'ai pas seulement servi d'intermédiaire : j'ai bel et bien sélectionné, au sein du réel, un certain nombre d'observations et orienté aussi la réflexion vers certaines considérations, au détriment d'autres aspects. Il convient donc de saisir comment recherche et médiation s'articulent et donnent lieu à des espaces de vulgarisation bien nécessaires. Je pense en vérité que ce sont surtout les formats que j'ai pu adopter qui ont bousculé la rhétorique scientifique : textes signés à deux avec un·e artiste, dialogues publics, conférences performées, formats hybrides. Il y a parfois aussi une résistance du milieu académique à prendre en considération des formes de recherche dans lesquelles les artistes sont fortement impliqués.

Un dernier pan de ma démarche consiste pourtant précisément à conduire des recherches avec des artistes. Cela relève d'une autre forme de relation avec le milieu chorégraphique et en particulier des liens que j'ai pu tisser avec des artistes qui partageaient

[35] Isabelle Ginot, « Inventer le métier », art. cit., §20.

avec moi des préoccupations communes et engageaient à leur façon des formes d'investigation de terrain, d'explorations intellectuelles ou de recherches historiques. Le développement de la recherche avec l'art (*Performance as research*, *Practice-based research*, *Practice-led research*, recherche-création…) et plus particulièrement la façon dont le domaine de la danse participe à ce développement favorisent évidemment aujourd'hui la reconnaissance de ce genre de collaboration avec les artistes[36]. Ce processus de travail se déploie sur des périodes longues, sans visibilité ni immédiate ni nécessaire (conversations, lectures communes, échanges épistolaires, etc.), parfois ponctuées de moments de réalisations publiques qui produisent des accélérations ou intensifications du travail conduit : publications, conférences à deux, conférences performées, performances, enseignements collaboratifs. Avec certains artistes – par exemple Françoise Michel depuis 2007, Sylvain Prunenec depuis 2013 ou Catherine Contour depuis 2013 –, le dialogue s'articule essentiellement autour de leur propre travail et en regard de mes recherches dont ils ont connaissance. Avec d'autres artistes – Gaëlle Bourges à partir de 2005, Julie Salgues de 2005 à 2010, Rémy Héritier et Laurent Pichaud depuis 2010, Myriam Gourfink à partir de 2015 –, le dialogue déborde très largement leur travail propre pour concerner un corpus vaste qui conduit à traverser l'histoire de la danse[37]. Il convient d'accorder une place à part au chorégraphe Laurent Pichaud avec qui je partage depuis 2008[38] un intérêt pour nombre de sujets de recherche – la chorégraphie située, la *postmodern dance*, les écrits d'artistes, les discours sur la danse, l'historiographie – aussi bien que des interrogations méthodologiques concernant la recherche et la pédagogie. Son travail artistique fait par ailleurs partie du corpus d'œuvres qui sous-tend ma réflexion sur la chorégraphie située. La vivacité de nos échanges et le caractère absolument protéiforme des processus de travail engagés comme des manifestations publiques auxquelles ils ont pu donner lieu, ont constitué, sur la durée, un espace extrêmement précieux pour la pensée.

Dans tous les cas, conduire des recherches avec un·e artiste peut amener à parcourir ensemble un certain nombre de textes critiques, à échanger sur des œuvres ou à organiser précisément un programme de travail planifié. Dans ces projets, il y a la construction d'un espace

---

[36] Voir le travail conduit par le Centre d'études des arts contemporains de l'université de Lille : programme DeAR « Dialogue entre art et recherche » (2013-2018) dirigé par Philippe Guisgand et la publication : Gretchen Schiller, Philippe Guisgand (dir.), « La place des pratiques dans la recherche en danse », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017.

[37] Selon différents objectifs : construire des conférences publiques avec Gaëlle Bourges et Julie Salgues. Conduire une enquête sur la composition auprès de dix chorégraphes avec Myriam Gourfink et Yvane Chapuis, en vue de la publication d'un ouvrage (*Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, I.4). Participer aux *Jeux chorégraphiques* inaugurés par Rémy Héritier et Laurent Pichaud : dispositif ludique (d'inspiration oulipienne) de recherche sur les discours sur la danse, développé d'abord dans un cadre informel réunissant différents artistes et/ou chercheur·euse·s, pour finalement donner lieu en 2013 à une forme performée programmée par des structures culturelles ou académiques (cf. chapitre 1).

[38] Nous nous sommes rencontrés lors d'un atelier pour les étudiant·e·s de master articulé à mon séminaire sur la spatialité en danse. Il rejoint en 2015 le département Danse de l'université Paris 8 en tant que professeur associé et entame une thèse sous ma codirection en 2018.

réciproque de travail qui vaut en soi et dont chacun·e pourra tirer bénéfice dans le champ d'activité qui lui est propre. En conséquence, cette recherche est potentiellement adressée à un public large qui se redéfinit à chaque fois que des formes de visibilité sont proposées, afin d'adapter son contenu à des situations (théâtres, musées ou centres d'art, universités, colloque, espace éditorial…). En outre, ces collaborations ont souvent bousculé les méthodologies de la recherche comme les formats de sa présentation. Premièrement, du côté de la méthode, il est arrivé que des protocoles de mise au travail aient été directement issus de pratiques artistiques : pratiques ludiques, consignes temporelles, intervention du hasard, mises en situation spatiales ou sensorielles, etc. Autrement dit, ces protocoles développent sciemment, et selon les cas, un aspect créatif propice à laisser déborder imagination et inventivité de la pensée ou bien des états de conscience guidés modifiant les façons d'exercer son raisonnement ou d'organiser sa pensée. Ces contextes qui bousculent les cadres traditionnels de la production du savoir sont propices à faire surgir d'autres lignes de travail. À l'inverse, ce sont parfois les artistes qui se sont frottés à des méthodologies de travail plus académiques, lorsque par exemple Françoise Michel entreprend avec la danseuse Agathe Pfauwadel un recensement du fonds d'archives Odile Duboc déposé au CND à partir duquel s'engagent avec moi un projet éditorial[39] puis une analyse raisonnée de ce fonds (« Pour Mémoire. Odile Duboc : archives, mémoire et création », VI.1). Ce travail a révélé la pertinence d'une telle collaboration pour la recherche en danse : nombre d'informations sont indécelables ou difficiles à saisir pour les chercheur·euse·s face aux archives, sans le commentaire des artistes (une distribution d'interprètes conjoncturelle sur une vidéo, le contexte de programmation d'un projet, etc.) et, à l'inverse, hiérarchiser les informations tirées de sa biographie ou en saisir la pertinence est souvent difficile pour l'artiste peu familier du travail de recherche.

Deuxièmement, du côté des formats de présentation de la recherche, j'ai pu éprouver des propositions très diverses : formats spectaculaires (avec Catherine Contour, Françoise Michel, Laurent Pichaud[40]), conférence située (avec Laurent Pichaud et la géographe Anne Volvey, V.36), communication à deux dans des colloques (avec Alban Richard IV.6, Laurent Pichaud), textes écrits en complicité (avec Gaëlle Bourges, V.34), suivi éditorial de la réalisation d'un livre portés par des chorégraphes (avec Alain Michard et Mathias Poisson, III.10), livre conçu ensemble (avec Myriam Gourfink et Yvane Chapuis, I.4), etc. Ces collaborations ont en

[39] L'ouvrage établi en codirection avec la créatrice lumière Françoise Michel et dont j'ai assuré la préface : *Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2013.
[40] Par exemple : *Humus*, performance de Catherine Contour avec Hervé Brunon et Julie Perrin, exposition *Jardins infinis*, Pompidou Metz, dans le cadre du Labex Arts-H2H Arts, écologies et transitions, 2017. Ou : « Danse et paysage », conférence performée au musée Fabre à Montpellier, avec Julie Perrin, Laurent Pichaud, Paula Pi et les étudiant·e·s du master ex.er.ce de Montpellier 3, organisée par ICI – Institut chorégraphique international – CCN Montpellier Occitanie/Pyrénées/Méditerranée, 2016. Ou : « Lire le Troisième boléro », conférence performée par Valeria Giuga, avec Stéfany Ganachaud, Julie Perrin, Agathe Pfauwadel, Françoise Michel, et des étudiant·e·s du CNSMD de Paris, 2014.
Je pourrais aussi mentionner : *Solos d'histoires*. *Conférence dansée* (en collaboration avec Claude Sorin) de Claire Plénat et Elena Bertuzzi, à l'Athénéum de Dijon, puis au Théâtre de Poissy, 2003. Ou ma participation à *18 Happening in 6 Parts (Re-doing)*, Allan Kaprow – André Lépecki, 2007.

particulier permis d'expérimenter autrement la performativité du discours scientifique. Par exemple, la mise en scène du dialogue a parfois suivi un canevas prévu d'avance ponctué de vidéos ou photographies (avec Gaëlle Bourges sur les gestes quotidiens *versus* gestes virtuoses ou sur le nu en danse), ou laissé place à un cheminement improvisé à partir d'une pratique régulière du dialogue reposant sur une banque d'images (avec Laurent Pichaud[41]). Autres exemples, le format plus classique de la conférence par une universitaire a pu être rythmé par une sorte de cérémonie du thé conduite par Catherine Contour qui venait exemplifier ou donner à éprouver le contenu du discours[42] ou bien se mêler à des danses elles-mêmes commentées en direct par l'interprète Julie Salgues[43]. Enfin des matériaux issus de ma recherche ont pu être intégrés à des performances auxquelles je participais, avec Catherine Contour ou Laurent Pichaud[44]. On pourrait à juste titre craindre une spectacularisation de la recherche. Une forme de vigilance me semble effectivement requise quant au caractère fructueux, pour la pensée et sa divulgation, des formats adoptés. En quoi les formats proposés garantissent-ils un meilleur partage de la recherche ? Ces formats sont-ils appropriés à la méthodologie de travail engagée ? Ouvrent-ils de nouveaux horizons théoriques à la recherche ou sont-ils à ranger du côté d'un soutien à sa divulgation plus large ? Il me semble que ce genre de questions peut orienter les choix d'écriture, de divulgation orale du travail ou les formats pédagogiques.

Les modalités d'échange avec le milieu chorégraphique sont donc à géométrie variable. La visibilité de ces liens n'est pas toujours donnée : des sessions de travail se déroulent en petit collectif à cercle fermé (par exemple, à l'initiative de Catherine Contour, Myriam Lefkowitz ou Laurent Pichaud). Et maints échanges institués (au sein de responsabilités que j'ai pu prendre[45]) ou informels constituent par ailleurs ces liens avec le milieu chorégraphique (il y a des amitiés, des discussions après spectacles, etc.). Il est parfois difficile de mesurer leurs effets à plus large échelle sur l'ensemble du travail que je conduis – y compris celui sur des périodes historiques antérieures –, car on pourrait dire que ces liens tissés au fil de rencontres ponctuelles ou d'expérimentations et de recherches au long cours constituent la culture chorégraphique (mais également méthodologique) à partir de laquelle se dessinent les contours ou le développement de mon travail. Cette culture oriente aussi mes façons d'interroger l'histoire, les documents, les œuvres. Consciente des effets restrictifs possibles de ce terrain, j'ai été attentive à établir des liens de collaboration avec des artistes qui n'appartiennent pas forcément ni aux mêmes réseaux

---

[41] Cf. Julie Perrin, Laurent Pichaud, « Voir la danse *in situ* », Deuxième semaine des arts, université Paris 8 Saint-Denis, 29 mars 2012, [En ligne] http://www-artweb.univ-paris8.fr/?Voir-la-danse-in-Situ

[42] Julie Perrin, « Le spectateur : du témoin au baigneur. Un art de la relation ? », conférence à l'invitation de Catherine Contour, dans le cadre du programme « Danses augmentées », Paris : Gaîté Lyrique, 2014.

[43] Julie Perrin, Julie Salgues, *La modernité*. *Une conférence dansée*, Le Trident scène nationale de Cherbourg-Octeville, 2006 ; Les Éclats chorégraphiques, La Rochelle, 2009 ; université d'Évry, 2009 ; conservatoire de Cergy, 2010.

[44] *Domaine nomade*, de Laurent Pichaud, conférence performée avec Julie Perrin, dans le cadre de *24h de l'architecture*, Marseille : Marseille Objectif Danse, Friche de la Belle de mai, 2014.

[45] Je suis présidente de plusieurs associations de danseurs ; j'ai été membre du conseil d'administration des Laboratoires d'Aubervilliers de 2010 à 2014 et du collège pédagogique du CNDC à Angers (2006-2009).

institutionnels ou de reconnaissance (parmi eux, il y a des chorégraphes directeur·ice·s de Centre chorégraphiques nationaux, des interprètes, des chorégraphes trop méconnu·e·s, etc.), ni à la même culture chorégraphique. Si un fil dubocien permet de relier nombre d'entre eux (Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh, Julie Nioche, Alain Michard, Cécile Proust, Sylvain Prunenec, Alban Richard, Julie Salgues), leur parcours n'est pas réductible à ce lien avec Odile Duboc, loin s'en faut. Et d'autres artistes appartiennent à une culture chorégraphique qui a suivi d'autres voies (Gaëlle Bourges, Catherine Contour, Armelle Devigon, Christophe Haleb, Rémy Héritier, Myriam Lefkowitz, Mickaël Phelippeau, Laurent Pichaud, Mathias Poisson…). Cette attention à une forme de diversité artistique mais aussi de dé-hiérarchisation m'a conduite à donner de l'importance à des événements ou démarches de natures et d'envergures très différentes. J'ai pu accorder une place égale à des œuvres internationalement reconnues et à d'autres sous-estimées voire invisibles dans le système culturel institutionnel, mais dont j'ai considéré que la valeur méritait tous les égards.

À travers les trois principales modalités de relation au(x) milieu(x) chorégraphique(s) précédemment décrites – la mise à distance, la réponse à l'invitation, la recherche en collaboration –, on peut saisir combien la position occupée vis-à-vis des artistes en particulier est faite de négociations permanentes, afin de trouver la juste place, c'est-à-dire celle propice à la liberté de pensée, à l'inventivité des recherches et à la sorte d'émulation que procure le travail en collaboration lorsqu'il s'établit sur des bases complices. L'attention que des artistes ont pu accorder à mon travail a constitué un encouragement évident, procurant parfois l'élan à poursuivre la recherche lorsqu'il venait à manquer.

Si je me suis attardée ici sur le positionnement de la recherche vis-à-vis des professionnel·le·s, c'est que j'ai peu commenté ou analysé cet aspect antérieurement dans mon travail, tant il est vrai que je me suis essentiellement positionnée relativement au champ académique, tout en tissant des liens évidents avec les artistes. Cet aspect de la recherche en vis-à-vis d'une profession vient donc éclairer une part des conditions de production du discours et de son mode de visibilité. Mais c'est d'abord et très massivement en dialogue avec les autres chercheur·euse·s que ma recherche s'est déployée, c'est-à-dire principalement avec leurs textes ou avec des courants de la recherche en art. La première partie de cette introduction, relative à la question de l'interdisciplinarité, en témoigne. La lecture des textes et la confrontation aux écrits critiques constituent pour moi un moteur aussi essentiel que la fréquentation des œuvres chorégraphiques. Elles occupent très largement mon activité de recherche. Ce pan de mon travail est rarement partagé avec les artistes hors de l'université, mais nourrit évidemment une grande partie de mes enseignements. Et alors que, depuis ma titularisation, je n'interviens que très ponctuellement hors des cadres académiques, les destinataires de mes travaux sont le plus souvent les étudiant·e·s et mes pairs. Ici, les espaces d'échange et les modes de circulation des travaux sont bien connus et balisés : colloques, séminaires, publications. Que j'aie soumis des

propositions de contribution ou été invitée à participer à des événements conçus par des collègues, ou que j'aie été moi-même à l'initiative de publications ou rencontres (invitations dans mes séminaires, journées d'études, tables rondes, colloque), ces moments de partage restent le plus souvent limités à l'exposé de ses propres travaux. Si l'écoute attentive et critique contribue pleinement aux élans de la recherche en offrant un cadre stimulant à l'exposé de son travail, on pourrait regretter que ne s'inventent pas d'autres espaces de travail plus collaboratifs où une plus large place serait accordée à l'échange. C'est-à-dire où pourrait s'ouvrir la possibilité de douter publiquement et réciproquement, de chercher sans résultat ni enjeu de visibilité immédiats, sans visée de publication, ou encore de soulever des questions d'ordre pédagogique, etc. Jusqu'à présent, c'est à l'intérieur de l'espace pédagogique que j'ai pu créer des situations où artistes et chercheur·euse·s ou bien chercheur·euse·s entre eux pouvaient s'essayer à d'autres cadres d'expérimentation. Mais la visée pédagogique d'un enseignement a ses limitations propres. Inventer des cadres de travail propices à des échanges entre universitaires est assurément un des aspects qu'il me faudrait développer à l'avenir[46].

La synthèse qui suit permettra de rendre compte des contextes de travail plus spécifiques propres à chacun des axes successifs abordés : la façon dont ces derniers s'inscrivent dans la recherche en danse en France, dont ils s'articulent avec mes enseignements, et les collaborations scientifiques ou artistiques qu'ils ont engagées. La synthèse « Questions pour une étude de la chorégraphie située » se présente en cinq axes : Expérience esthétique (le point de vue du spectateur) ; Approche historique (du modèle monographique à l'enquête documentaire) ; Spatialité (dans et hors du théâtre) ; Composition (la fabrique des œuvres) ; Discours d'artistes chorégraphiques (usages et lectures). Si ces cinq fils ne correspondent pas à une présentation chronologique de ma recherche, les deux derniers chapitres laissent néanmoins davantage place à des recherches en cours : la description d'un ouvrage en phase d'achèvement au chapitre 4 (*Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, à paraître en décembre 2019, I.4) et une recherche nouvelle sur la géocritique des textes de danseurs présentée au chapitre 5. Le dernier chapitre, par ailleurs, signale un déplacement vers l'analyse du texte : on peut y voir une façon de renouer avec ma formation initiale en littérature. Il ne s'agit pas de renoncer à l'analyse des œuvres et des pratiques chorégraphiques qui sous-tend très largement ma démarche, mais d'aborder une autre facette de la création chorégraphique prenant la forme du texte, de la création littéraire ou du livre. Cette forme écrite, graphique et iconographique de la création chorégraphique s'articule étroitement avec la chorégraphie située, comme on le verra. Ces cinq fils sont en effet amenés à se nouer entre eux, convergeant vers le même objet d'étude : la chorégraphie située – c'est-

[46] C'est dans cet état d'esprit que s'organise le séminaire de recherche *Décrire le paysage* codirigé avec Anne Kerzerho et Laurent Pichaud, Lamelouze, 9-13 septembre 2017 (avec le géographe et photographe Jordi Ballesta et la chercheuse en danse et écologie Joanne Clavel).

à-dire des œuvres et des pratiques qui font du lieu et plus généralement de la situation le ressort de la démarche chorégraphique.

À l'intérieur de chacun des chapitres, il s'agira de montrer l'évolution d'une question, d'une méthodologie ou des objets étudiés, ainsi qu'un programme de recherche à venir. Chaque chapitre présentera ainsi les grandes lignes des travaux conduits, dont la liste plus exhaustive est présentée en appendice (publications, enseignements, conférences ou communications). On trouvera dans le volume 2 une sélection des publications entre 2005 et 2019 à même d'éclairer plus en détail sur les contenus des recherches (les cinq ouvrages publiés seront transmis à part[47]). Il s'agira surtout d'insister ici sur les méthodes de travail suivies et sur les questions épistémologiques qui ont pu surgir à différentes étapes du parcours. Et de saisir le mouvement qui fait passer d'une question à une autre. Au chapitre 1, l'expérience esthétique sera interrogée à partir du trajet qui relie la question « Comment écrire sur la danse ? » à celle « Comment écrire sur des œuvres chorégraphiques qui n'offrent plus de danse à regarder ? ». Au chapitre 2, la présentation de mon approche historique sera amorcée par cette première question : « Comment constituer une histoire de la danse qui accorderait une place centrale aux œuvres chorégraphiques ? », pour envisager cette dernière : « Comment appréhender une histoire de la chorégraphie située, alors que les œuvres semblent avoir laissé des traces si ténues ? » Le chapitre 3 laisse place à la thématique centrale de mon travail, à savoir les problèmes soulevés par les formes spatiales de l'art chorégraphique. La question initiale ayant sous-tendu cet axe peut se formuler ainsi : « Comment la spatialité oriente-t-elle un mode d'attention à la chorégraphie ? » Elle s'est reformulée aujourd'hui de cette façon : « Quelles relations une œuvre chorégraphique peut-elle établir avec une situation non-théâtrale ? » Le chapitre 4 envisage les fabriques de l'œuvre chorégraphique, en commençant par examiner la question pour la chorégraphie située : « Comment des situations sont-elles composées à partir d'un acte chorégraphique ? » Il s'agira de revenir plus largement, dans ce chapitre, à mes recherches concernant la composition en danse – à la fois les processus de création et les pratiques compositionnelles –, en demandant : « Comment articuler l'analyse esthétique à l'étude des processus de création ? » Le chapitre 5, enfin, réfléchit d'abord à la place à donner au discours des artistes chorégraphiques dans une recherche en danse (à l'expression verbale dans sa forme orale ou écrite) pour soulever aujourd'hui la question plus spécifique des méthodes d'analyse des textes et livres d'artistes chorégraphiques et des usages que les chercheur·euse·s en font : « Comment aborder ces pratiques scripturales et quel statut leur accorder ? » Cela me conduit à soulever cette dernière question : « Comment se noue l'analyse des écrits et des livres d'artistes chorégraphiques à une recherche sur la chorégraphie située ? »

---

[47] Trois ouvrages dont je suis l'auteure et deux ouvrages que j'ai codirigés.
Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse (I.3) est épuisé. C'est aussi le cas de *25. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création* (I.3) qu'il est possible de télécharger en ligne : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=10.

I. EXPERIENCE ESTHETIQUE : LE POINT DE VUE DU SPECTATEUR

Mon mémoire de thèse de doctorat (« De l'espace corporel à l'espace public », 2005) a consisté à déployer la façon dont une pensée théorique sur l'art peut s'appuyer sur l'examen détaillé des œuvres chorégraphiques et de la relation qu'on peut tisser avec elles. La thèse venait donner forme, en l'abordant par une coupe transversale, à une question très vaste relative aux possibilités d'une critique en danse et qui avait initialement motivé mon inscription dans le champ des études en danse[1]. Cette question dont il faut reconnaître l'aspect un peu naïf pourrait être formulée ainsi : « Comment écrire sur la danse ? » À la fois simpliste et désarmante, la question allait néanmoins persister au fil du temps comme une forme d'inquiétude, en cela qu'elle ne serait jamais résolue. Les solutions trouvées ont toujours semblé sinon provisoires du moins circonstancielles, c'est-à-dire qu'elles répondaient au mieux aux enjeux du moment, sans qu'on puisse leur conférer valeur de formule. Mon travail n'a de ce fait pas consisté à définir une méthode générale pour la critique en danse, mais à éprouver les effets et les limites des moyens chaque fois mis en œuvre. Je présenterai donc ici la façon dont la question « Comment écrire sur la danse ? » a été reconsidérée et s'est trouvée reformulée différemment selon les moments du travail. Et en particulier comment j'en suis arrivée à poser aujourd'hui la question : « Comment écrire sur des œuvres chorégraphiques qui n'offrent plus de danse à regarder ? »

1. Cadre méthodologique et épistémologique : pratiquer et enseigner l'analyse d'œuvre

Il convient au préalable de préciser le cadre dans lequel mon travail critique s'est déployé. Que ce dernier n'ait pas conduit à définir une méthode générale pour la critique en danse appelle une explication. La question « Comment écrire sur la danse ? » n'ouvrait-elle pas un vaste programme méthodologique ? Une grande part de mon activité a en effet consisté à réfléchir aux méthodologies de l'analyse des œuvres et aux pratiques de la critique en danse. En cela, je suivais la voie ouverte par d'autres chercheur·euse·s en danse, dont les textes allaient constituer le socle non seulement d'une réflexion sur ma pratique critique, mais aussi d'un

[1] Ma maîtrise de littérature générale et comparée portait déjà sur l'analyse de la critique en danse (critique journalistique) et proposait un premier essai d'analyse d'œuvre : « Tentative de construction d'un discours sur la danse à travers *Hoppla !* chorégraphié par Anne Teresa de Keersmaeker », maîtrise de littérature générale et comparée, dir. Marie-Françoise Hamard, université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle, 1998.

enseignement sur les méthodes et outils de l'analyse d'œuvre. Parce que plusieurs textes avaient déjà fait le point sur ces questions et que je pouvais y trouver un cadre méthodologique productif, il n'a pas semblé urgent d'ajouter ma contribution au débat. Si mes publications n'abordent pas ces questions méthodologiques de front et ne dialoguent généralement pas avec ces théories de la critique en danse, elles viennent néanmoins proposer, sinon des réponses, du moins des tentatives méthodologiques variées pour aborder une œuvre (j'y reviendrai). La pratique de l'analyse d'œuvre a exigé d'inventer diverses façons de procéder pour élucider au mieux des questions plus générales d'esthétique, d'histoire, de théorie. Telle était en effet d'abord la visée, plutôt qu'une réflexivité sur la méthode ou les procédés de la critique.

Comment enseigner l'analyse d'œuvre ? Cette question est une des façons dont « Comment écrire sur la danse ? » a pu se décliner. Cela revient à situer l'écriture sur la danse du côté d'une analyse esthétique et majoritairement du point de vue du spectateur. Mes enseignements ont permis de développer cette réflexion selon deux pans : l'un théorique et l'autre pratique. Le pan théorique a consisté (surtout au niveau master) à dialoguer avec un corpus de textes relatifs à la critique en danse, afin de saisir les différentes approches de la critique et de les situer historiquement. Parmi les auteur·e·s concernés, on trouve principalement les chercheur·euse·s Susan Foster, Noël Carroll, Janet Adshead-Landsdale, Naomi Jackson, Roger Copeland, Randy Martin, Valerie A. Briginshaw [2] et, en Europe, Michel Bernard, Isabelle Ginot et Philippe Guisgand[3] ou encore Petra Sabisch et Maaike Bleeker[4]. Je nommerai ici les grandes lignes réflexives, sans entrer dans le détail des argumentations des auteur·e·s : cela a en effet déjà fait l'objet – à partir d'un corpus similaire[5] – d'études détaillées

---

[2] On trouvera une bibliographie indicative, publiée dans le dossier « Documents : Analyse d'œuvres » que j'ai coordonné, 2009-2013, [En ligne] http://www.danse.univ-paris8.fr.
Susan Foster, *Reading Dancing, op. cit.* ; Noël Carroll, « Trois propositions pour une critique de la danse contemporaine », in Michèle Febvre (dir.), *La Danse au défi,* Montréal : Parachute, 1987 ; Janet Adshead-Lansdale (ed.), *Dance Analysis*: *Theory and Practice*, London: Dance Book, 1994 ; Naomi Jackson, « Dance Analysis in the Publications of Janet Adshead and Susan Foster », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 12, n° 1, Summer 1994, p. 3-11 ; Roger Copeland, « Between description and deconstruction », in Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader,* London/New York: Routledge, 1998, p. 98-107 ; Randy Martin, *Critical Moves, op. cit. ;* Valerie A. Briginshaw, *Dance, Space and Subjectivity*, New York: Palgrave, 2001.

[3] Michel Bernard, « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique » (1991), *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, coll. recherches, 2001, p. 205-213 ; voir également « De la perception à l'énonciation du spectacle chorégraphique », séminaire à Châteauvallon, juillet 1991 (bibliothèque numérique de l'université Paris 8, cote FVN33). Isabelle Ginot, « La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinence et délires », *op. cit.* ; voir également l'introduction à *Dominique Bagouet, un labyrinthe danse*, *op. cit.*, p. 16-23. Philippe Guisgand, « Lire et écrire les danses actuelles : pratiques esthétiques, dialogiques et dévolutives. Synthèse des travaux de recherche 2005-2012 », HDR, volume 1, université de Nice Sofia-Antipolis, 2012.

[4] Petra Sabisch, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, München : epodium, 2010 ; Maaike Bleeker, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Basingstone, New York : Palgrave Macmillan, coll. Performance interventions, 2011 [2008].

[5] On notera au passage que la tradition critique allemande n'est pas traitée, alors même que le développement de la danse moderne et du *Tanztheater* en Allemagne s'accompagne de débats théoriques importants. Petra Sabisch, chorégraphe et philosophe, fait exception dans mon propre corpus.

dans les dossiers d'habilitation d'Isabelle Ginot et Philippe Guisgand. Un premier axe – dont découle la majorité des questions – concerne la description : la place qu'elle occupe dans la critique, ses modalités et son rôle. Cet axe ouvre sur une analyse des diverses composantes de l'œuvre chorégraphique (danse, scénographie, musique, costume, etc.) et invite à réfléchir au moins à deux aspects : que décrit-on (ou quelle sélection dans les éléments perçus opère-t-on) ? Comment la description ou la structure du texte organisent-elles des mises en réseau entre ces éléments ?

La question de la description introduit alors à deux débats essentiels. Le premier est relatif à la description spécifique du mouvement et les outils dont nous disposons pour ce faire : analyse labanienne – cinétographie et *Effort* –, analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, approche systémique du geste expressif développée par Hubert Godard[6] ; mais aussi des outils tirés des pratiques somatiques, ou encore d'une réflexion sur la langue (l'usage de la métaphore, la réflexion sur les verbes d'action, le détour par la littérature, etc.). Cela concerne donc ce qui tient en propre à la critique chorégraphique, mais dont les outils peuvent évidemment être appliqués à d'autres champs (analyse du jeu de l'acteur·rice ou des comédien·ne·s, du geste des musicien·ne·s ou des chef·fe·s d'orchestre[7], en particulier). L'analyse du mouvement constitue un pan central de l'analyse d'œuvre telle qu'elle est enseignée dans les départements Danse en France (elle est sans doute moins présente dans les analyses faites par des chercheur·euse·s d'autres disciplines, y compris en *performance studies* où la danse n'est pas la formation première). Outre cette spécificité disciplinaire (en particulier via les outils d'analyse disponibles), il faut souligner que l'analyse du mouvement oblige à élucider le contexte dans lequel le geste est effectué et par lequel il prend sens. En effet, le mouvement est opérant dans un cadre donné et prend sens par la façon dont il est corrélé à un ensemble d'autres gestes ou éléments (musique, successions d'événements, diégèse, etc.). Autrement dit, cela oblige à inscrire le mouvement dans un contexte (historique ou diégétique), mais également à préciser dans quel contexte l'analyse d'œuvre se déploie elle-même. Celle-ci est en effet orientée par les prismes historiques, théoriques, idéologiques à travers lesquels l'œuvre est analysée.

Le second débat essentiel concerne précisément la perception du spectacle chorégraphique – débat magistralement ouvert par Michel Bernard et largement déployé depuis, en particulier par les chercheur·euse·s relativement nombreux en France se réclamant de la phénoménologie (Laurence Louppe, Philippe Guisgand, Paule Gioffredi[8]…). Nombre de mes

---

[6] Pour une synthèse des différents courants de l'analyse du mouvement et la façon dont elle est pratiquée à l'université Paris 8 Saint-Denis, *cf*. Christine Roquet, « De l'analyse du mouvement (Postface) », *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Biarritz : Séguier, 2009, p. 166-171.

[7] Cf. Christine Roquet et Hacène Larbi, « le geste du chef d'orchestre », communication lors des journées d'études *La musique (tout) contre la danse*, université Paris 8 Saint-Denis, 2009.

[8] Je ne mentionne ici que ceux engagés dans l'analyse d'œuvre. Voir également Katharina Van Dyk, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 1er janvier 2014. URL : http://journals.openedition.org/danse/607. Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 1997 ; Paule Gioffredi, « Le porte-à-faux : une notion

textes également convoquent Michel Bernard comme Merleau-Ponty[9]. Ce débat aura permis de mettre en évidence que la perception opère déjà comme une première construction de l'objet d'analyse. Il s'agit de prendre la mesure du fonctionnement de la perception du spectacle chorégraphique et de la façon dont un texte choisit (ou pas) d'en rendre compte explicitement : de quelle façon le travail de la perception est-il mis en jeu dans l'écriture ? La description inclut-elle des considérations sur les mécanismes de la perception ou sur la dramaturgie qu'instaure la perception dans sa temporalité ? Autrement dit, la description inclut-elle la situation spectaculaire dans laquelle le regardeur se trouve et met-elle en jeu explicitement son expérience ? C'est une façon d'interroger la place du sujet dans l'écriture. Alors, ces considérations sur la description dans le champ de la danse (comme d'ailleurs plus largement dans le champ de la critique en art) abordent inévitablement la question de l'objectivité du discours (Michael Kirby, Noël Carroll) ou d'un idéal de transparence, opposés à une subjectivité critique. Pour sortir de cette opposition un peu stérile, il s'agit plutôt, dans le sillage d'Isabelle Ginot, de se donner les moyens d'une objectivation de la démarche, c'est-à-dire d'« objectiver le travail critique[10] ». Elle précise :

> « Toute analyse chorégraphique fait acte de description, déclaré ou voilé. Rarement, voire jamais, cet acte n'est commenté ou questionné : "comme si" la description pouvait remplacer l'œuvre et, surtout, tenir comme description universelle. Ou plutôt, "comme si" l'œuvre existait réellement, et qu'elle pouvait être saisie en tant que telle par le regard. Toute description est pourtant le témoin de choix perceptifs, discursifs et parfois théoriques explicites ou, trop souvent à mon goût, implicites. L'une de ses premières fonctions, quelles que soient les intentions de l'auteur, est d'objectiver les modalités de regard sur l'œuvre qui vont fonder son analyse : "ceci est ma reconstruction de la pièce" devrait être la posture de toute description[11]. »

Un des enjeux de mon enseignement est bien de réfléchir à la façon dont la description se construit au service d'un projet d'analyse – projet qui s'élabore tout au long d'un processus qui mêle exercice de la perception, de l'écriture et de la théorisation. En conséquence, l'axe descriptif conduit aussi à s'interroger sur les intersections entre description, interprétation et jugement. Il s'agit ici d'être attentif à la façon dont la description se met au service d'une interprétation ou d'un projet axiologique. Et en amont, il s'agit aussi de prendre conscience que non seulement le choix d'un vocabulaire descriptif mais encore simplement le fait d'extraire du visible un élément plutôt qu'un autre, contribuent à prendre parti (ce qu'Isabelle Ginot nomme « reconstruire la pièce »). L'une des préconisations méthodologiques auprès des étudiant·e·s

---

merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine », thèse de doctorat en philosophie, dir. Maryvonne Saison, université Paris 10, 2012.

[9] Par exemple *Projet de la matière – Odile Duboc* (I.2), *Figures de l'attention* (I.3), « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique » (IV.5), « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle » (V.41).

[10] Isabelle Ginot, « La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinence et délires », *op. cit.*, p. 89.

[11] *Idem*, p. 40-41.

est, d'une part, de retarder cette bascule vers l'interprétation délibérée au profit d'une description-fleuve « de ce que l'on perçoit et de ce que ça nous fait » et, d'autre part, de préférer à l'expression du jugement le débat avec un enjeu théorique, esthétique ou historique (ce qui distinguerait la critique universitaire de la critique journalistique). Cette recommandation à prolonger les exercices préparatoires plutôt qu'à s'engager d'emblée dans une direction interprétative ou axiologique est une invitation à exercer sa perception, à ouvrir les imaginaires et la réflexion, et à expérimenter avec le langage écrit, autrement dit à déployer les potentiels sensibles et théoriques que notre relation à l'œuvre peut ouvrir.

Un autre axe réflexif de la méthodologie de l'analyse d'œuvre, qui me semble digne d'intérêt sans avoir encore fait l'objet d'une analyse critique approfondie, est le statut et la place accordée à la parole des artistes (chorégraphes, interprètes ou collaborateur·rice·s). Celle-ci est très largement mobilisée et j'attire l'attention sur les usages que l'on fait de cette parole (cf. chapitre 5). Si des journalistes[12] ont pu se positionner en rédigeant délibérément leur critique en regard du discours d'intention de l'artiste, l'usage académique est plus divers mais peu commenté. Le recours à la citation d'artistes vient-il cautionner l'analyse ou ouvrir un point de débat entre le spectateur, le ou la chorégraphe, la critique et l'œuvre ? Comment cette parole est-elle sollicitée puis mobilisée dans le texte ? Fait-elle l'objet d'une analyse propre ? Est-elle mise en regard d'autres témoignages ? Le vocabulaire employé par l'artiste est-il fait sien par la critique, et pour quelles raisons, etc. ?

Le pan théorique de cet enseignement de l'analyse d'œuvre s'est nourri à deux autres sources. Premièrement, l'étude d'analyses d'œuvres réalisées par ces mêmes auteur·e·s qui l'ont théorisée, mais pas exclusivement. Il s'agit d'observer, dans les faits, quelles solutions ont été trouvées pour construire l'analyse d'œuvre à l'écrit, et sur des supports aussi divers que l'édition dans la presse spécialisée, les revues scientifiques, les ouvrages monographiques ou encore les mémoires d'étudiant·e·s[13]. La lecture critique de ces textes fait partie d'un apprentissage méthodologique. Elle permet aussi de réfléchir à ce passage délicat entre d'une part, les théories de la critique et l'exercice préparatoire (la description en tous sens, les notes éparses, les intuitions interprétatives, *cf. infra*) et d'autre part, la construction écrite d'une analyse argumentée reposant sur une hypothèse théorique. Ce passage, dans le déroulement du trajet critique, est sans doute le plus difficile pédagogiquement à accompagner. Il constitue un saut qui exige de chacun·e de tisser entre ses différents savoirs et d'inventer une stratégie critique et argumentative. Par ailleurs, dès lors que je me donne comme gageure de laisser ouvert le champ des possibles, parce que je considère qu'une œuvre n'appelle pas un nombre limité de lectures et que je ne peux donc pas les anticiper, mon accompagnement consiste finalement à ne pas brider ce qui pourrait surgir. Ce pari didactique est ce que Philippe Guisgand

[12] Cf. par exemple les témoignages de journalistes in « Écrire sur la danse », *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, printemps 1995, n° 23, ou *Movement Research*, « Dance writing », New York # 25, Fall 2002.
[13] On trouvera dans le dossier « Documents : Analyse d'œuvres » que j'ai coordonné, 2009-2013, http://www.danse.univ-paris8.fr, une sélection d'analyses d'œuvres.

nomme « pratique dévolutive[14] » – une pratique qu'il dédie tout particulièrement à l'analyse esthétique chorégraphique.

Deuxièmement, cet enseignement de l'analyse d'œuvre s'appuie aussi sur nombre de textes issus plus largement de la critique d'art : arts visuels, cinéma, littérature. Certains de ces auteur·e·s ont eu un impact majeur sur la critique en danse : c'est le cas de Susan Sontag[15] pour la critique anglo-saxonne ou de Roland Barthes[16] dans le champ francophone. D'autres références relèvent davantage de mon parcours intellectuel à travers la critique d'art. Les séminaires de Jacques Aumont ou de Georges Didi-Huberman que j'ai suivis à l'EHESS ont à ce titre joué un rôle important. Et le livre de Jacques Aumont *À quoi pensent les films*[17] a ainsi constitué un modèle théorique majeur. Sa théorisation de l'analyse filmique constitue un socle de mon enseignement comme de la réflexion sur ma pratique. Plus généralement, mon travail de thèse est largement redevable à la lecture de critiques qui ont interrogé la place du spectateur à partir des trajets de regard que l'œuvre semble susciter. Mettant en scène comment l'œuvre désigne où regarder et comment voir, cette critique propose de suivre et par là-même souligner un trajet perceptif singulier. Les écrits de Louis Marin, Hubert Damisch, Daniel Arasse, Pierre Francastel, Georges Didi-Huberman, Michael Fried ou Rosalind Krauss, pour ne citer que quelques-uns, définissent un emplacement et un statut au regardeur et ouvrent une réflexion sur le point de vue. Ces auteur·e·s ne se revendiquent pas nécessairement d'une phénoménologie, mais leur plongée dans la matérialité de l'œuvre d'art et la mise en évidence d'une exploration qui engage la sensibilité semblent 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

---

[14] Philippe Guisgand, « Lire et écrire les danses actuelles : pratiques esthétiques, dialogiques et dévolutives », *op. cit.* ; ou Philippe Guisgand, « Un travail en cours », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 1er janvier 2014. URL : http://journals.openedition.org/danse/580 : §13 : « La dévolution ne constitue pas une manière de se débarrasser de l'intercession entre l'œuvre et le spectateur, tantôt réclamée par l'une, tantôt souhaitée par l'autre. Au contraire, elle demande une réflexion sur l'usage du langage, des notions, des concepts, des formes de réception en amont de ces modalités de rencontre avec le geste dansé. […] Elle tentera donc, par exemple, d'envisager d'une part ce qui peut être différencié dans cette expérience commune et, d'autre part ce qui peut être mis en commun de la somme des différences. Cette confrontation/conciliation des points de vue paraît d'un grand intérêt pour opérer, en sens inverse, un mouvement vers la communauté. C'est bien le débat qui met en valeur la singularité d'un regard, le poids d'un argument, la richesse d'une contribution : rien n'oblige les rassemblés à *se* ressembler. »

[15] Susan Sontag, « Contre l'interprétation », *L'Œuvre parle*, Paris : Seuil, coll. Pierres vives, 1968 (trad. Guy Durand de *Against interpretation*, New York: Doubleday, 1966).

[16] Régulièrement mentionné par Christine Roquet (au sujet de l'obvie et l'obtus), référence plus sourde chez les chercheuses en danse qui ont eu une formation littéraire, Barthes fait l'objet d'une analyse appliquée à la danse dans le travail de doctorat de Myrto Katsiki, « Figures du neutre dans la danse du XXe siècle », thèse de doctorat en danse, dir. Isabelle Launay, université Paris 8 Saint-Denis, depuis 2008.

[17] Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Paris : Nouvelles Éditions Séguier, 1996.

le peintre et le tableau te montrent[18] ». Ses descriptions suivent 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, propose de 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 figurable[19]). Par là, il propose de se laisser aller « à l'évidence fragile d'une phénoménologie du regard[20] ». Il arrive donc que des extraits des textes de ces auteur·e·s soient commentés dans mes enseignements, de même que je les convoque dans mon livre *Figures de l'attention* (I.3).

Le pan pratique de mon enseignement de l'analyse d'œuvre consiste à inventer des cadres de travail dynamiques et collectifs : atelier d'écriture, atelier du regard, atelier en mouvement, cadres ludiques, etc. Ce pan expérimental est le lieu d'un travail préparatoire à la rédaction d'une critique. C'est aussi l'endroit où l'on peut objectiver le processus critique. Il s'agit, comme l'a très largement commenté Isabelle Ginot[21], d'inventer des dispositifs spécifiques afin d'exercer sa perception d'une œuvre (ou de sa captation filmée, dans la plupart des cas) et de déployer un vocabulaire plus riche et précis pour en parler. Il s'agit également, selon les cas, de mettre en route une dimension imaginaire de la réception (de faire proliférer les associations d'idées), ou de puiser dans sa mémoire de l'histoire de la danse (de favoriser des rapprochements). Autrement dit, selon les besoins de chacun·e, l'atelier pourra permettre de faire varier les modes d'approches de l'œuvre et d'ouvrir de nouvelles possibilités à l'analyse. L'atelier déploie donc des stratégies diverses à partir de consignes de travail appliquées à la phase de la réception de l'œuvre (regarder la captation d'un spectacle avec, par exemple, une consigne perceptive ou une conduite de l'attention), à la phase d'écriture (« écrire une lettre à l'un·e des interprètes », par exemple), ou encore appliquées aux deux phases (« établir une liste de verbes d'action puis de verbes d'état pour décrire ce que vous voyez »). D'autres consignes peuvent aussi être données lors de la phase de lecture des textes produits (« repérez un champ lexical dominant », « notez des éléments mentionnés que vous n'aviez pas vous-mêmes repérés ou pris la peine de retenir à l'écrit », etc.). En effet, cette étape de lecture en petit groupe est

---

[18] Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 2003 (1re éd. Denoël 2000), p. 11.

[19] 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.
Cette réflexion participe plus largement du thème du détail dans la critique, aussi nommé *punctum* par Roland Barthes, ou *pan* par Georges Didi-Huberman. *Cf*. Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, coll. Champs, 1996 (1re éd. Idées et recherches, 1992) ; Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein » (1970), *Œuvres complètes,* tome III, Paris : Seuil, 2002, p. 485-506 et *La Chambre claire* (1980), *Œuvres complètes*, tome V, Paris : Seuil, 2002, p. 785-885.

[20] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Minuit, coll. Critique, 1990, p. 29.

[21] Isabelle Ginot, « La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinence et délires », *op. cit.*

cruciale pour engager le débat non seulement sur des tendances perceptives propres à chacun·e, mais aussi sur des stratégies d'écritures possibles. Elle participe de la mise en commun des observations, des intuitions interprétatives, des affects, des hypothèses théoriques, des inventions lexicales, etc., que ces exercices tendent à générer.

Isabelle Ginot distingue différentes natures de consignes ou « filtres », selon qu'ils sont établis *a priori*, pour n'importe quelle œuvre – ce qu'elle nomme alors « grille descriptive exogène » – ou qu'ils s'inventent pour chaque cas – les « grilles émergentes ». La grille descriptive exogène « impose d'isoler différents éléments qui ne sauraient exister indépendamment les uns des autres[22] » et force ainsi à une sorte de lecture systématique de la pièce, au risque, souligne-t-elle, de nourrir l'illusion d'une objectivité du regard et d'occulter le caractère arbitraire des critères posés par la grille. Les grilles émergentes proposent de suivre le fil d'une observation singulière, pour éprouver sa validité sur l'ensemble de la pièce et mesurer ce que cette intuition passagère appliquée à d'autres éléments de la pièce permet d'en dévoiler. Évidemment, ces grilles émergentes dépendent « de l'organisation implicite, et souvent inconsciente, du regard[23]. » Enfin, elle différencie les grilles des « filtres perceptifs », c'est-à-dire des consignes de regard proposées qui viennent déstabiliser les habitudes perceptives (ne regarder que d'un œil, enlever le son de la vidéo…) ou forcer l'attention vers un aspect plutôt qu'un autre, etc. Elle souligne combien ces filtres orientent évidemment un premier niveau d'analyse de la pièce, conduisant ainsi à mettre en doute la coupure entre description et analyse.

Comme d'autres collègues, je pratique donc cette forme d'enseignement inaugurée par Isabelle Ginot. Il me semble que si cette pédagogie a pu se transmettre ou circuler en France (y compris par des personnes qui n'ont pas rencontré son enseignement, ou encore dans des contextes de sensibilisation à la danse portée par des structures culturelles), c'est non seulement parce qu'elle laisse une large place à l'inventivité du pédagogue et qu'elle a pu ainsi se transformer et évoluer, mais aussi parce qu'elle repose sur une culture propre aux pratiques de la danse. De ce fait, d'une part cette pédagogie ne cesse de se nourrir de la fréquentation du milieu chorégraphique par les chercheur·euse·s en danse. D'autre part, elle rencontre un accueil très évident auprès des étudiant·e·s aussi danseur·euse·s. En effet, entre atelier critique et atelier de danse, il y a bien un effet de symétrie, de même qu'on parlera d'entraînement de l'écriture ou du regard, comme on parle d'entraînement du danseur. Isabelle Ginot relève cette analogie :

> « L'ensemble des dispositifs de l'atelier critique — grilles et filtres perceptifs, contraintes d'écriture, ou encore écriture à plusieurs — témoignent de cette porosité de l'atelier critique avec l'atelier de danse. C'est donc à la perception comprise comme geste que s'adresse l'atelier critique.
> De même que le travail de l'atelier de danse est pensé, du moins dans les courants contemporains auxquels nous nous référons, comme l'espace où *s'invente* au quotidien la corporéité du danseur, l'atelier critique est pensé comme un lieu où

[22] *Ibid.*, p. 62.
[23] *Ibid.*, p. 63.

s'invente et se réinvente l'œuvre chorégraphique, à partir de la remise en jeu de la perception du regardeur[24]. »

Il faut insister par ailleurs, me semble-t-il, sur ce que la pédagogie par consignes doit aux processus de création chorégraphiques contemporains : contraintes, consignes, règles du jeu, protocoles, etc., orientent les façons de travailler le mouvement, c'est-à-dire d'inventer des matériaux nouveaux ou de trouver de nouveaux chemins pour l'interpréter. C'est bien souvent sinon le moteur premier du travail, du moins l'un de ses cadres déterminants. Enfin, si la création par consignes ou règles n'est pas propre à l'art chorégraphique (l'OULIPO a fait de la règle une marque de fabrique, la notion de « filtre » est largement employée en musique, etc.), le fait que ces consignes ou contraintes aient le plus souvent à voir avec la perception ou la sensation me semble être plus singulier aux pratiques de la danse contemporaine (ou aux pratiques somatiques qui irriguent la danse). Comme je l'ai souligné à la fin de *Figures de l'attention* (I.3), les chercheur·euse·s en danse disposent alors de techniques de l'attention qui se sont constituées dans la fréquentation du cours de danse ou de l'atelier, et qu'il ne tient qu'à eux de mobiliser dans le cadre de leur pratique critique ou de transposer pour l'enseignement de l'analyse d'œuvre.

Ces circulations entre la pratique critique et les pratiques artistiques ont été favorisées par des collaborations ou co-enseignements avec des artistes chorégraphiques (en particulier le groupe réuni autour de Rémy Héritier et Laurent Pichaud pour les *Jeux chorégraphiques*[25]). Nombre d'entre eux depuis les années 1990 se sont interrogés sur la critique, ou plus largement sur les discours sur la danse, en marge mais aussi au sein même de leur travail de création[26]. Aussi, les ponts entre la méthode expérimentale de l'analyse d'œuvre et les protocoles inventés par les artistes pour produire d'autres formes de discours se sont établis de manière plus concrète. La réflexion[27] qui a entouré l'émergence de ces dispositifs performatifs où la critique était mise en scène par les artistes ou les chercheur·euse·s, ou bien les deux ensemble, favorise l'examen des enjeux de ces nouvelles relations entre la danse et sa critique. Mais elle reste assez

---

[24] *Ibid.*, p. 68.

[25] Ce groupe qui se retrouve de manière informelle à partir de 2008 et selon des géométries variables pour des sessions de travail occasionnelles a compté parmi ses joueurs : Judith Cahen, Nathalie Collantes, Catherine Contour, Audrey Gaisan-Doncel, Emmanuelle Huynh, Anne Lenglet, Aude Lavigne, Anne Lopez, Alain Michard, Sabine Macher, Julie Perrin, Loïc Touzé…

[26] On peut mentionner l'événement *Édition spéciale #0* qui réunissait Rémy Héritier, Joris Lacoste, Frédéric Danos, Noé Soulier, Bojana Cvejić, Jennifer Lacey, Juan Dominguez et présentait un ensemble de dispositifs destinés à une production de discours en direct (Laboratoires d'Aubervilliers, 2011). Cet événement a donné visibilité à ces pratiques critiques. Il sera suivi de *Édition spéciale #La Montagne d'Aubervilliers* en 2012 conçus par Rémy Héritier et Laurent Pichaud avec Mathieu Bouvier, Marcelline Delbecq, Anne Kerzerho, le studio de design graphique officeabc et Gilles Saussier, où la pratique descriptive serait largement abordée.

[27] Par exemple à l'occasion du Festival CRITIQUES organisé en 2012 au CNDC d'Angers, dans le cadre du projet de recherche « La critique en action : regard de l'art et regard sur l'art » – projet dirigé par Isabelle Ginot, Emmanuelle Huynh et Anne Kerzerho, dans le cadre du Labex Arts-H2H. Ce festival réunissait Volmir Cordeiro, Valentina Desideri, Isabelle Ginot, Myrto Katsiki, Jennifer Lacey, Ninon Prouteau… Compte-rendu coordonné par Myrto Katsiki dans le dossier « Documents : La critique en action », [En ligne] http://www.danse.univ-paris8.fr

insuffisante à ce stade et ce d'autant que cette réflexion a été essentiellement menée par ceux-là mêmes qui signaient les projets[28]. En particulier, on aimerait voir se déployer une analyse des méthodologies adoptées ou des présupposés qui fondent le processus critique. Ou encore, si le dispositif discursif mis en place (les règles du jeu) peut être décrit, les effets recherchés ou avérés de ces dispositifs sont rarement pris en considération. Autrement dit, alors que ces dispositifs performatifs (conférences performées, jeux, etc.) ont tout lieu d'être comparés à des spectacles, ils ne font pas l'objet d'une analyse critique au même titre qu'une œuvre chorégraphique. Enfin, et surtout, si l'on distingue clairement le pan expérimental préalable à son élaboration de la critique elle-même, ne doit-on pas aussi distinguer à l'intérieur de ces dispositifs performatifs ce qui relève d'une mise en scène de l'expérimentation (perceptive, sensible, signifiante) et ce qui relève de l'élaboration d'une critique (le risque d'affirmer un point de vue, de déployer pleinement son argumentation, d'avancer des hypothèses théoriques, autrement dit de pouvoir être contredit). À titre d'exemple, il serait intéressant à mon sens de réfléchir aux effets de fascination produits par ces dispositifs performatifs (séduction, humour, manipulation, etc.), au même titre qu'on dissèque les rhétoriques argumentatives d'un texte critique. Il ne faut pas voir dans ces réserves un discrédit quant au potentiel de ces propositions. J'ai rappelé dans la partie introductive combien ces modes de travail mis en place par les artistes, bousculant les cadres traditionnels de la production du savoir, étaient propices à faire surgir de nouvelles lignes de travail. Il s'agit donc plutôt d'un appel à ce que la recherche se poursuive, et l'on peut se réjouir que la critique performative fasse aujourd'hui l'objet d'une thèse en danse[29], comme des développements récents sur la conférence performée[30]. J'ai en outre assisté avec beaucoup de curiosité aux *Running Commentaries/Commentaires suivis* conçus par la philosophe et dramaturge Bojana Cvejić et développés à la fin des années 2000[31]. Sa proposition recoupait d'ailleurs en partie des pratiques non spectaculaires que je conduisais dans mes enseignements (description radiophonique d'un spectacle en direct, discours fictif du point de vue l'artiste que ce soit l'un·e des interprètes ou l'auteur·e de la pièce, discours focalisé uniquement sur « ce à quoi ça me fait penser », etc.).

---

[28] Par exemple, il n'existe pas à ma connaissance d'analyse détaillée des *Running Commentaries*, dispositif très stimulant créé par Bojana Cvejić (voir *infra*), mais qu'elle est la seule à avoir commenté : Grégory Castéra, *Entretien avec Bojana Cvejić*: *Running Commentaries*, Journal des Laboratoires d'Aubervilliers, sept-déc 2010.

[29] Pauline Le Boulba, « Performer la critique », thèse de doctorat en danse, dir. Isabelle Ginot, université Paris 8 Saint-Denis, depuis 2013.

[30] Voir par exemple le travail mené par Laurence Corbel (colloque *La Conférence comme performance*, université Rennes 2, 2017) ou Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon : les presses du réel, 2018.

[31] Un public est invité après avoir vu un spectacle à assister à une soirée de « commentaires suivis » : devant une captation de la pièce et muni d'un casque, il peut sélectionner parmi trois canaux pour entendre des commentateurs en direct, situé dans des cabines derrière lui. Bojana Cvejić établit des natures de discours distinctes : le conteur, le réalisateur, le commentateur sportif, etc. Cf. Grégory Castéra, *Entretien avec Bojana Cvejić*: *Running Commentaries*, art. cit.

Enfin, ma participation aux *Jeux chorégraphiques* m'a permis de mesurer le potentiel critique d'un dispositif présenté à la fois comme « spectaculaire, pédagogique et réflexif [répondant] à un impératif ludique : *risquer de s'entendre parler de danse*[32] ». Ce dispositif signé par Rémy Héritier et Laurent Pichaud me semble constituer d'abord un formidable atelier critique : un espace d'exercice du regard sur des extraits de danse présentés, une tentative de construction à brûle-pourpoint d'une analyse, un espace où faire proliférer l'imagination et la dimension fictionnaire[33] de l'activité de spectateur, un lieu où se tromper, où affirmer des hypothèses par jeu et observer leurs effets, autrement dit à s'essayer à l'argumentation… Sur le modèle de l'émission littéraire radiophonique *Des Papous dans la tête* de Françoise Treussard, les *Jeux chorégraphiques* déploient un esprit savant autant que facétieux. L'application pédagogique de ces jeux a permis de développer de nouveaux outils. En effet, ils ouvrent de nombreux protocoles différents à travers un éventail de jeux (*Experts contre faussaires*, *Diagnostique chorégraphique à l'aveugle*, *Diagnostique textuel à l'aveugle*…). Le but du jeu est toujours identique : il s'agit d'identifier l'auteur·e soit d'une danse, soit d'un texte. Ce but est en soi contestable : il rabat l'espace critique sur l'attribution[34], autrement dit il renoue avec un geste de l'histoire de l'art du XIXe siècle qui consiste à authentifier, assigner et qui s'intéresse d'abord à la fonction auteur·e plutôt qu'à l'esthétique. Une critique qui ferait de l'attribution ou de la définition d'un style son but ultime est-elle tenable aujourd'hui ? Pourtant, cet exercice d'identification conduit à un examen détaillé des composantes d'une danse et amène chacun·e, de ce fait, à nommer ce qu'il·elle regarde et ce qu'il·elle délimite comme faisant signe (d'une époque, d'un style, d'un·e chorégraphe, d'un·e interprète, etc.), à l'intérieur du geste même. On notera que ces jeux mobilisent davantage une analyse de la danse que du spectacle chorégraphique. Par ailleurs, les erreurs commises par les joueurs, quand elles ne sont pas grossières, révèlent des parentés stylistiques entre chorégraphes assez inédites et qui participent du chantier plus large d'une histoire non chronologique de la danse, à partir de ses figures revenantes[35]. Au fond, le but du jeu importe moins que les compétences qu'il invite à déployer de la part des joueur·euse·s. L'aspect analytique évident contenu dans ces jeux fait en outre appel à des méthodes très inventives. Par exemple, l'expertise peut se faire en mouvement : interpréter ce qu'on pressent être la danse qui précède ou suit l'extrait présenté[36] est une façon d'analyser en mouvement (avant même de tenter de nommer l'identité du ou de

[32] Présentation par Rémy Héritier et Laurent Pichaud. La première version scénique aura lieu à Uzès Danse en 2013.

[33] 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), *op. cit.*, p. 101-121.

[34] Pour un article synthétique sur l'attribution en art *cf*. Enrico Castelnuovo, « ART (L'art et son objet) – L'attribution », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 10 octobre 2018. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-l-art-et-son-objet-l-attribution/

[35] Chantier entrepris en particulier par Laurence Louppe et Isabelle Launay.

[36] Cette consigne pourrait être rapprochée d'un exercice d'écriture que je propose : « à partir du visionnage d'un début de pièce, imaginez la suite. » Il met en jeu l'horizon d'attente construit par l'œuvre, tel que défini par Hans Robert Jauss pour la littérature.

la chorégraphe). Cela sollicite un savoir du geste – une pensée motrice, dirait Laban – par imitation d'un style (ou en forçant le trait) qui conduit consécutivement à analyser ce qui a été fait pour en déduire une hypothèse d'identification de l'auteur·e. *Experts contre faussaires* est un autre exemple intéressant : composer une séquence dansée à partir de sa description textuelle alors qu'un autre groupe l'interprète à partir de sa captation vidéo est encore un autre moyen de déployer la pensée motrice ou l'expertise en mouvement. Le versant textuel de ce procédé consiste à écrire un texte « à la manière de », à partir d'une description de la structure, du thème, du ton du texte que l'on imite sans l'avoir sous les yeux. (Il s'agira ensuite pour les joueurs d'identifier quel est le texte réellement écrit par tel ou telle artiste). Plus surprenante sans doute, l'identification d'un texte distribué à tous a pu passer par une mise en mouvement de ce texte (alors même qu'il ne décrivait pas forcément des gestes) pour saisir la corporéité qui le sous-tend et en déduire éventuellement l'identité de l'auteur·e.

Ce que révèlent, entre autres, toutes ces expérimentations critiques portés par des artistes, c'est qu'une grande part de leur activité, de leur métier, consiste bel et bien à être spectateur. Et que cette activité, dont ils déplorent souvent qu'elle ne donne pas lieu à des espaces d'échanges entre artistes[37], nourrit pleinement leur création : c'est-à-dire qu'elle engage le ou la chorégraphe comme l'interprète à penser l'activité spectatorielle au sein de son activité scénique. L'enquête par entretiens auprès de dix chorégraphes contemporains que je conduis actuellement avec Yvane Chapuis et Myriam Gourfink n'a cessé de le confirmer : les chorégraphes mettent en place des techniques du geste, des structurations de la durée et de l'ordre des événements, des combinaisons d'éléments scéniques en vue de produire une modalité précise d'être spectateur[38]. C'est bien cette pensée du spectateur au sein des œuvres mêmes qui allaient constituer mon champ de recherche. « Comment écrire sur la danse ? » allait se traduire par une nouvelle orientation du questionnement : « Comment l'œuvre chorégraphique ménage-t-elle en son sein une pensée du public ? » (*Figures de l'attention*, I.3, p. 19).

[37] D'où les initiatives comme celle du collectif Cap 15 (Antoine Mahaut, Mathias Poisson, Mathilde Monfreux, Stéphanie Lemonnier, Virginie thomas, Yasmine Youssef…) pour les journées « What For ? Juillet : autour de la pratique de spectateur », Marseille, 2014. Ou les journées professionnelles comme la rencontre nationale danse annuelle, celle de 2015 étant en partie consacrée à l'activité du spectateur. *Cf*. mon texte « La fabrique du regard » (IV.9). Voir aussi le texte de Laurent Pichaud où il expose la généalogie de l'élaboration des *Jeux chorégraphiques* : « Risquer de s'entendre parler de danse », in Frantz Anton Kramer et Yvane Chapuis (dir.), *Tranzfabrik – France/Allemagne,* [En Ligne], édition bilingue français-allemand, Munich : epodium Verlag, 2013, p. 62-66.

[38] Voir en particulier le chapitre « Adresser » in Myriam Gourfink, Yvane Chapuis, Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, I.4.

2. Relation esthétique : analyser comment la chorégraphie nous regarde

Le trajet critique précédemment décrit – dans son pan pratique comme dans son pan théorique – a été aiguillé vers un examen de l'expérience du spectateur. C'est principalement de ce point de vue-là que mes analyses se sont construites, c'est-à-dire depuis la place même de spectatrice que j'occupe dans le milieu chorégraphique. Comme ma thèse l'a développé, il ne s'agit évidemment pas d'une approche sociologique des publics sous forme d'enquête auprès de spectateurs, ni non plus de décrire ce que l'œuvre me fait, en tant que sujet singulier, mais de faire l'hypothèse que l'œuvre chorégraphique contient une théorie ou une pensée du public. Cette conception implicite ou explicite du spectateur par l'œuvre peut être analysée à travers l'examen des fonctionnements et des qualités de l'œuvre : sa structure, ses inventions figuratives, ses ressorts esthétiques, les modalités d'adresse qu'elle met en place. On voit alors se dessiner en creux ce que la critique théâtrale[39] a pu appeler le spectateur fictif (Christian Biet) ou le spectateur idéal (Olivier Neveux) et ce que le cinéaste Gérard Leblanc décrit avec finesse :

> « Tout film regarde son spectateur à travers la place qu'il lui propose d'occuper et, pour s'impliquer dans un film, le spectateur réel ne peut être indifférent à l'hypothèse de spectateur qui est celle du cinéaste. Il doit accepter la place qui lui est offerte et qui peut varier au cours du même film. Mais il est des façons bien différentes, pour un film, de regarder son spectateur[40]. »

Ce sont ces façons « de regarder son spectateur » que j'ai tenté de mettre au jour dans les cinq analyses d'œuvres qui constituent ma thèse. On pourrait émettre des réserves quant à la possibilité d'explorer cette hypothèse et en particulier dire qu'il y a une forme de difficulté à séparer spectateur réel et spectateur fictif. Pourtant, cette distinction me semble très palpable lorsqu'on est en situation d'inconfort ou de désaccord soudain avec ce qu'une œuvre tente de nous faire accepter ou ressentir. On saisit alors l'écart entre le spectateur qu'on est et celui que la pièce souhaiterait qu'on soit. Lorsqu'on se retrouve à ne pas vouloir cautionner une esthétique ou une posture politique contenue dans l'œuvre, ou lorsqu'on se trouve surpris et en décalage par rapport à la réaction d'une salle entière, l'écart entre spectateur fictif et spectateur réel peut apparaître de manière saisissante.

La question « Comment écrire sur la danse ? » s'est donc trouvée reformulée ainsi : « Comment l'œuvre chorégraphique me regarde-t-elle ? » La plupart des analyses d'œuvre que j'ai pu conduire entre 2005 et 2018 consiste à répondre à cette question en la déclinant de façon plus spécifique. Le travail de thèse puis le livre *Figures de l'attention* (I.3) qui en procède abordent cette question de front à partir d'une réflexion sur l'expérience esthétique et les modalités propres au spectacle chorégraphique d'inventer son spectateur. Les différents articles

[39] Cf. Olivier Neveux, « Une conception tactique et stratégique du spectateur ? Quatre propositions sur la politique du théâtre », *Théâtre Public*, *Penser le spectateur*, n° 208, avril-juin 2013, p. 25-29.
[40] Gérard Leblanc, « Un cinéma du subjectif », *Cahier Louis-Lumière*, n° 1, automne 2003, p. 122.

ou chapitres d'ouvrage que je présenterai ici abordent quant à eux cette question à partir d'une notion – le phrasé, le quotidien, le nu, le mourir. Ces notions ou thèmes interrogent directement la relation spectaculaire, en particulier la façon dont se construit le regard à travers des catégories.

- Les fabriques de l'attention

Il y a en effet diverses façons d'examiner la manière dont l'œuvre chorégraphique projette son spectateur. Le travail de thèse a consisté à mettre en évidence ce que les savoirs propres à l'art chorégraphique avaient conduit à inventer en matière de relation esthétique. Il s'agissait de comprendre comment un dispositif spectaculaire et plus spécifiquement une chorégraphie, et enfin, à plus petite échelle, un geste déploient des stratégies diverses pour s'adresser au spectateur et, ce faisant, orientent l'attitude attendue de lui. Par attitude, il faut entendre à la fois une disposition perceptive et une façon de se positionner relativement aux événements qui lui sont présentés.

La thèse insistait sur l'aspect politique de cette façon de forger l'attitude, selon plusieurs arguments que je rappellerai très brièvement. Le premier concerne la dimension collective de l'expérience : non seulement l'œuvre invente un sujet sensible, mais elle organise aussi une certaine pensée de la communauté, en proposant par exemple un modèle de socialité qui se construit aussi bien dans la relation instaurée avec le spectateur que dans une mise en scène de la relation représentée sur le plateau. Le deuxième argument repose sur une conception de l'expérience de l'art comme aventure émancipatrice (faire expérience d'une nouvelle façon d'être au monde) et invitait à réfléchir aux conditions de cette possible émancipation. Le troisième argument défendait la dimension politique d'un sentir – argument qui faisait alors l'objet de débats au sein des recherches en danse, à travers les travaux qui articulaient danse et politique. Un certain nombre de chercheur·euse·s (Laurence Louppe, Isabelle Launay, Véronique Fabbri, Randy Martin…) prenaient en effet position pour situer le politique du côté du travail de la perception et du sentir et non uniquement du côté de la référence à l'événement politique ou à des thématiques idéologiques. Autrement dit, du côté des forces et des processus de construction du sens et non des signes[41].

Ce débat sur la dimension politique de l'art chorégraphique continue bien évidemment de m'intéresser, mais moins dans sa dimension conceptuelle qui me semble peiner à dépasser ce que l'abondante littérature critique sur les théories politiques de l'art a déjà permis d'élucider, que dans la façon dont on peut précisément l'articuler avec des analyses d'œuvre et en particulier avec une lecture du geste. La parution des livres de Jacques Rancière *Le Partage du sensible* en 2000, puis *Le Spectateur émancipé* en 2008, suivie par la relance des débats sur

[41] On trouvera une synthèse des réflexions de cette période in Frédéric Pouillaude, Dominique Dupuy, Claude Rabant (dir.), *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*, Pantin : Centre national de la danse/le Mas de la danse, 2003. Nombre de publications sur danse et politique ont depuis vu le jour.

art et politique que ces livres ont engendré[42], n'est sans doute pas pour rien dans l'abandon de l'axe politique tel que défini précédemment : il n'y avait plus lieu ou plus d'urgence à défendre un tel point de vue désormais largement débattu. Aussi, dans le passage de la thèse (2005) au livre *Figures de l'attention* en 2012, s'opère un déplacement : la dimension politique y est en quelque sorte redéfinie mais aussi moins tonitruante. Elle s'attachera essentiellement à la notion d'attention qui m'a semblé au fond constituer l'originalité du travail. Cette notion sous-tendait l'ensemble des analyses, ouvrant une sorte de programme de travail plus vaste qui consisterait à ré-envisager l'histoire de la danse à partir de la question de l'attention ou de l'adresse. L'attention – du point de vue du spectateur – est en effet le pendant de l'adresse – du point de vue de l'œuvre ou des artistes. Mais pour commencer, il s'agissait d'observer en quoi elle pourrait être opérante pour analyser cinq œuvres chorégraphiques : deux d'entre elles signées par des chorégraphes nord-américains au milieu des années 1960 (Merce Cunningham et Yvonne Rainer), deux autres signées par des chorégraphes français à la fin des années 1990 (Boris Charmatz et Xavier Le Roy) et la dernière signée par une chorégraphe espagnole (Olga Mesa) au début des années 2000.

Que la notion d'attention ait surgi à ce moment-là comme une modalité d'analyse du champ chorégraphique n'est pas indifférent au contexte dans lequel s'est forgée ma culture spectaculaire : il faut mentionner au moins trois aspects contextuels. D'abord, on l'a vu, la pratique de l'analyse d'œuvre est un exercice qui ausculte le fonctionnement de la perception et de l'attention en interrogeant la pertinence de la sélection d'éléments à l'intérieur du visible (ou du perceptible) par le fait même de l'analyse. *Figures de l'attention* répond ainsi à la question : « Comment s'articule l'acte de danser à l'acte de voir ? Question qui hante toute pratique de spectateur. Autrement dit, comment [une] figure dansante nous apparaît-elle ? » (I.3, p. 19) La recherche sur l'attention allait en effet s'articuler étroitement avec une réflexion sur la figure en danse, autrement dit avec une analyse des modalités d'apparition des figures au sein du dispositif théâtral.

Il faut relever un second aspect du contexte dans lequel cette recherche s'est développée : il me semble que l'attention a été le moteur ou le sujet même de nombre de chorégraphies des années 1990 et 2000. Elles entendaient réinterroger la notion même de spectacle ou les procédés spectaculaires, les effets évidents de séduction et plus largement les modes de relation établis avec les spectateurs, les modalités d'apparition d'un geste sur un plateau, les certitudes du visible corrélées à celle du savoir, etc. Sans entrer dans le détail, on peut rappeler que, selon les cas, les pratiques de l'obscurité, du recouvrement, de l'éblouissement, de l'extrême lenteur, de logiques hypnotiques, de l'éparpillement d'événements concomitants, etc., ont constitué autant de stratégies pour bousculer les évidences du visible. Si la notion d'attention n'était pas utilisée par les chorégraphes, leur façon

[42] Mon texte « Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine » (IV.7 et IV.7bis pour la version française) revient, entre autres, sur ces questions du politique en danse et plus largement sur l'usage de la lecture de Rancière qui est fait dans le champ de la danse.

de travailler précisément aux conditions d'apparition du visible appelait une analyse capable de commenter les façons de guider, moduler, troubler l'attention du spectateur. Une autre thèse s'écrivait d'ailleurs au même moment dans une perspective proche mais dont je n'aurai malheureusement connaissance qu'à sa publication en 2011 : Maaike Bleeker[43] allait appliquer au théâtre post-dramatique et à deux exemples en danse (Forsythe et Blankert) une analyse marquée par les *visual studies*, autrement dit relative à l'expérience visuelle prise dans son contexte historique et culturel. Il y a donc fort à parier que ces interrogations sur l'attention et le point de vue, sur les processus mêmes du regard (*The locus of Looking*, titre Maaike Bleeker) répondaient au contexte artistique dont nous étions contemporaines. Si elles ont pu s'appliquer aussi à la danse nord-américaine des années 1960, c'est qu'émergeait à cette période d'avant-garde une urgence à repenser la relation au spectateur (d'où découle, entre autres, l'attraction constituée par les avant-gardes new-yorkaises sur les chorégraphes européens du corpus).

Enfin, dernier aspect contextuel, la question de l'attention me semble être un problème particulièrement aigu dans le monde contemporain[44]. L'un des auteurs marquant du champ des *visual studies* est Jonathan Crary dont les écrits sont largement mobilisés dans mes travaux : son livre *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*[45] esquisse en effet une généalogie de l'attention depuis le milieu du XIXe siècle et détaille son rôle dans la constitution de la subjectivité moderne. Il examine la construction historique des modalités de la perception à travers le développement des inventions techniques, de l'histoire des sciences, des conceptualisations philosophiques et des technologies du spectacle et du divertissement. L'attention est ainsi analysée comme relevant autant d'un mécanisme de contrôle et de régulation imposé par les normes et pratiques 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 la capacité du sujet à faire l'expérience de la singularité. C'est là que se situe la redéfinition politique de l'orientation de mon travail : à l'endroit d'une subjectivation possible dont la relation à l'œuvre chorégraphique peut être l'occasion. Il s'agit de saisir de quel régime d'attention relève une œuvre et en quoi ce régime se démarquerait (ou pas) des formes de contrôle dominantes de l'attention produites par la société contemporaine. En vérité, mon travail n'a pas exactement embrassé une si large perspective caractéristique des études culturelles ou des *visual studies* : il s'en tient à examiner les régimes d'attention relativement à une histoire de la danse ou à une histoire de l'art, exclusivement. Cette perspective restreinte est caractéristique de mon travail et de mon souci de déployer d'abord une analyse du champ chorégraphique afin de penser les problèmes que la danse et la chorégraphie soulèvent de la manière la plus spécifique possible. C'est une façon de pouvoir laisser surgir une interrogation

---

[43] Maaike Bleeker, *Visuality in the Theatre. op. cit*. Je mentionne son travail in *Figures de l'attention* (I.3, p. 25-26).

[44] Cf. par exemple les travaux de Yves Citton *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris : La Découverte, 2014 ou *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Seuil, 2014.

[45] Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/London: MIT Press, coll. October Book, 2001 (1re éd. 2000).

propre aux savoirs chorégraphiques et d'en comprendre la portée à l'intérieur de l'histoire de la danse qui est le plus souvent assujettie à l'histoire des autres arts[46]. C'est aussi sans doute une façon de pallier l'absence de l'art chorégraphique dans la plupart des études interdisciplinaires. Néanmoins, mon travail établit sans cesse des liens avec des études conduites dans d'autres champs, et en tire parti : c'est une nécessité pour inscrire le travail dans un contexte intellectuel plus large et c'est la condition pour rompre l'isolement dans lequel la recherche en danse pourrait être maintenue.

La thèse posait la question de l'expérience esthétique dans sa dimension sensible et politique. De son côté, le livre *Figures de l'attention* interroge les formes d'attention mobilisées par l'expérience esthétique, à travers la construction de régimes de visibilités propres. Mais dans les deux cas, l'analyse s'articule à une recherche sur la spatialité en danse. En effet, l'étude des modes de spatialisation (architecturale, scénique, chorégraphique et corporelle) conduit à établir la façon dont l'œuvre construit d'une part le point de vue selon lequel elle doit être perçue et d'autre part la dynamique de fabrication du visible (ou perceptible). C'est là une façon d'orienter l'analyse à travers un prisme spécifique : à partir du jeu des spatialités, se déduit une orientation de la perception de l'œuvre, parce que ce jeu désigne où regarder et comment voir, et qu'il favorise un trajet perceptif. L'analyse amène à suggérer des trajets possibles du regard, en décelant dans l'œuvre des conduites de l'attention. Il faut comprendre par « spatialité » un ensemble complexe. Elle est constituée par différentes strates d'espaces, selon une organisation 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 un dispositif d'attention, ce que d'aucuns décrivent comme une machine de vision[47]. Ensuite, la spatialité scénique – l'installation scénographique, mais aussi le dessin chorégraphique des trajets, et tout ce qui a trait à l'emplacement du danseur – est susceptible de reconfigurer, réorienter, ponctuer ce premier cadre. Enfin, la spatialité corporelle – la nature spatiale 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 – modèle l'échange. Ce facteur spatial ne peut être isolé de la nature qualitative du geste : sa nature dynamique, rythmique, pondérale qui vient donner sens aux stratégies spatiales. L'organisation spatiale conduit enfin 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 (*Figures de l'attention*, I.3, p. 33 *sq*.). La réflexion sur la figure

[46] Dans nombre de récits historiques, l'histoire de la danse est enserrée dans une logique générale qui fait peu cas de sa spécificité possible : elle suit ainsi les catégories posées par l'histoire des arts visuels et est censée illustrer cette construction historique, c'est-à-dire qu'elle est toujours seconde et rarement considérée comme ayant eu une influence sur les autres arts.

[47] Ou un dispositif (*apparatus*) dira Gerald Siegmund dans un texte qui doit beaucoup à Jonathan Crary : Gerald Siegmund, « Apparatus, Attention, and the Body: The Theatre Machines of Boris Charmatz », *The Drama Review*, Fall 2007, vol. 51, n° 3, p. 124-139.

et le figural était explicitement portée par Xavier Le Roy et Laurent Goldring (son collaborateur sur la pièce analysée), mais le terme était alors relativement peu employé dans le milieu chorégraphique[48].

- Les modalités d'apparition de la figure dansante

Ainsi, attention, figure et spatialité allaient constituer les trois notions centrales à partir desquelles comprendre « comment une œuvre chorégraphique nous regarde ». Je réserve à plus tard (chapitre 3) la présentation de ce que la recherche sur la spatialité a permis. J'insisterai ici sur la portée d'une interrogation sur l'attention et la figure. Elle ne s'évalue pas en terme quantitatif. Mon étude restreinte à cinq chorégraphies a résisté à une généralisation des analyses à l'échelle d'un plus vaste corpus. C'est aussi là l'un des traits de ma façon de travailler : accorder à l'étude de cas un statut d'exemplarité et non de représentativité. Il ne s'agit en effet pas de considérer les œuvres choisies comme typiques, ce qui reviendrait à les renvoyer à ce qu'elles ont de commun avec d'autres (tout en s'exposant au risque de l'approximation), mais pour ce qu'elles ont d'exemplaire, c'est-à-dire de spécifique dans leur façon de traiter la question posée. Je n'ai donc pas dressé une typologie des régimes d'attention ou des modalités d'apparition de la figure. 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 ou réarticuler. L'étude de cas conduit donc à réfléchir à la pertinence d'une question pour analyser la danse et à creuser la réflexion sur une notion. L'étude comparative entre cinq pièces contribue par ailleurs évidemment à affiner le regard et les analyses. (Cette méthodologie comparative s'est largement diffusée dans les recherches en danse au cours des années 2010 accordant une large place à l'analyse d'œuvre, que ce soit dans les articles ou dans les thèses[49].) Et ce d'autant plus que le corpus a été constitué moins par contraste marqué entre les pièces que par nuances au sein de la ressemblance. Les pièces partagent un territoire commun dans leur refus du temps dramatique, d'un épanchement affectif, d'un geste ornemental, divertissant et codé, de la lisibilité, de l'ordre imposé par le lieu, en même temps qu'un certain attrait pour

[48] Sinon dans le sens d'un répertoire de figures. Loïc Touzé allait aussi développer une réflexion sur une danse figurale, notamment à partir de *Love* (2003), mais surtout à partir de 2010 dans le cadre d'ateliers conduits avec Mathieu Bouvier portant sur les relations entre images et corps.

[49] Comme *Figures de l'attention*, d'autres thèses de cette période ont été composées sur le modèle de plusieurs études de cas comparées. Par exemple, celles de Petra Sabisch ou Maaike Bleeker, *op. cit.* Plusieurs de mes articles sont organisés selon cette logique comparative, par exemple : « Figures de spectateur en amateur » III.9, « La construction d'un vide. D'un certain usage du plateau en danse contemporaine » IV.2, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique » IV.5, « Cunninghams *Event* und Ciríaco/Sonnbergers *Here whilst we walk*: Zur räumlichen Dimension choreographischen Erlebens jenseits der Bühne » IV.8, « Le chorégraphique traversé par la photographie. À propos du temps dans la composition : Rainer, Paxton et Charmatz » V.31, « L'expérience d'une réalité. À propos de trois promenades sensorielles » V.33, « Le nu féminin en mouvement » V.34.

le vide. Ce corpus témoigne de la persistance historique d'un questionnement quant à la distanciation, quant au traitement du visible, quant à la figure. Aussi, c'est la question de la spatialité et des régimes de visibilité qui a motivé, en dépit de toute chronologie, l'ordre de l'analyse. L'essai commence ainsi par le bouleversement du visible suscité par *Self-Unfinished* de Xavier Le Roy (1998) : 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. L'essai aborde ensuite *Trio A* d'Yvonne Rainer (1966) qui travaille à une distanciation, jouant 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. *Trio A* met en place les conditions d'une douce hypnose reposant sur le vertige des trajectoires infinies du regard. L'essai se poursuit avec *Suite au dernier mot : Au fond tout est en surface* d'Olga Mesa (2002) qui 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, Olga Mesa organise une conduite précise de l'attention, ponctuée d'intermittences, qui sont les conditions de l'émergence d'une rêverie intime. L'analyse continue avec *Con forts fleuve* de Boris Charmatz (1999) qui explore explicitement le dispositif théâtral, sa structure, ses logiques, pour les mettre à mal. Charmatz oppose une topologie des intensités à la géométrie, à la perspective, réunissant les conditions d'une insécurité perceptive, d'une attention chaotique. Le public est face à une béance du sens qu'il éprouve à travers une attention heurtée. Pour finir, Merce Cunningham avec *Variations V* (1965) 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.

Au-delà de ce que cette étude apporte à la compréhension des cinq pièces analysées, au-delà de ce qu'elle permet pour penser les notions d'attention et de figure, j'ouvrais aussi un programme de recherche possible : comment repenser l'histoire de la danse à partir de la question de la figure ou de l'attention ? J'appelais en effet « une histoire à venir, celle de la figure en danse » (I.3, p. 46). Ce serait faire l'hypothèse, comme Pierre Schneider y engageait dans sa *Petite histoire de l'infini en peinture*, que les constellations figuratives signalent « non seulement la structure des œuvres mais leur vrai sujet, tour à tour enseveli ou affleurant sous le sujet circonstanciel[50]. » Il invitait bel et bien à retraverser l'histoire de l'art à travers ces rapports entre fond, figures et infini. À tout le moins, je pourrais dire *a posteriori* que le mode de questionnement et d'analyse ouvert par *Figures de l'attention* constitue une forme de grille exogène qui a tendance à s'imposer dans ma relation aux œuvres (cf. *supra*, section « Cadre méthodologique et épistémologique »). C'est un filtre conscient qui organise facilement mon regard, comme un préalable à toute autre analyse. Ou peut-être comme la vérification

[50] Pierre Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Paris : Hazan, 2001, p. 161.

spontanée que cette hypothèse méthodologique est valable et fructueuse pour telle ou telle pièce d'une autre période. Ce filtre invite à examiner le feuilleté des spatialités, le statut de la figure dansante et, plus largement, toutes les stratégies de conduite de l'attention du spectateur. Pourtant, je n'ai pas entrepris une lecture historique de plus large envergure. La dimension historique de mon travail (cf. chapitre 2) continue d'être principalement circonscrite aux deux périodes et aires géographiques abordées par le corpus de thèse (les années 1960 nord-américaines et la création contemporaine européenne). Elle n'est pas, par ailleurs, réservée à ce filtre thématique. Mais surtout, le déploiement de ma recherche sur la spatialité a pris le pas sur ces analyses d'œuvres en contexte scénique (cf. chapitre 3). En particulier, une partie du corpus sur lequel je travaille aujourd'hui conduit à séparer la notion d'attention de celle de figure, dès lors qu'il n'y a plus de danse à regarder (j'y reviendrai). Mais au fond, ce programme de recherche possible est peut-être conduit par d'autres chercheur·euse·s qui empruntent des chemins similaires, en écho plus ou moins direct à celui que j'ai ouvert. Je pense en particulier au travail de doctorat entrepris en 2015 par Mathieu Bouvier sur l'esthétique figurale du geste, qui promet d'enrichir ce champ de recherche, sans doute moins d'un point de vue historique que conceptuel[51]. Et plus largement à l'application des *visual studies* aux arts de la scène.

Une autre étude allait néanmoins me permettre de déployer le potentiel d'une analyse de la figure pour la danse. Le livre *Projet de la matière – Odile Duboc* (I.2) publié en 2007 (cinq ans avant *Figures de l'attention*) contient une réflexion sur la figure qui ouvre des perspectives quant à l'esthétique du figural dans le contexte de la danse en France des années 1990 et 2000. En effet, le chapitre intitulé « Figurer l'infini », (I.2, p. 113-137) analyse comment la pièce créée en 1993 tente de concilier un travail sur la sensation (qui a caractérisé tout le processus de création) avec la mise en place d'une composition supposant une forme d'encadrement et de fixation des matériaux dans des formes, ainsi que l'introduction de figures caractéristiques de l'esthétique d'Odile Duboc. Ce chapitre développe comment la matière peut persister dans la forme, le fond troubler la figure, les intensités estomper le graphisme ou le contour des mouvements, l'improvisation pondérer les formes écrites. *Projet de la matière* est une pièce fortement marquée par la rêverie dubocienne autour de l'eau et de l'air et par *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot qui est hanté par le thème de la noyade et la fusion du personnage avec ce qui l'entoure. Autrement dit, la pièce, à travers les éléments aquatiques et pneumatiques par définition infigurables parce que sans contours, pose la question de la mise en scène du figural. Les interprètes témoignent de l'inquiétude de voir la sensation se noyer dans la forme, ou l'écriture supplanter une qualité de mouvement dont l'origine repose sur un imaginaire de la

[51] Mathieu Bouvier, « Des gestes, des figures. Pour une esthétique figurale du geste, en danse et au cinéma », dir. Isabelle Launay et Catherine Perret, université Paris 8 Saint-Denis, depuis 2015. Voir également le site Mathieu Bouvier (dir.), http://www.pourunatlasdesfigures.net, Lausanne : La Manufacture/Hes-So), 2018 où est proposée une approche de la « notion irradiante de figure ».

matière (eau, air, feu). Cette imagination de la matière, suivant la référence à Bachelard partagée au sein de la compagnie, n'est pas « la faculté de *former* des images [mais plutôt celle] de déformer les images fournies par la perception[52] ». Cette pièce est par ailleurs un moment où les interprètes éprouvent une autre modalité d'être en scène : une façon de ne pas apparaître sans disparaître pour autant (cf. la partie « Estomper la figure », p. 128-131). Les interprètes de cette pièce, pour la plupart devenu·e·s chorégraphes au moment où je réalise mon étude (entre 2002 et 2006), commentent en effet les choix d'écriture qui ont été faits et la façon dont ils ou elles ont pu, dans la suite de leur travail, aller plus loin dans une écriture de l'informe. Boris Charmatz ou Pedro Pauwels relèvent par exemple le bouleversement qu'a représenté ce travail relativement à la culture du geste dans laquelle ils baignaient :

> « C'est tout un travail gestuel qui ne part pas de l'idée d'écrire du mouvement, témoigne Boris Charmatz. C'est la possibilité de créer du mouvement sans penser à l'écriture du mouvement. Ce n'est pas une improvisation tournée vers les figures qu'on va produire, mais tournée vers la mémoire de sensations antérieures, vers des souvenirs de matières. Ça a donné des danses très étonnantes, je me souviens que ça nous a surpris. On a regardé et accepté ces danses si bizarres. Je sortais de la compagnie de Régine Chopinot, où on avait improvisé autour des dessins de Jurgis Baltrušaitis : pour la pièce *Saint-Georges* (1991), on prenait des poses tirées de la sculpture romane, on s'en inspirait, mais pour écrire des danses. On fabriquait des danses. On faisait se suivre des figures, en décidant, par exemple d'intégrer un tour, un appui précis, un saut… Il fallait se soucier de notre faculté à bien réaliser ces figures. On prévoyait des trajectoires, dans un espace quadrillé, organisé par des emplacements précis qui déterminaient nos orientations sur le plateau. Avec Odile [Duboc], un saut survient parce qu'il est suscité par la mémoire de la sensation avec l'objet. On abandonne l'idée d'effectuer des figures successives et, si les sensations nous conduisent à faire des figures, ça n'est pas le but recherché. On n'a pas pris la décision consciente d'enchaîner ces figures. On a accepté de ne pas composer, d'être juste dans des états liés à la mémoire des éléments. C'est une façon de se détacher d'une peur du futur et de la crainte de ce que l'on va donner à voir ; cela nous a offert une plus grande liberté. Laisser couler, être dans le rien. Laisser venir l'informe. Il est alors difficile de séparer l'écriture de l'interprétation ou du corps qui la porte. » (*Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, I.2, p. 119)
>
> « Chez Odile [Duboc], commente de son côté Pedro Pauwels, il y a une dualité peut-être non résolue, entre la recherche d'une forme, d'un académisme pur (je parle ici de la danse classique) et la recherche de matière. Ce n'est pas conciliable : la matière est parfois en opposition avec la forme qui en ressort ; tu ne peux pas être en arabesque et maintenir une qualité d'eau ou d'air, qui est contradictoire avec l'essence de cette forme. Il y a, en danse contemporaine, une peur de se détacher de la forme au risque de friser l'académisme. Ce n'est certes pas le cas de toutes les partitions de *Projet de la matière*. Mais Odile a aussi laissé apparaître des formes, que je considère comme des dérives. Ça aurait pu être plus radical, je m'en rends compte aujourd'hui… Je ne le voyais pas il y a dix ans. » (I.2, p. 121)

[52] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : José Corti, 1943, p. 7.

On pourrait débattre de la possibilité de revisiter la figure de l'arabesque en maintenant une qualité d'air et d'eau. N'y a-t-il pas moyen d'altérer la figure de l'intérieur, de détourner alors la figure de sa définition académique ? Mais cela soulève assurément la question de savoir si le spectateur aura la capacité de se détacher de la tendance à assigner ce geste à une figure répertoriée. Le travail de composition d'Odile Duboc et Françoise Michel aura justement consisté à lutter contre la fixation des images, à maintenir un trouble dans la lisibilité… relativement à l'économie du visible dans laquelle on se trouvait en 1993. Laure Bonicel résume en une jolie formule les effets de cette construction du visible : « J'ai souvent eu l'impression de danser dans du flou[53] » (I.2, p. 129). Si Laure Bonicel ou Pedro Pauwels[54] signalent une forme d'inaboutissement dans le potentiel de radicalité du travail engagé, c'est bien que d'autres chorégraphes entre 1993 et 2004 ont exploré plus avant une autre mise en scène possible des « états d'avant la forme » (Bonicel, I.2, p. 120). C'est ainsi que mon étude se finissait sur ces mots :

> « Si le processus de création d'Odile Duboc semble toujours extrêmement contemporain et précurseur aux danseurs, ils émettent quelques réserves sur la scénographie ou les costumes. Mais ils s'étonnent surtout de voir autant de lignes surgir dans la pièce et mesurent combien, depuis dix ans, le travail sur la matière et l'informe, chez d'autres chorégraphes, s'est développé d'une façon plus radicale encore. Ce que cette reprise laisse entrevoir, c'est en effet un déplacement du champ dans lequel l'œuvre s'inscrit. Les critères de la virtuosité, les conceptions de l'écriture chorégraphique ont changé ; on entend aujourd'hui autre chose par "matière" que l'écriture à laquelle elle aboutit dans le projet d'Odile Duboc. La nature de la relation entre figure et matière a conduit, dans des pièces chorégraphiques de la fin des années 1990, à un trouble du visible qui pousse l'informe plus loin. Face à des créations plus récentes, celles de Mathilde Monnier, Myriam Gourfink, Xavier Le Roy, Julie Nioche, Laurent Pichaud ou Eszter Salamon, la lenteur singulière de *Projet de la matière*, son rapport à l'informe, à la plasticité de la figure ne contrastent plus aussi étonnamment dans le paysage chorégraphique. Ce nouveau cadre de réception déplace assurément le regard porté sur l'œuvre, mais il rappelle aussi combien cette pièce constitue un nœud dans l'histoire de la danse en France. Elle concentre un certain nombre de thèmes qui vont sous-tendre les créations des décennies suivantes. La place attribuée à l'interprète, le souci du processus, l'articulation particulière de l'improvisation et de l'écriture, le statut accordé à la figure dansante constituent autant d'orientations fortes qui continuent d'irriguer la création contemporaine. » (I.2, p. 180-181)

[53] L'espace entier est en effet construit de proche en proche, habité de forces tactiles, dynamiques, musicales, sonores, lumineuses libérées d'une structure géométrique ou d'un centre.

[54] « Je me pose la question de [la] capacité [d'Odile Duboc] à accepter l'informe suscité par la démarche qu'elle enclenche. » (Laure Bonicel in *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, I.2, p. 120) « Il y a dix ans [en 1993], la pièce était très novatrice et les programmateurs n'étaient pas forcément prêts. Aujourd'hui, de nombreux travaux ont proposé des expériences chorégraphiques qui permettent d'envisager autrement *Projet de la matière*. » (Pedro Pauwels in *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, I.2, p. 180).

C'est bien la dimension historique de l'analyse d'œuvre qui était soulevée là : la nécessité de contextualiser la relation esthétique, relativement à la construction historique des modalités de la perception et aux régimes d'attention propres à l'histoire de la danse.

- Le spectateur face aux limites du représentable

Pour finir, j'évoquerai pourquoi certains articles ou chapitres d'ouvrage publiés entre 2005 et 2019 me semblent participer d'une intention commune à *Figures de l'attention*. Bien que n'abordant pas dans tous les cas la question de la spatialité, ces textes tentent chacun d'élucider la relation esthétique à partir d'une notion qui interroge le spectateur quant à la construction de sa perception. Il s'agit bien encore d'interroger comment l'on regarde, ou plutôt « comment la chorégraphie nous regarde ». L'article « L'obscénité chorégraphique » (IV.4) aborde une des modalités du surgissement de la figure en danse, à travers une réflexion sur le phrasé. Le phrasé, c'est-à-dire les modalités de la durée et de l'écoulement du mouvement à travers la distribution des forces et des dynamiques, est une des modalités de la conduite de l'attention. L'article concerne principalement *Beautiful Lecture* (1968) de Steve Paxton, en regard d'une analyse de *Trio A* d'Yvonne Rainer. Il examine la façon dont Steve Paxton dénonce l'obscénité de la politique nord-américaine, l'ordre moral dominant et la censure dont l'art chorégraphique fait l'objet. À partir d'une réflexion sur le régime de plaisir convoqué sur scène comme dans la salle, Paxton articule en effet l'obscénité politique du monde contemporain à l'obscénité chorégraphique. Le chorégraphe engage une analyse des attentes du public et des pratiques dansées sur la scène chorégraphique. Sa critique d'une esthétique dominante (le ballet classique) passe par une redéfinition des critères de l'obscène : celui-ci se mesure à l'aune du fonctionnement libidinal d'une chorégraphie et en particulier de son phrasé. Aussi, il va rapprocher l'esthétique du ballet (ponctué de syncopes, d'accélération, de surgissements soudains) d'une économie libidinale pornographique. Paxton prône de son côté une autre économie du phrasé : tranquille, nonchalante, anti-paroxystique, non-orgasmique. À travers cette réflexion sur le phrasé et le surgissement possible d'une figure dansante, c'est bien l'activité du spectateur qui est analysée, ainsi qu'une politique du plaisir dans la relation esthétique. L'article « Le chorégraphique traversé par la photographie. À propos du temps dans la composition : Rainer, Paxton et Charmatz » (V.31) développe autrement cette question du phrasé. Il y sera question à nouveau de *Trio A* d'Yvonne Rainer et de son refus de l'acmé comme moment photographique. Plus largement, l'article traite du surgissement de la figure dansante à partir d'une conception de la composition, laquelle se noue à une réflexion sur l'usage de la photographie en danse (comme image) ou du modèle photographique (comme processus de saisie du visible). L'article compare cet usage chez les trois chorégraphes mentionnés, mettant en évidence différentes temporalités du photographique (et modalités du phrasé) qui sous-tendent la (dé)construction de la figure dansante.

Il faut mentionner trois autres articles que l'on peut réunir sous un même questionnement : ils analysent notre faculté à percevoir un geste sans l'assigner trop vite à une catégorie recouvrante. En effet, les catégories « quotidien » et « nu » se présentent d'abord au spectateur comme des obstacles au regard. Les deux articles « Du quotidien : une impasse critique » (III.1) et « Le nu féminin en mouvement » (V.34) sont le fruit d'une réflexion conduite avec la chorégraphe Gaëlle Bourges (ayant donné lieu à plusieurs conférences). Ils répondaient directement à l'actualité scénique de la fin des années 1990 et aux réactions vives, aussi bien du côté des spectateurs que des critiques, suscitées d'une part par des spectacles accusés de « ne pas être de la danse », d'autre part par la présence du nu sur scène.

L'article « Du quotidien. Une impasse critique » (III.1) invite à retarder tout jugement hâtif face à des gestes qui ne semblent pas correspondre à la catégorie « danse contemporaine » qu'on s'est forgée et interroge alors le surgissement du terme « quotidien » pour ranger ces gestes sous une même dénomination. L'article met en doute la pertinence même de cette catégorie de quotidien, puisqu'on qualifie, à travers ce terme, des réalités gestuelles extrêmement hétéroclites à travers l'histoire, vidant peu à peu le terme de son sens. Il propose de décliner successivement les divers antonymes possibles que l'usage du terme semble vouloir faire apparaître : virtuosité, technique, puis étrangeté. Il montre en quoi il y a bel et bien une virtuosité et une technique du geste quotidien, mais dont les formes sont difficiles à repérer et classer. L'assignation au « quotidien » revient alors à se défaire de l'embarras dans lequel des gestes chorégraphiques nous plongent. C'est une façon d'anesthésier le regard comme la pensée. L'article propose enfin de réfléchir à un dernier usage du terme qui semble renvoyer à la tentative de qualifier la fabrication d'un quotidien scénique : il y a des esthétiques du quotidien propres à chaque époque. De même que le quotidien n'existe que relativement à un contexte précis – une construction culturelle, historique, sociale –, le « quotidien chorégraphique » a lui aussi ses particularités historiques et culturelles. C'est ce que l'article tente de mettre en lumière.

J'ai déployé la réflexion sur cette catégorie esthétique instable également à l'occasion des analyses de *Trio A* d'Yvonne Rainer et de *Variations V* de Merce Cunningham, pour qui tout geste, y compris le plus banal, est potentiellement un mouvement dansé[55] (cf. *Figures de l'attention*, I.3). Les œuvres, comme les débats critiques sur la danse nord-américaine des années 1960, invitent en effet à réfléchir à la notion d'ordinaire qui est mentionnée à travers une constellation de termes renvoyant, selon les cas, à : premièrement, l'ensemble des gestes qui pourraient constituer nos vies au quotidien – qu'ils soient expressifs, inconscients, automatisés ou techniques – (« *ordinary, mundane, casual, prosaic, humdrum, banal, everyday movements*) ; deuxièmement, une catégorie de gestes fonctionnels tournés vers une action à accomplir (« *goal oriented types of action*, *tasks* ») ; troisièmement, une catégorie esthétique

[55] Ce positionnement théorique est hérité de son partenaire, le compositeur John Cage, pour qui tout son est d'égale importance. Dans les faits, Cunningham privilégiera néanmoins, la plupart du temps, le geste virtuose et spécialisé du danseur.

qui signale un dialogue avec l'histoire de la danse (« *unheroic*, *tasklike*, *neutral doer, pedestrian movements* ») et plus largement de l'art (« *untheatrical*, *anti-illusionist*, *litteralist* »). La catégorie est donc extrêmement polysémique. L'article « Our Bodies are not Readymades : The Ordinary in Steve Paxton's Dance Pieces from the 1960s » (III.12) déploie les variations autour de l'ordinaire dans les pièces de Steve Paxton des années 1960. Premièrement, Steve Paxton parvient bel et bien dans *Flat* (1964) à déhiérarchiser les valeurs culturelles accordées à différentes catégories de gestes : ceux magnifiés par la sculpture classique, ceux loués dans le milieu sportif, et ceux rendus invisibles dans nos vies quotidiennes (comme retirer sa chaussette). Deuxièmement, Paxton tente de mettre en scène des gestes et des postures quotidiens inconscients, ouvrant dans son œuvre une dimension documentaire évidente – à travers l'intervention sur scène de non-danseurs, mais également l'introduction de documents historiques (sonores ou filmés). Par ces deux opérations, Paxton cherche à faire sortir le geste ordinaire du régime d'invisibilité auquel il appartient. Ce texte insiste enfin sur les codes ou les formes de fabrication d'un quotidien scénique :

> « Le quotidien scénique n'est en effet pas la simple transposition d'une observation de la société contemporaine, mais relève d'une mise en scène du corps ou de situations qui dialogue autant avec le réel qu'avec les codes spectaculaires et les techniques dansées dominants propres à chaque époque. Le quotidien désigne alors autant l'effort pour penser les gestes ou les problèmes qui constituent l'état d'une société donnée que la distance prise avec les conventions esthétiques, stylistiques et techniques de l'art chorégraphique. Dans le premier cas, le quotidien chorégraphique tente de faire sortir le geste ordinaire du régime d'invisibilité auquel il appartient. "The ordinary is in a sense invisible, because it's ordinary[56]", rappelle Steve Paxton. L'art chorégraphique peut alors comporter une dimension anthropologique ou documentaire, mettant en évidence la construction sociale, culturelle et historique des comportements sociaux et de la corporéité elle-même (c'est-à-dire des postures et des gestes qui nous constituent). Dans le second cas, le quotidien se définit par opposition au virtuose et à une technique dominante. Il construit alors ses propres codes gestuels (ainsi que des virtuosités nouvelles, non ostentatoires) qui vont varier selon les époques, mais aussi, à l'intérieur d'une même période, selon les chorégraphes, ou même à l'intérieur du parcours d'un·e artiste. [L'un de ces codes chez Paxton est assurément l'étirement de la durée, en dépit de toute convention théâtrale]. » (« Nos corps ne sont pas des ready-made. L'ordinaire dans les pièces de Steve Paxton des années 1960 », version française inédite de III.12)

Paxton se confronte aux limites du représentable, ou à une double difficulté : celle de préserver le caractère quotidien d'un geste dès lors qu'il est porté sur scène, celle de rendre ce geste regardable pour autrui. Comme chez Yvonne Rainer, la catégorie de l'ordinaire chez Steve Paxton soulève en effet la question de la difficulté, pour le spectateur, à voir et regarder : si la marche est un mouvement sinon démocratique (c'est le terme employé par Sally Banes[57]), du

[56] In *PASTforward*, (film), Baryshnykov production, 2001.

[57] Cf. Sally Banes, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Michigan: UMI Research Press, 1980.

moins égalitaire, cela ne présage en rien de l'intérêt qu'un auditoire pourrait accorder à la marche. Comme le rappelle très justement Sally Banes, le désir de rendre la danse plus accessible en usant de l'ordinaire ou en démystifiant la structure chorégraphique s'est heurté à la réalité des publics : « Paradoxalement, il semble qu'afin de savourer le prosaïque en art, les spectateurs doivent être d'abord entraînés aux conventions artistiques et à d'autres aspects de l'expertise en art[58] ».

L'article « Le nu féminin en mouvement » (V.34) poursuit cette réflexion sur nos capacités de spectateurs à regarder, avant d'assigner. Il tire sa source d'une réflexion sur les différents usages de la nudité sur la scène chorégraphique[59]. Il s'agissait avant tout de défaire la façon dont le nu faisait écran. En effet, il apparaissait à Gaëlle Bourges et moi-même que le nu empêchait de voir, soit parce qu'il dressait une forme de barrière immédiate (sortir de la salle ou cesser de vraiment regarder par pudeur ou par rejet moral), soit parce qu'il enclenchait une association trop rapide avec la sexualité ou l'érotisme, qui était une autre façon d'occulter les enjeux plus complexes de la plupart des projets. Notre travail a donc consisté à montrer comment le nu ne devait pas être assimilé à un mécanisme simple (il est souvent taxé de simple provocation) et à déplier les façons diverses dont s'instaure le trouble qu'il suscite le plus souvent. À travers une lecture historique, il s'agissait donc de montrer en quoi le nu scénique en danse faisait effraction dans un contexte donnée – dans l'ordre social, politique, moral, esthétique, etc. Ou à l'inverse en quoi il répondait à des formes convenues (esthétiques, sociales ou politiques) : il y a aussi des nus politiquement réactionnaires. L'article « Le nu féminin en mouvement » rend compte d'une partie de ce travail, à partir de l'analyse exclusive d'œuvres de Robert Morris, Vera Mantero, Gaëlle Bourges et Carolee Schneemann. Il s'agit bien de montrer comment une œuvre nous regarde à travers la mise en scène du nu.

Ces trois articles réfléchissent finalement à la façon dont des catégories mal pensées constituent des empêchements à vraiment regarder : ces catégories concourent le plus souvent à occulter les enjeux précis des œuvres, à domestiquer leur étrangeté, en désamorçant l'inquiétude féconde et la capacité d'étonnement qu'elles peuvent susciter.

La réflexion sur l'obscénité, le quotidien et le nu chorégraphiques participe d'une interrogation plus large sur les mécanismes de séduction en jeu dans la relation esthétique et sur les limites de la représentation. Le cours d'analyse d'œuvre que j'ai conduit pendant deux ans (2010-2012) sur le thème « Mourir en scène » est une autre façon d'aborder cette question.

> « "Est-ce que je séduirai les femmes ?", demande le comédien du *Septième Sceau* de Bergman. "Une tête de mort intéresse le public autant qu'une femme nue", répond le peintre. »

---

[58] Sally Banes, « Gulliver's Hamburger. Defamiliarizing and the Ordinary in the 1960s Avant-Garde », Sally Banes (ed.), *Reinventing Dance in the 1960s. Everything was possible*, London: University of Wisconsin Press, 2003, p. 19 (traduction par l'auteure).

[59] Pour un travail plus approfondi conduit depuis, cf. Marnie André, « Nudité, lassitude et costume. Tentative d'une typologie des nudités en danse », mémoire de master 2 en danse, dir. Julie Perrin, université Paris 8 Saint-Denis, 2018.

Ce cours proposait d'explorer les représentations chorégraphiques du mourir, autrement dit un geste qui touche aussi aux limites du représentable. « J'ai beaucoup fait souffrir, j'ai beaucoup tué, j'ai beaucoup torturé pendant trente ans », commente Alain Cavalier en voix off sur des images de ses films qui défilent dans *Faire la mort* (2011). Jusqu'au jour où sa caméra filme le visage de son père mort, puis de sa mère sur son lit de mort – ce qu'il livre à l'écran, en commentant :

> « Depuis ce temps-là, j'ai considéré comme ridicule, d'une bêtise… comme quelque chose de pratiquement anti-cinématographique de demander à quelqu'un de faire la mort, comme de faire l'amour, devant une caméra. »

Selon quels ressorts l'art chorégraphique s'est-il appliqué à explorer ce « faire semblant » ? Avec quelle complaisance éventuelle ? De quelles façons, de la scène romantique à la création contemporaine[60], a-t-il mis en scène la mort et régulé ses modalités d'apparition ? Comment ces représentations s'accordent-elles historiquement avec l'évolution sociale et culturelle des rapports à la mort (dans les pratiques médicales, funéraires, judiciaires, médiatiques et artistiques) ? Y aurait-il une fonction anthropologique du mourir sur la scène chorégraphique aujourd'hui (fonction d'idéalisation, fonction exutoire, fonction de présentification, fonction rituelle d'expiation) ? Quelle histoire des esthétiques du mourir chorégraphique peut-on construire ? Et ces histoires ont-elles quelque chose à voir avec les catégories esthétiques du funèbre, du fantastique (le macabre, le diabolique, le *gore*…) ? Ces analyses interrogeaient en particulier le geste du mourir comme une nouvelle puissance gestuelle – une puissance d'inventivité et de variation autour de figures semblables. Le mourir, comme la danse, est métamorphose du corps. Le geste du mourir déploie historiquement un répertoire large en proposant d'interrompre l'une des dimensions du geste : verticalité mise à mal, gravité modifiée, contours de la figure troublés, énergie diminuée, fluidité interrompue, conflit entre détente et tension... Il s'agit donc de figurer sur scène comment s'évanouir, tomber, passer, expirer, décliner, s'affaiblir, s'éteindre, crever, claquer ou encore disparaître… autant de synonymes pour signifier ce que mourir peut bien vouloir dire. Autant de manières aussi de construire la temporalité du mourir en phases successives, qui conduisent vers la mort physique puis biologique. Cette thématique était donc encore une façon de mener des analyses d'œuvre à partir d'une interrogation sur la construction du visible (et du représentable) et d'une relation

[60] Cette histoire reste à faire, mais quelques études ouvrent admirablement le champ : Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris : Honoré Champion, 2009 ; Christine Roquet, « La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique », thèse de doctorat en danse, dir. Philippe Tancelin et Hubert Godard, université Paris 8 Saint-Denis, 2002 ; Christine Greiner, « Ôno Kazuo : le corps où les mots ne s'inscrivent pas », in Claire Rousier (dir.), *La Danse en solo*, Pantin : CND, 2002, p. 95-100 ; Isabelle Launay, « Communauté et articulation (*Le Sacre du printemps* de Nijinski) », in Claire Rousier (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le xxe siècle*, Pantin : Centre national de la danse, 2003 p. 65-87 ; Cyril Lot, « *La Mort du cygne* de Michael Fokine : enjeux et devenirs d'un ballet "presque improvisé" », in Isabelle Launay, Sylviane Pagès (dir.), *Mémoires et histoires en danse. Mobiles*, n° 2, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 73-88.

esthétique qui suppose de réfléchir aux motifs qui conduisent à regarder ce qu'on préfère parfois ne pas voir.

Face aux épreuves du représentable ou face à la tentation de catégoriser les enjeux chorégraphiques sous de faux semblants, il n'y a au fond d'autre recours que de revenir à l'analyse précise des gestes et de leur contexte d'apparition.

Enfin, plusieurs articles interrogent directement le statut du spectateur. Que ce soit dans une œuvre précise : c'est le cas de l'analyse du film *Lives of Performers* (1972) d'Yvonne Rainer, dans « La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer » (V.15). Ou que ce soit dans la démarche plus large d'une chorégraphe. Le texte « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour. Ou la délicatesse d'une situation » (III.3, 1ère version V.40) analyse les différentes fonctions du spectateur dans les *Autoportraits chorégraphiques* en jardin de Catherine Contour (de 1990 à 2014). Le spectateur est successivement qualifié par la chorégraphe de promeneur, visiteur, auditeur, de joueur ou de baigneur. Le texte décrit les formes de convivialité qui s'inventent dans chaque cas, en donnant une place particulière au spectateur afin de s'assurer d'une création en « responsabilité partagée ». L'article « La coreógrafa de la cámara » (« The Choreographer with a Camera », V.21, X.6) examine la façon dont Olga Mesa, depuis son premier solo en 1992 jusqu'à 2008 fait usage de la caméra sur le plateau : comme un œil présent sur le plateau (préalable à toute projection d'images), c'est-à-dire comme symbole du point de vue mais aussi comme signe d'une mise en jeu de la trace possible ou de la construction du souvenir. Dès lors que cette caméra donne aussi lieu à des images projetées en direct, Olga Mesa tisse langage chorégraphique et langage cinématographique, en particulier *via* l'exploration d'une variation des plans, cadrages et des distances vis-à-vis de la figure dansante filmée, mais aussi par l'exploration d'un rapport entre l'image cinématographique et le travail de l'aura sur scène, ou encore dans le développement d'espaces déconnectés et de discontinuités narratives. Cet article explore donc différents procédés attentionnels. Il établit des ponts, comme le fait l'article « La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer » (V.15), entre danse et cinéma à partir de la réflexion portée par la critique cinématographique et les cinéastes expérimentaux sur le fonctionnement du regard, le féminisme, la relation esthétique et le régime de plaisir qu'elle suppose.

3. Les matérialités de l'œuvre chorégraphique (et de la chorégraphie située, en particulier)

L'analyse d'œuvre telle que j'ai pu l'enseigner et la pratiquer n'a cessé de soulever la question de la matérialité de l'œuvre chorégraphique. Selon quelles modalités l'œuvre se manifeste-t-elle au chercheur et par là-même à quelles conditions peut-il envisager d'en réaliser l'analyse ? C'est là une autre facette de la question « Comment écrire sur la danse ? » Il s'agit en effet de poser la question du statut de l'œuvre chorégraphique d'une part et des « conditions pratiques d'existence des œuvres », évoquées par Isabelle Ginot[61], d'autre part. Cet axe de travail a largement occupé les recherches en danse depuis vingt ans : à partir d'un travail sur les conditions de la critique en danse[62] ; à partir d'une réflexion sur le répertoire en danse et les poétiques de la reprise[63] ; à partir d'une conceptualisation philosophique de la notion d'œuvre en danse[64] ; à partir d'une analyse historique du statut des notations chorégraphiques[65] ; à partir d'une réflexion sur les archives en danse et leurs usages par de nombreux·ses historien·ne·s de la danse spectaculaire occidentale. Des artistes, nombreux également, ont aussi contribué à cette réflexion en révélant les mouvances d'une œuvre, sapant l'idée de son identité figée ou d'une définition réductrice du répertoire. Il s'agit dans tous les cas de souligner le caractère particulièrement complexe de la notion d'œuvre en danse. Si l'on s'en tient au champ de la critique, on a vu précédemment à l'examen des pans théoriques et pratiques de l'analyse d'œuvre combien l'existence même de l'œuvre était rapportée aux constructions dont elle fait l'objet : d'une part à travers le travail de sa saisie perceptive qui est une première façon de la constituer comme objet, d'autre part à travers l'organisation d'une description qui est le reflet non seulement de ces choix perceptifs mais également de choix théoriques qui ont pu orienter la perception. Par ailleurs, l'analyse repose en général seulement sur l'une ou quelques-unes des occurrences de l'œuvre, au détriment des variations que toute chorégraphie comporte au fil de son histoire, lorsqu'il lui est donné de traverser le temps à l'occasion de représentations successives[66].

J'aborderai ici essentiellement l'aspect pratique qui a conditionné les analyses d'œuvres mentionnées précédemment, afin de rendre compte plus précisément des méthodologies de

---

[61] Isabelle Ginot, « La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinence et délires », *op. cit.*, p. 24-35.

[62] Par exemple dans le travail d'Isabelle Ginot, *Idem.*

[63] Cf. par exemple : Isabelle Launay, « Les danses d'après. Poétique de la mémoire en danse », HDR, université Paris 8 Saint-Denis, 2007.

[64] Cf. Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Vrin, coll. Essais d'art et de philosophie, 2009.

[65] Cf. par exemple Simon Hecquet, Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, Paris : PUF, coll. Lignes d'art, 2007 ou Marie Glon, « Les Lumières chorégraphiques : les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760) », thèse de doctorat en histoire et civilisation, dir. G. Vigarello, EHESS, 2014.

[66] Cf. par exemple ma présentation des mouvances de *Trio A* d'Yvonne Rainer, in *Figures de l'attention* (I.3, p. 95-97).

travail suivies. Elles ont en effet été différentes selon les cas. L'accès à diverses modalités de manifestation de l'œuvre a été la condition de cette critique, soulevant parfois une réflexion plus directe quant au statut de l'œuvre. Cette réflexion ontologique a davantage été l'effet des circonstances méthodologiques de mon travail que l'objet d'une analyse en soi. La question « comment l'œuvre chorégraphique me regarde-t-elle ? » a toujours pris le dessus sur « qu'est-ce qu'une œuvre chorégraphique ? ». Pourtant, mes analyses plus récentes tendent à accorder une place grandissante à la réflexion sur les matérialités de l'œuvre, parce que les objets mêmes de mes analyses se dérobent ou exigent de penser autrement la relation à une matérialité documentaire.

- Les manifestations de l'œuvre chorégraphique

On peut dans un premier temps observer les diverses formes de manifestation de l'œuvre avec lesquelles on se met en rapport, en fonction de leur contemporanéité avec la critique. Le cas des chorégraphies du passé dont je n'ai eu connaissance qu'à partir du ou des films qu'elles ont pu susciter se distingue du cas des chorégraphies contemporaines auxquelles j'ai eu d'abord accès lors d'une représentation théâtrale. Dans le premier cas, mon analyse a consisté en une analyse filmique. Et l'examen des conditions de production du document filmique (qui a parfois statut d'œuvre, comme c'est le cas du film *Variations V* du cinéaste suédois Arne Arbom) entre alors en ligne de compte dans l'analyse, afin de ne pas entretenir l'illusion d'une existence objective de l'œuvre en la réduisant à l'une des occurrences de la chorégraphie. Dans le second cas – celui des chorégraphies contemporaines –, le support vidéographique, sans qui une analyse approfondie n'est pas concevable, est arrivé après coup. La vidéo est alors un soutien à la mémoire de la représentation à laquelle on a assisté et l'outil nécessaire à une analyse du geste. Pour la période contemporaine, il est souvent permis d'avoir accès à diverses captations d'une pièce. Mais cette distinction entre œuvre du passé et œuvre contemporaine ne saurait résumer les conditions du travail critique.

Il faut dans un deuxième temps rendre compte de l'ensemble des manifestations de l'œuvre sur lesquelles l'analyse est dans tous les cas susceptible de s'appuyer. Dans le cadre de *Figures de l'attention* (I.3), l'analyse a privilégié une forme d'absorption dans la pièce en cherchant à se tenir au plus près du film qui était le support analogique de l'analyse. C'était sans doute le moyen de se confronter à l'exercice de la perception et de la réinvention critique de l'œuvre, en vue de construire cette pensée du spectateur. Cela signifie que d'autres formes d'existence de l'œuvre ont été laissées au second plan : premièrement son existence critique à travers les articles et commentaires qu'elle a suscités[67] ; deuxièmement son existence mémorielle à travers les récits que les artistes (l'auteur·e, les interprètes, les collaborateur·rice·s) en rapportent ; troisièmement son existence comme processus, en

[67] Évidemment, un repérage des critiques journalistiques et académiques a été fait, permettant de dialoguer avec ces discours, mais il n'est pas le point de départ du travail. Il en est de même pour le discours des artistes.

particulier à travers la connaissance des processus de création qui la fondent puis des variations dont elle a pu faire l'objet au fil des représentations. Pour *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique* (I.2), ma méthode d'analyse aura en revanche été tout autre. Elle combine les cinq formes de manifestation de l'œuvre : son existence sur scène lors d'une représentation, son existence documentaire, critique, mémorielle et enfin son existence comme processus. L'analyse s'annonce d'emblée comme un écheveau : elle réunit en un récit complexe un point de vue de spectatrice (le mien), les récits des interprètes, collaborateurs·rice·s et auteures de la pièce témoignant d'expériences subjectives et de leurs représentations parfois contradictoires, une analyse des documents relatifs à la pièce et enfin une analyse du travail de la danse en studio auquel j'ai pu assister à l'occasion de la reprise et de la transmission de la pièce en 2003. Le livre est ponctué par sept tableaux descriptifs de la pièce, comme autant de moments de mise en évidence d'une existence scénique de la chorégraphie devant des spectateurs. Pourtant ces descriptions reposent sur une diversité d'occurrences de l'œuvre : les différents spectacles auxquels j'ai pu assister (en 1998, puis entre 2002 et 2005), les captations filmées (pour les représentations de Créteil en 1993, de Bobigny en 1998 et le film de la pièce réalisé à Mulhouse en 2003, par Laszlo Horvath) et enfin les évocations de la pièce lors des discussions et entretiens avec les danseur·euse·s et collaborateur·rice·s, menés de 2002 à 2006, qui m'ont conduite à saisir ce que la pièce devait être relativement à ce qu'elle pouvait être à différentes occasions.

> « Les tableaux descriptifs ne coïncident donc avec aucune occurrence précise de l'œuvre. Ils sont la synthèse de différentes versions de la pièce, des perceptions successives que j'en ai eu et le reflet de ce qu'elle peut et doit être, aux yeux de ses différents acteurs. Ces descriptions ont été fortement orientées par l'observation du travail en studio : les indications données aux danseurs, les corrections apportées par la chorégraphe et les marges de liberté laissées aux nouveaux interprètes [à l'occasion de la reprise en 2003] étaient des indices pour une définition de l'œuvre. » (I. 2, p. 150)

L'analyse d'œuvre a donc pris ici un autre tour. L'immersion sur le terrain pendant un mois pour « témoigner du travail » ainsi que me le demandait Odile Duboc aura conduit à expérimenter une autre méthodologie de recherche (cf. aussi chapitre 4). Cette pratique de terrain aura d'abord été un formidable « atelier du regard » car j'y ai expérimenté ce que regarder une œuvre en train d'être travaillée et transmise peut vouloir dire : éprouver la sensation vertigineuse des variations incessantes de la perception au fil de l'accumulation de couches successives d'essais et de reprises, qui plus est chargées d'indications et de commentaires. Il aura fallu comprendre alors les effets de cette situation sur l'analyse esthétique et choisir comment rendre compte au mieux de la richesse de ces observations. Cela supposait non seulement de choisir comment orienter l'analyse mais aussi de réfléchir à quel statut donner aux différentes occurrences de l'œuvre dont j'étais témoin à travers les différents documents (films, images, textes) et les différentes interprétations successives de la pièce auxquelles j'assistais. La mouvance de l'œuvre pouvait relever de sa composition même

(permuter, ajouter, couper des séquences), de réajustements à la marge (modifier l'emplacement d'un danseur) ou de modifications plus évidentes (écrire de nouvelles danses, redistribuer certaines partitions entre les danseurs). Ce moment de reprise et transmission n'aura cessé par ailleurs de se référer à une sorte de mythe de l'origine : un passé obsédant auquel on se réfère mais dont il est finalement apparu évident lors de l'enquête qu'il renvoyait à des moments différents selon chacun·e (les six mois de processus de création en 1992, le jour de la création à Créteil en 1993, ou encore le moment d'accomplissement de l'œuvre selon la chorégraphe soit en 1996 « où tous les aménagements avaient été assumés » (I.2, p. 171)). L'analyse aura alors pris le parti d'une perspective d'abord mémorielle, plutôt qu'une analyse successive de différents documents (relativement peu nombreux) se rapportant à l'œuvre. Parce que le travail de la mémoire a présidé à cette reprise et que l'enjeu pour la chorégraphe était mémoriel (transmettre et faire perdurer des principes fondateurs de son travail), j'ai également épousé cette perspective.

L'analyse esthétique a de ce fait ouvert à une dimension anthropologique de la recherche concernant la mémoire : enquêter auprès des artistes, mener des entretiens, mais aussi observer les traces mémorielles à même le corps et la danse (mémoire en acte dans l'instant de l'effectuation du geste). Cette pratique de terrain m'a donc conduite (alors que rien ne m'y avait préparée) à réfléchir à mon positionnement et mon activité de chercheuse dans ce contexte. Que ma présence au studio réponde à une invitation de la chorégraphe facilitait mais ne suffisait pas à justifier complètement ma présence. C'était également découvrir une autre dimension de mon travail perceptif, celle liée aux effets de ma présence face aux acteur·rice·s, mais aussi parmi eux (j'ai en effet partagé le cours technique et les ateliers). Ce qui s'est joué là, dans la relation, a été décisif quant à la compréhension du travail par ma pratique, mais aussi quant à la teneur des témoignages recueillis, répondant à la confiance que chacun·e a pu m'accorder.

S'il s'agissait de « témoigner du travail », il fallait aussi « documenter l'œuvre » – une œuvre qu'Odile Duboc considérait comme déterminante dans son parcours. Mon analyse ne s'est donc plus donnée pour seul enjeu de dégager les caractéristiques esthétiques d'une œuvre (chap. « Figurer l'infini »), mais également de rendre compte de l'histoire de celle-ci depuis sa création jusqu'à sa reprise (chap. « Les dessous d'une œuvre » et « Feuilleté de temps ») et de témoigner des fondements du travail pratique et technique d'Odile Duboc (chap. « Entrer en matière »). L'occasion donnée de pouvoir consacrer un livre entier à une seule œuvre a permis de construire une analyse polyphonique : d'abord s'y croisent des perspectives théoriques différentes et néanmoins complémentaires (esthétique, histoire et mémoire, analyse des pratiques), ensuite diverses formes d'existence de l'œuvre se combinent – esthétique, critique, mémorielle et comme processus –, enfin mon point de vue est équilibré par celui de l'ensemble des acteur·rice·s du projet laissant apparaître des zones de tension ou contrastes et, cas plus rare dans l'histoire de la critique, le récit n'est pas dominé par celui de la chorégraphe. En effet,

le système de l'art tend à construire des récits autorisés portés le plus souvent par le ou la chorégraphe au détriment d'une complexité de l'existence de l'œuvre. Ce livre rend compte du travail collectif qui sous-tend une œuvre chorégraphique et répond à sa manière au débat politique relatif au statut et au métier d'interprète en danse qui a cours en France, en particulier depuis les années 1990[68] (cf. « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », II.6). Odile Duboc a d'ailleurs été l'une de celle à interpeller sur ces questions[69].

- Les contours singuliers de la chorégraphie située

Il faut maintenant envisager un dernier cas, tout autre : celui des chorégraphies situées. C'est là l'objet de ma recherche actuelle et il soulève de nouveaux problèmes méthodologiques que les œuvres en théâtre ne posaient pas. Mes analyses portent aujourd'hui principalement sur des œuvres présentées hors des théâtres. Cet ensemble vaste va des « chorégraphies délocalisées » aux « chorégraphies situées ». Les chorégraphies délocalisées sont des œuvres pensées pour la scène théâtrale et transportées temporairement dans un autre lieu. Elles tentent en général de neutraliser le contexte alentour afin de reproduire, en extérieur ou dans un édifice non dédié au spectacle, les conditions d'une scène. Les formes de la représentation ne sont donc pas fondamentalement modifiées et les modalités de l'analyse traditionnellement appliquées à une œuvre présentée au théâtre peuvent ainsi s'appliquer assez aisément à la chorégraphie délocalisée (cf. chapitre 3). La chorégraphie située, en revanche, puise, dans le contexte même, le sujet et la matière de son propos. J'appelle « chorégraphie située » l'ensemble de ces œuvres qui font du lieu et plus généralement de la situation le ressort de leur démarche chorégraphique. Ces œuvres se détournent le plus souvent des dispositifs spectaculaires habituels qui mettent face à face un événement et son public. Elles mettent en place des situations collectives qui font dialoguer avec le contexte dans lequel on se trouve. Aussi l'analyse de ces projets soulève le problème de la lecture même de la situation. Par exemple, la situation peut être perçue selon des points de vue diversifiés. Ou bien, la délimitation de la situation n'est pas forcément clairement marquée et dépendra du champ perceptif que le spectateur va engager. Ou encore, la situation implique l'activité du spectateur (son déplacement, des actions, etc.). Dès lors, la réception comme la documentation sur ces

[68] « En presque 20 ans d'activité, écrit Valérie Castan, je n'ai jamais eu ma photo dans aucun livre. Je n'ai eu ma photo dans aucun magazine spécialisé, je n'ai eu ma photo dans aucun article de presse national ou international. Je n'ai été sur aucune affiche de spectacle. Je n'ai jamais été sur aucune photo de programme de théâtre, sauf peut-être une fois de dos. Mon nom n'a jamais été cité dans un article de presse national, dans aucun livre de critique. Aucun chorégraphe ne m'a citée pendant une interview à laquelle je n'assistais pas. Les seuls autographes que j'ai signés, j'étais tenue de le faire par mon contrat de travail. Lorsque je me présente en tant qu'artiste chorégraphique, je dois me reprendre et ajouter danseuse. », Valérie Castan, « Autoportrait », in Mickaël Phelippeau (dir.), *Numéro d'objet*, Blois, 2011, p. 29.

[69] Cf. les textes d'Odile Duboc rassemblés « chapitre VIII : Pour la défense du danseur », in Françoise Michel, Julie Perrin (dir.), *Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2013, p. 157-172.

œuvres impliquent des choix d'autant plus importants : de cadrage, de délimitation, de saisie des enjeux sensibles et politiques contenus dans la situation. Dans son livre *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Claire Bishop déclare qu'il est presque impossible de saisir l'art participatif d'aujourd'hui à partir d'une documentation visuelle. (Par « art participatif », elle regroupe des œuvres conçues non comme des objets autonomes par le sujet artiste, mais comme des situations qui engagent le regardeur en tant que coproducteur ou participant). Elle le justifie par la nature singulière de ces œuvres dont les qualités principales sont de l'ordre de l'invisible : « une dynamique de groupe, une situation sociale, un changement d'énergie, une prise de conscience[70]. » Il n'y a en effet plus d'objet (d'art) circonscrit à photographier. Les chorégraphies situées – dont les modes de visibilité ne sont pas réductibles à la définition de Claire Bishop – rencontrent aussi ce problème de documentation. Et il n'est pas étonnant que nombre d'artistes aient alors choisi de prendre eux-mêmes en charge cette documentation – qu'elle soit visuelle, sonore ou littéraire –, faisant souvent vaciller les frontières entre œuvre et document. C'est là une autre forme d'existence de l'œuvre dont la lecture semble essentielle à l'analyse de la chorégraphie située et dont le potentiel pour la recherche en danse est encore assez inexploré (cf. chapitre 5).

En fait, il me semble que l'expérience de première main à laquelle Claire Bishop appelle ne résout pas tout. Si l'on peut concevoir que ce qui est de l'ordre de l'invisible dans la documentation peut être perceptible dans l'expérience de l'œuvre, on pressent aussi que l'attitude requise du spectateur-participant dans cette expérience devra tout autant trouver à s'énoncer : la description de ces œuvres appelle des stratégies particulières. Et si la documentation visuelle échoue, selon Claire Bishop, à rendre compte de l'expérience, c'est sans doute qu'elle n'est pas parvenue à réinventer des moyens appropriés à une réalité singulière. Ce que l'œuvre située attend du spectateur-participant, elle l'attend tout autant du photographe ou vidéaste. Et l'on peut faire l'hypothèse qu'une documentation de cette expérience est alors possible, mais qu'elle doit s'inventer en regard de la « matérialité » nouvelle dont l'œuvre est faite. On pourrait dire en effet que la question de la matérialité de l'œuvre se pose à deux niveaux : celui des formes ou des modalités par lesquelles l'œuvre se manifeste (à partir de quelles matérialités de l'œuvre l'analyse pourra-t-elle avoir lieu ?) et celui des composantes mêmes de l'œuvre (de quoi cette œuvre est faite ?). Si le premier niveau revient à poser la question du statut de l'œuvre chorégraphique et des conditions pratiques de son existence, il est indissociable du second niveau : les composantes de l'œuvre, ou sa nature singulière, définissent les conditions de sa manifestation sous différentes formes (performatives ou documentaires). Autrement dit, la façon dont la chorégraphie située déplace la définition plus convenue de l'art chorégraphique exige de repenser l'activité esthétique comme les formes

[70] Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012, p. 6 (traduction par l'auteure).

de sa documentation. Dans l'article « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour. Ou la délicatesse d'une situation » (V.40), je soulevais le problème en ces termes :

> « J'ai fait le postulat dans mes recherches [*Figures de l'attention*, I.3] qu'une conception du spectateur était comprise dans l'œuvre même […]. Si ce postulat a pu être fécond pour les œuvres scéniques que j'ai analysées, je m'inquiète de la difficulté de la tâche face à des œuvres hors-la-scène : en effet, les pièces de Catherine Contour auxquelles je m'intéresse et regroupées par elle sous le terme générique d'*Autoportraits* sont toutes créées et présentées dans des sites spécifiques et le public y prend place selon des configurations peu identifiables parce que variables, mouvantes. […] À l'extérieur du dispositif d'attention que constitue le lieu théâtral, l'attention du public est guidée par bien d'autres choses que le seul geste de l'artiste. Autrement dit, lorsque le contexte n'est plus celui du théâtre et de sa logique invariante, il me faut tenter de comprendre comment le lieu et le contexte participent de l'expérience esthétique en suscitant, tout autant que le geste chorégraphique, des circulations du regard, des désirs de déplacement, des effets symboliques puissants. L'arrivée dans le lieu, l'expérience préalable qu'on peut en avoir sont aussi très déterminantes… et rarement documentées. » (V.40, §2)

Autrement dit, dans les analyses scéniques, le dispositif théâtral est un invariant ou plutôt un « dispositif paradigmatique[71] » qui participe de la matérialité de l'œuvre : l'analyse n'exige pas de rappeler les cadres mêmes de ce dispositif. Alors que dans le cas des chorégraphies situées, la matérialité de l'œuvre se tisse à un contexte à chaque fois nouveau et qui appelle de ce fait le commentaire. Ce contexte participe pleinement de l'expérience esthétique. Cela exigerait-il donc de mobiliser une dimension géographique et anthropologique afin de rendre compte des caractéristiques de la situation ? J'ai pu me surprendre à envier les outils descriptifs du géographe, du sociologue ou de l'anthropologue, dans leurs capacités à rendre compte d'un lieu ou d'une situation. Il y a là des compétences évidentes pour saisir avec perspicacité et nommer avec précision les caractéristiques d'un territoire. Mais si ces disciplines ouvrent des pistes indéniables (cf. chapitre 3), elles ne constituent que des réponses partielles à la difficulté nouvelle rencontrée. En effet, il s'agit en réalité, dans le cadre d'une analyse esthétique, de rendre compte de la façon dont l'acte artistique donne à percevoir le lieu et construit une relation esthétique dans laquelle la situation prend largement part. Ma recherche se tient à l'endroit de l'expérience de l'œuvre et non d'une enquête géographique sur le site, ni à l'endroit d'une sociologie ou d'une anthropologie du lieu : elle s'intéresse aux situations produites par l'œuvre – des situations qui ne lui préexistent pas. Il n'y a donc pas, dans ma perspective, d'enquête nécessaire préalable à conduire. Il s'agit de parvenir à qualifier des situations artistiques. J'aborderai cet aspect de ma recherche ultérieurement, au chapitre 3. Mais il faut d'ores et déjà souligner que l'objet de la description place néanmoins les chercheur·euse·s en art face à une difficulté particulière.

[71] C'est-à-dire comme un dispositif traversé par une histoire plurielle, évoluant selon une formation culturelle et épistémologique progressive, aux contours en cela repérables. Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris : Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1987, p. 42.

En effet, si l'analyse d'œuvre telle que développée jusqu'ici a fait de la description du mouvement le cœur de son propos, un certain type de chorégraphies situées auxquelles je m'intéresse ne fait pas de l'exposition du geste le ressort de l'acte artistique. Dans ces projets, il n'y a plus de danse à regarder. Autrement dit, la matérialité de l'œuvre chorégraphique est bousculée dans ses fondements. Ces œuvres ont développé un tout autre rapport à la représentation, dès lors qu'elles ne prennent plus la forme d'une chorégraphie ni d'une représentation. Aucune danse n'est alors présentée, aucune performance artistique n'est donnée à voir. Je pense en particulier aux artistes chorégraphes qui proposent des marches ou balades (en ville ou à la campagne), collectives ou pour un spectateur (cf. « Des œuvres chorégraphiques en forme de marche », V.42). Dans certaines d'entre elles, il n'y a pas de moments dansés. Elles tentent de construire un mode d'interaction avec le monde sans en modifier fondamentalement le cours, passant éventuellement inaperçues pour autrui. Elles sont tournées d'abord vers une perception de la situation. Il ne s'agit donc plus seulement de parvenir à décrire le contexte qui se tisse à la matérialité de l'œuvre, dès lors que l'œuvre chorégraphique propose de faire de la matérialité du monde l'objet même de l'expérience esthétique. Ces œuvres font exister une situation – situation au sein de laquelle la dimension esthétique ne se situe plus *entre* un spectateur et un acte artistique à percevoir. On pourrait dire que l'acte artistique se manifeste par l'invention de modalités de se mettre en relation avec le monde.

- Vers une analyse chorégraphique de la situation

Aussi, la question « comment la chorégraphie me regarde-t-elle ? » n'est plus pertinente. Il s'agit plutôt de demander : « Comment écrire sur des œuvres chorégraphiques qui n'offrent plus de danse à regarder ? » À cette question qui reste pleinement ouverte dans ma recherche actuelle, j'ai apporté quelques premiers éléments de réponse. Ce qui relie les analyses que j'ai pu conduire, c'est la perspective adoptée : l'enjeu est de saisir ce qui serait proprement chorégraphique dans ces projets artistiques, alors qu'aucun mouvement dansé n'est donné à regarder. Il ne s'agit pas de faire de tout passant entrant dans le champ de vision du spectateur un danseur potentiel, ce qui reviendrait à réduire singulièrement la réflexion sur le quotidien ouverte par l'art chorégraphique (cf. *supra*) et à instaurer un rapport au réel quelque peu simpliste. Il s'agit d'élucider en quoi ces projets sont bel et bien portés par des chorégraphes (et non des plasticien·nes ou des metteur·euse·s en scène). Cette attention à la discipline pourrait sembler désuète ou déplacée à une époque où la circulation entre les arts sous-tend la culture artistique (et souvent la formation) des chorégraphes. Il me semble pourtant que c'est la condition pour mettre en évidence leur qualité particulière. Les analyses ont montré que là où l'artiste s'était délesté d'un certain rapport à la forme dansée et à la représentation, des enjeux fondamentaux de l'art chorégraphique avaient été réaffirmés, qui se situaient soit du côté d'une conception de l'expérience du spectateur de danse, soit du côté de l'expérience même du

mouvement. Dans les deux cas, cela revient à creuser l'expérience de la perception et à mettre en évidence l'activité sensorielle et la façon dont elle se noue avec l'imaginaire. Il s'agit de souligner la dynamique expressive et créatrice de fictions de la corporéité sentante – celle du spectateur comme celle de l'artiste – évoquée par Michel Bernard, et dont il fait le ressort de l'art chorégraphique[72]. Alors, l'examen des modalités pour se mettre en relation avec le monde requiert des savoirs chorégraphiques : il me semble que les outils de l'analyse chorégraphique peuvent en effet se déployer ici pour rendre compte de la qualité particulière de ces expériences artistiques.

Aussi, face à une matérialité de l'œuvre d'où la figure dansante s'est absentée, j'ai concentré mon analyse sur le statut et l'activité du spectateur. L'article « Figures de spectateur en amateur » (III.9) dit bien par son titre le glissement opéré : on est passé de la figure dansante aux figures du spectateur. Il ne s'agit donc plus de décrire l'activité du spectateur à partir des modes d'apparition de la figure dansante, ni d'interroger son activité à travers la façon dont la réception se forge relativement à une catégorie (cf. *supra*), mais désormais de saisir ce que l'œuvre requiert de lui dans cette situation nouvelle, non répertoriée. Quelles attitudes ou compétences la chorégraphie située invite-t-elle à développer ? Comment l'œuvre chorégraphique me mobilise-t-elle ? L'analyse a continué en vérité de se concentrer sur l'attention, mais une attention détachée de la figure dansante. Ainsi, à propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz, j'écris :

> « Il y a lieu de s'interroger sur cet état de veille modifiée auquel le [spectateur-]marcheur consent. Il n'est pas anodin que d'une part des artistes aujourd'hui choisissent de faire parcourir la ville à l'aveugle et d'autre part que des spectateurs consentent à vivre, dans l'espace public et dans les bras d'un·e inconnu·e, un état de rêverie. Si cette expérience singulière autorise à une connaissance renouvelée de la ville – ce qui en soi ouvre un potentiel immense –, la force de ce projet artistique réside aussi dans sa capacité à ouvrir une brèche dans l'économie de l'attention qui caractérise le monde contemporain. En privilégiant l'obscurité, l'errance, la non-intentionnalité, le flottement, la suspension du temps, en partageant des savoirs propres à la culture perceptive et motrice du danseur, Myriam Lefkowitz se met à contre-courant d'une société qui réclame un tonus éveillé et surtout une vigilance de tous les instants – une hyperactivité propre à obstruer tout pouvoir imaginatif de l'esprit humain. Interrompre un flot de sollicitations continues, suspendre l'attention visuelle, dévier les canaux habituels de la sensorialité constituent une réponse salutaire à un monde dans lequel le sommeil pourrait être le dernier bastion de résistance au capitalisme[73]. *Walk, Hands, Eyes (a city)* signale alors que la ville participe aussi de cette économie capitaliste de l'attention et qu'il nous faut inventer de nouvelles façons de la traverser, de la vivre. Fermer les yeux, c'est autant résister à la surcharge visuelle qu'engager une expérimentation sensorielle nouée d'affects, et ouvrir des espaces

[72] Michel Bernard, « Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation et de son exploitation chorégraphique », art. cit.

[73] Jonathan Crary, *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*. Paris : Zones, 2014 (trad. par Grégoire Chamayou de *24/7. Late capitalism and the Ends of Sleeps*. London: Verso, 2013).

> improductifs où un autre monde peut s'inventer. » (« Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle », V.41, §33)

Nombre de chorégraphies situées me semblent en effet travailler à composer l'attention du spectateur-participant, non pas à partir de ce qu'on lui donne à regarder, mais à partir d'un travail sensoriel qui va induire une façon de regarder (ou plus largement de percevoir). C'est en ce sens que j'ai développé l'analyse de *Walk, Hands, Eyes (a city)* (2010) de Myriam Lefkowitz (V.41), mais également celle de sa pièce *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille ?* (2014), dans un autre article (« Figures de spectateur en amateur », III.9). Il s'agit dans les deux cas d'une expérience à deux (un·e danseur·euse et un·e spectateur·rice), improvisée dans l'instant de sa réalisation à partir d'un canevas qui est avant tout perceptif et attentionnel. Ce canevas puise évidemment dans les techniques de l'attention contenues dans les pratiques dansées (cours de danse et ateliers). Il se nourrit également des pratiques du toucher et du contact que la danse a pu développer. Dans les deux cas par exemple, la vue est oblitérée, soit parce qu'on est dans l'obscurité totale, soit parce qu'on ferme les yeux pendant presque toute la durée de la proposition (Myriam Lefkowitz a été très marquée par les pratiques perceptives de Lisa Nelson et ses *Tuning scores*). Dans les deux cas aussi, le spectateur entre en contact avec l'interprète, selon une palette de mises en relation extrêmement subtile. Ces deux projets puisent dans les savoirs sensoriels, moteurs et fictionnaires qui fondent l'invention du geste dansé : ceux qui se développent depuis l'avènement de la danse contemporaine et s'alimentent aux pratiques somatiques, lesquelles accordent un rôle majeur au sentir, à la perception, au travail renouvelé sur l'équilibre postural ainsi qu'aux processus de visualisation du corps et du mouvement. Le plus souvent, ces pratiques dansées et somatiques engendrent une relation de réciprocité sensible à l'environnement : cette relation va évidemment trouver à se déployer dans la chorégraphie située. Cela va consister à composer l'épaisseur du sensible, en jouant sur les combinaisons possibles du sentir et de l'agir.

Face à l'absence de figures dansantes, mon analyse a donc consisté à décrire les fluctuations de l'attention à partir d'une description précise des conditions mises en place pour que cette attention survienne. Il s'agit en effet encore de tenter de dépasser le point de vue singulier (ce que l'œuvre me fait en tant que sujet) en objectivant les ressorts de l'œuvre. L'analyse s'appuie évidemment sur les expériences que j'ai pu avoir de l'œuvre à plusieurs reprises, mais aussi sur d'autres supports où elle trouve à se manifester : les échanges informels et les entretiens avec la chorégraphe ; la participation à une semaine d'atelier dispensée par Myriam Lefkowitz en 2016 dans le cadre de mon séminaire sur la spatialité à l'université Paris 8 ; des témoignages publics de l'artiste (entretiens radiophoniques ou édités, en particulier par le *Journal des Laboratoire*s *d'Aubervilliers*) ; le livre[74] publié par Myriam Lefkowitz, enfin. Il s'agit donc de se tenir au plus près de l'expérience, des protocoles et des pratiques qu'elle engage et

[74] Myriam Lefkowitz, *Walk, Hands, Eyes (a city)*, Beaux-Arts de Paris éditions/Laboratoires d'Aubervilliers, 2015.

des discours qu'elle génère. La possibilité de s'appuyer sur autant de supports pour conduire une analyse n'est pas toujours donnée, loin s'en faut. On doit souvent se contenter de la seule expérience traversée. Alors, la description aussi précise que possible des conditions de cette expérience devient la garantie de l'analyse.

On voit bien ici combien l'analyse d'œuvre se nourrit de l'analyse des pratiques développée par ailleurs par les recherches en danse (historiques, anthropologiques…) : observation des protocoles mis en place, des temporalités de l'expérience, des fabriques du sentir, des images ou métaphores utilisées, etc. Mais parce que ces chorégraphies situées se donnent pour œuvre[75], il me semble que l'analyse doit aussi parvenir à déceler ce qui relève de leur composition, autrement dit non seulement dégager les éléments qui la composent et la façon dont ils sont agencés entre eux, mais aussi montrer leur structuration et leurs logiques dramaturgiques (cf. chapitre 4). Là encore, on est renvoyés à la matérialité de l'œuvre. Dès lors que ce ne sont plus les figures dansantes qui composent la chorégraphie, l'analyse sera amenée à tisser entre eux ce qui relève premièrement de la composition de l'attention (la partition attentionnelle), deuxièmement, ce qui relève de l'ordonnancement des objets même de la perception (la matérialité du site), ou encore, troisièmement, ce qui relève des fabriques successives de fictions dont l'œuvre est le support et l'occasion. Cette dimension imaginante de l'œuvre est l'enjeu principal de certains projets, dont on voit bien qu'ils s'encombrent peu, au fond, de la matérialité du site, lequel n'est que le support à une construction imaginaire par le spectateur. En l'absence de figures dansantes, ce sont donc là les trois composantes ou matérialités de l'œuvre.

Les premières analyses que j'ai conduites (« Figures de spectateur en amateur » III.9, « Composer la ville » III.10, « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour. Ou la délicatesse d'une situation » V.40, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle » V.41) tendent au fond à saisir l'équilibre ou plutôt l'agencement proposé entre ces trois niveaux : partition attentionnelle, matérialité du site, dimension imaginante ou fictionnelle. L'importance accordée à l'un des niveaux plutôt qu'à l'autre, et surtout la construction de ces niveaux relativement les uns aux autres (l'un des niveaux découle-t-il de l'autre ?) engagent différentes façons d'approcher le réel ou, si l'on veut, de construire les situations. Les matérialités de l'œuvre sont donc au cœur d'une réflexion sur la façon dont l'œuvre propose de se tourner vers le monde, de s'y engager (cf. chapitre 3) : en prenant en compte précisément le contexte (ou pas) et en développant des pratiques de soi (pratiques sensibles, perceptive et signifiante) qui, pour exceptionnelles qu'elles soient, pourraient être destinées à trouver au quotidien des formes de prolongement. Mon travail s'applique donc encore aujourd'hui à déployer la façon

[75] Myriam Lefkowitz aime néanmoins considérer *Walk, Hands, Eyes (a city)* et *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille ?* autant comme des pratiques que comme des œuvres. Son projet *La Piscine* (depuis 2015) rassemble ainsi diverses pratiques attentionnelles qui sont proposées comme des pratiques de soin, dans un espace public. Elles s'adressent autrement dit à un public large qui n'est pas forcément celui des institutions culturelles.

dont une pensée théorique de l'art – ici son rapport au réel ou sa façon de construire une situation – peut s'appuyer sur l'examen détaillé des œuvres chorégraphiques et de la relation qu'on peut tisser avec elles.

JALONS D'UNE RECHERCHE EN ESTHETIQUE DE LA DANSE

Principales publications concernées (depuis 2007) :

(I.2) *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Pantin, Dijon : Centre national de la danse/les presses du réel, 2007, 208 pages.

(I.3) *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse,* Dijon : les presses du réel, 2012, 325 pages.

(II.4) Coordination de l'édition en ligne du dossier « Documents : Analyse d'œuvres », 2009-2013, http://www.danse.univ-paris8.fr.

(III.1) « Du quotidien. Une impasse critique », in Barbara Formis (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Paris : de l'Incidence éditions, 2008, p. 86-97.

(III.8) « La délicatesse d'une situation », in Catherine Contour (dir.), *Une plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Paris : Naïca éditions, 2017, p. 39-64.

(III.9) « Figures de spectateur en amateur », in Michel Briand (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin : Centre national de la danse, coll. Recherches, 2017, p. 65-84.

(III.12) « Our Bodies are not readymades. The Ordinary in Steve Paxton's Dance Pieces from the 1960s », in Romain Bigé (ed.), *Steve Paxton/Drafting Interior Techniques*, Lisbonne : Culturgest, 2019, p. 25-40.

(IV.4) « L'obscénité chorégraphique », in Steven Bernas, Jamil Dakhlia (dir.), *Obscène, Obscénités*. *Actes du colloque organisé par le CREM de l'université Paul Verlaine à Metz en 2006*, Paris : L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2008, p. 73-82.

(IV.5) « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique », in Michel Pierssens (dir.), *Projections : des organes hors du corps*. *Actes du colloque international,* CNRS Écritures de la modernité – université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle, 2006, *Épistémocritique*, [En ligne], 2008, p. 101-107, URL : http://www.epistemocritique.org/spip.php?article.

(IV.9) « La fabrique du regard », in *Actes de la rencontre nationale Danse*, Musique et danse en Loire-Atlantique, Fédération des arts vivants et départements, Onyx – scène conventionnée danse de Saint-Herblain, 2015, p. 17-31.

(V.21) « La coreógrafa de la cámara », *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 (traduction Carolina Martínez). Également en anglais « The Choreographer with a Camera », (traduction Paula Caspao), p. 263-270.

Publié ultérieurement en français, (X.7) « La chorégraphe à la caméra » (2008), in *Olga Mesa et la double vision. Expérimentations chorégraphiques avec une caméra collée au corps*. *1993-2016,* association Hors Champ/Fuera de Campo, 2016, p. 75-81.

(V.31) « Le chorégraphique traversé par la photographie. À propos du temps dans la composition : Rainer, Paxton et Charmatz », *Ligeia*, dossier « Photographie et danse », Michelle Debat (dir.), n^{os}113-114-115-116, Paris : éd. Ligeia, janvier-juin 2012, p. 74-83.

(V.34) (avec la complicité de Gaëlle Bourges) « Le nu féminin en mouvement », Christian Biet, Sylvie Roques (dir.), *Communications. Performance. Le corps exposé*, Paris : Seuil, n° 92, 2013, p. 173-182.

(V.40) « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour. Ou la délicatesse d'une situation », *Recherches en danse*. [En ligne], Focus, mis en ligne le 19 septembre 2014, URL : http://danse.revues.org/827.

(V.41) « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances* [En ligne], 3 | 2017, URL : http://ambiances.revues.org/962.

Principaux enseignements concernés :

Analyse d'œuvres chorégraphiques : ce cours de licence 3 (presque chaque année entre 1999-2017) introduit à la pratique de l'analyse d'œuvre en s'interrogeant sur l'acte de décrire comme premier pas décisif d'une approche critique – première étape inventive et interprétative où s'articulent le sensible et l'intelligible, tout en interrogeant les cheminements de la perception. Le cours s'organise chaque année autour d'un nouveau corpus : Merce Cunningham ; Odile Duboc ; la programmation d'un festival…

Face à l'œuvre : ce cours de master (2010-2012) interroge la position de spectateur et la production des discours que la danse suscite. Qu'est-ce qui, des discours, vient infléchir notre façon de percevoir, et réciproquement ? Le cours propose d'aborder quelques grands axes des théories de l'analyse d'œuvre en danse. Le cours s'est articulé avec un atelier conduit par les chorégraphes Laurent Pichaud et Rémy Héritier sur les *a priori* mobilisant le socle de ce qui constitue leurs *Jeux chorégraphiques*.

Mourir en scène : cours de licence 3 (2011-2013). Analyse esthétique et historique d'un corpus sur la thématique du mourir (danses macabres du Moyen Âge, ballet romantique et danse contemporaine). Comment meurt-on sur la scène chorégraphique ? Si le geste du mourir vient faire cesser ou interrompre une dimension du geste (verticalité mise à mal, contours de la figure troublés, énergie diminuée, gravité modifiée, fluidité interrompue, conflit entre détente et tension...), il permet aussi de déployer sur la scène chorégraphique de nouvelles puissances gestuelles.

Conférences ou communications non publiées, relatives à cet axe :

1998-2005 Ateliers critiques ou d'écriture, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines (2004), Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis (2004), lycée professionnel Fernand Léger d'Argenteuil (2003), Théâtre de la Ville à Paris (2002), Centre culturel Aragon de Tremblay-en-France (1998)

2002 « Les enjeux et les possibilités d'une critique en danse », conférence, festival de danse de Kalisz, Pologne.

2002-2005 Conférences autour d'un·e chorégraphe : Trisha Brown au Ballet national de Marseille (2005), Wim Vandekeybus à l'IUFM de Laon (2005), Édouard Lock au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines (2004), Claude Brumachon au Théâtre du Prisme Élancourt (2004), Pina Bausch, Hervé Robbe au lycée Charles de Gaulle de Rosny-sous-Bois (2004), Robyn Orlin à la MC de Nevers et de la Nièvre (2003), Anne Teresa de Keersmaeker au Manège de Reims (2002).

2004-05 Rencontres au bord du plateau d'après spectacle, Théâtre de la Cité internationale (Paris).

2006-08 Conception des cycles de conférences pour le Théâtre de la Cité internationale (Paris) : 2007-08 « Anachronismes » ; 2005-06 « L'histoire à l'œuvre » ; 2006-07 « Derrière l'œuvre, face à elle ».

2009 « Le spectateur de danse face aux discours », conférence au CCN de Montpellier.

2010-12 Conception avec I. Barbéris (univ. Paris 10) et C. de Ribaupierre (Haute École d'art et de design de Genève) du cycle de conférences « Conversations sur la performance » au Théâtre de la Cité internationale.

2011 « *Trio A* d'Yvonne Rainer », Théâtre universitaire de Nantes, 24-28 octobre 2011.

2011 « Emmanuelle Huynh : créer dans la rencontre », conférence et atelier d'écriture, parcours perfectionnement réservé aux professionnels, organisé par l'ORCCA, 12 et 13 mai 2011.

2012 « Le *Déjeuner sur l'herbe* d'Yvonne Rainer », conférence, Universidade Federal de Rio de Janeiro.

2012/2013 *Jeux chorégraphiques*, par Rémy Héritier et Laurent Pichaud, avec J. Cahen, I. Launay, A. Lavigne, J. Perrin, Laboratoires d'Aubervilliers/avec V. Cordeiro, J. Perrin, A. R. Teodoro, Festival Uzès Danse.

2014 « Lire le troisième *boléro* d'Odile Duboc », conférence dansée par Valeria Giuga, avec Stéfany Ganachaud, Agathe Pfauwadel, Françoise Michel, Julie Perrin, et des élèves du CNSMD de Paris.

2014 « Nous, spectateurs (2) : le rapport aux œuvres chorégraphiques », conférence dans le cadre de *What For Juillet : trois jours de recherche autour de la pratique du* spectateur, Cap 15, Marseille.

2014 « Autour de *Atlas but not list* et *Fama* de Christophe Haleb », conférence dans le cadre de « Corps-Objet-Image » – Club R (A. Godfroy, C. Le Blay, R. Herbin), CDN d'Alsace - TJP, Strasbourg.

2015 « *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau* d'Odile Duboc », conférence, Falaise.

II. APPROCHE HISTORIQUE : DU MODELE MONOGRAPHIQUE A L'ENQUETE DOCUMENTAIRE

Il pourra sembler artificiel de présenter en deux temps distincts la dimension esthétique puis historique de la recherche. Le premier chapitre a en effet souligné à plusieurs occasions le caractère historique des analyses et de l'expérience esthétiques : l'approche esthétique est elle-même prise dans les courants de la critique qui orientent sa méthode comme les questions qu'elle va soulever ; l'expérience perceptive est de son côté prise dans son contexte historique et culturelle ; la réflexion sur l'attention, ou des catégories comme le nu, le quotidien, le mourir doivent être examinées relativement à leur construction historique et esthétique ; la compréhension de ce qu'être spectateur peut bien vouloir dire exige également de situer cette expérience dans son contexte ; la lecture du geste dansé ne saurait s'abstraire du contexte historique (et diégétique) d'où il provient et dans lequel il est effectué ; la définition d'un corpus de recherche, enfin, conduit à réfléchir à quelles sortes de coupes dans l'histoire de la danse on opère et aux effets produits par le rapprochement de certaines œuvres plutôt que d'autres. Si j'ai pourtant souhaité réserver un second temps à cette approche historique, c'est qu'un pan de mon travail épouse plus spécifiquement une démarche historique, et ceci suivant trois aspects. Premièrement, s'est parfois engagée une réflexion à plus large échelle, à savoir des études qui couvrent une période relativement vaste[1] ou bien qui invitent à penser certains aspects de l'analyse au-delà de la relation esthétique, en ouvrant sur une dimension culturelle ou sociale[2]. Deuxièmement, une part de ma recherche ne repose pas sur des analyses d'œuvres mais examine des phénomènes d'histoire culturelle (« Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine », IV.7bis), des pratiques relativement à un contexte politique et social (« Anna Halprin : expérimenter avec l'environnement sur la côte Ouest en 1968 », III.11), des procédés ou positionnements artistiques[3]. Troisièmement, certaines études engagent spécifiquement une dimension historiographique à travers la méthodologie employée (« The Archeology of *Street Dance* by Lucinda Childs », V.43), la réflexion sur l'archive et la mémoire (« Pour Mémoire. Odile Duboc : archives, mémoire et création », VI.1) ou encore la constitution d'une histoire

[1] Vingt-cinq ans pour *25. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création* (I.1). Dans *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique* (I.2), l'analyse couvre une période allant de 1992 à 2006. Dans *Figures de l'attention* (I.3), on passe des années 1960 aux années 1990-2000. Dans *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques* (I.4), on aborde l'histoire de la danse des années 1970 à aujourd'hui.

[2] Par exemple, dans « Une filiation déliée » (III. 2) ou « The Archeology of *Street Dance* by Lucinda Childs » (V.43).

[3] Par exemple : *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques* (I.4) ; « Gestes communs et discordants : John Cage et la danse américaine (1938-1970) » (IV.10) ; « Le costume Cunningham : l'académique pris entre sculpture et peinture » (V.29).

transculturelle (*Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, II.3). Il est vrai néanmoins que, dans la plupart des cas, ces études ou bien visent l'analyse esthétique, ou bien la côtoient. En effet, on pourrait formuler ainsi la question qui a d'abord motivé mon approche historique : « Comment constituer une histoire de la danse qui accorderait une place centrale aux œuvres chorégraphiques ? » Cette question a orienté une méthode de travail. Celle-ci est aujourd'hui mise en difficulté par l'objet même de mes recherches : la chorégraphie située. La question qui se pose dès lors pourrait alors être formulée ainsi : « Comment appréhender une histoire de la chorégraphie située, alors que les œuvres semblent avoir laissé des traces si ténues, ou que les traces rendent mal compte de la matérialité des œuvres ? »

Je présenterai ici le parcours qui conduit d'une question à l'autre en même temps que l'évolution des méthodologies de travail et les perspectives de recherche qui s'ouvrent pour les années à venir.

1. Le modèle monographique

La question « Comment constituer une histoire de la danse qui accorderait une place centrale aux œuvres chorégraphiques ? » s'inscrit pleinement dans le contexte des études en danse telles qu'elles sont menées à la fin des années 1990 à l'université Paris 8. Elle repose sur le souci de construire une histoire de la danse sur un autre modèle que l'hagiographie d'une part et la généalogie simplificatrice d'autre part. Il s'agit de se défaire dans les deux cas d'un récit linéaire et téléologique ou de l'explication biographique qui a dominé dans nombre de récits historiques en danse. Cela revenait à comprendre ce que l'introduction des œuvres dans un récit historique apporte de complexité : non pas en faisant des œuvres les symptômes d'une vie, mais en tentant, à partir des œuvres, de tisser histoire des pratiques et des techniques, histoire culturelle, histoire de la réception, histoire des enjeux chorégraphiques et esthétiques. Bref, de saisir comment l'œuvre est autant le lieu de fabrique de l'histoire de la danse que le sont les histoires des institutions, des artistes, des publics, des réseaux de sociabilité, etc. Et ce d'autant que nombre d'œuvres chorégraphiques développent un angle historique dans le dialogue qu'elles instaurent avec des œuvres antérieures ou des gestes reconnaissables. Cette perspective d'une histoire de la danse qui laisse une large place aux œuvres s'accorde évidemment avec l'approche esthétique qui domine par ailleurs dans ma démarche. Je n'ai pas de formation d'historienne. C'est donc par la fréquentation des ouvrages signés par des historien·ne·s de la danse et les réflexions méthodologiques qu'ils soulèvent que j'embrasse les enjeux épistémologiques d'une histoire de la danse. Le séminaire « Questions d'histoire » conduit en 2005 avec Isabelle Launay a aussi été l'occasion d'une réflexion épistémologique plus large sur l'histoire, à partir de la lecture de textes majeurs. C'est ensuite en élaborant d'une part mes premiers enseignements en histoire et d'autre part un ouvrage consacré au parcours d'Odile Duboc que j'élabore une première forme d'approche historique.

Le livre *25. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création* (I.1) est une commande du Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort. On m'a confié l'un des volets d'un coffret composé de trois livres rendant compte du travail d'Odile Duboc au CCN selon les trois axes des missions confiées aux centres chorégraphiques : la création, la résidence d'artistes, la sensibilisation à la danse[4]. Je suis en charge du volet « création » et nous[5] choisissons de présenter le parcours sur une période plus vaste que celle correspondant à la direction du CCN et de remonter à 1981, année de création de *Langages clandestins*, solo qu'Odile Duboc considère comme sa première chorégraphie (co-signée avec Françoise Michel). La structure de l'ouvrage que je soumets envisage de présenter le parcours artistique à partir d'une sélection de pièces dont chacune sera reliée à une thématique de travail représentative de l'ensemble du parcours. Sept chapitres sont ainsi dédiés à une œuvre spécifique qui est brièvement décrite et analysée afin de tirer le fil d'un axe esthétique, technique ou thématique central dans l'œuvre des deux femmes. C'est cet axe qui donne le titre au chapitre : « Des trajectoires au quotidien », « L'abstraction ? », « L'acte politique », « Le regard », « L'imagination matérielle », « La musicalité de la danse », « L'équilibre du tableau ». Le livre respecte majoritairement une présentation chronologique de l'œuvre que les axes thématiques tentent de déjouer. Deux chapitres au préalable sont consacrés aux formats des œuvres : « La scène comme nécessité » aborde les solos d'Odile Duboc jalonnant son parcours et « Les trios et les petites formes » revient sur la prédilection pour ces formats réduits. Les deux chapitres introductifs « Odile Duboc. Françoise Michel. Parcours » et « 25 ans de création » posent le cadre : biographique pour le premier, méthodologique pour le second. Un dernier chapitre enfin aborde brièvement la fabrique des œuvres et les modalités du travail avec des collaborateur·rice·s.

Ce livre ne propose pas une étude monographique exhaustive. Le cadre éditorial dans lequel il s'inscrit n'a pas cette ambition. Mais le modèle monographique constitue bien son horizon lointain. Le processus de travail aura en effet conduit à réfléchir à la sélection des œuvres à l'intérieur du parcours (à raison de plusieurs créations par an en vingt-cinq ans). Celle-ci s'est définie en concertation avec les artistes, sur la base du visionnage de plusieurs documents vidéos qu'on m'a transmis et à la lecture de textes de nature diverses : textes de la main de la chorégraphe, critiques dans la presse, études plus approfondies ou académiques[6].

---

[4] Gérard Mayen, *12 : Douze ans de résidences*, éd. Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, 2007 ; Marie-Christine Bordeaux, *10 : Dix ans de développement de la culture chorégraphique*, éd. Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, 2008.

[5] Ce travail se fera en concertation avec Odile Duboc et Françoise Michel. Odile Duboc apparaît d'ailleurs comme directrice de la publication de chacun des volets.

[6] En particulier : Philippe Le Moal, *Petit lexique dubocien*, 1989, inédit ; Michèle Finck, Pierre Lartigues, *Odile Duboc - Roger Eskenazi*, Paris : Armand Colin, 1991 ; Aurore Després, « Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique », thèse de doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts, dir. Michel Bernard, université Paris 8, 1998 ; Joëlle Vellet, « Étude des discours en situation dans la transmission de la danse : discours et gestes dansés dans le travail d'Odile

Mon accès à l'archive est encore partiel : l'archive d'Odile Duboc n'est à ce moment-là pas classée ni véritablement accessible et encore moins répertoriée[7]. Ma découverte quelque peu hasardeuse des documents est donc guidée par la chorégraphe et par Noël Claude (responsable pédagogique au CCN, donnant régulièrement des conférences sur la chorégraphe). Elle vise à repérer les œuvres autour desquelles pourront s'articuler l'étude[8]. En outre, l'édition laisse une place notable à la photographie, m'offrant la possibilité d'un travail sur la trace photographique dont on sait combien elle est décisive dans la construction d'une histoire de la danse (cf. « Le chorégraphique traversé par la photographie » V.31). Laurence Louppe souligne ainsi 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[9]. »

Enfin, cette édition s'est appuyée sur trois longs entretiens conduits en septembre 2003, puis juin et octobre 2005 avec Odile Duboc puis les deux artistes réunies : ils vont être édités afin de se dérouler sur l'ensemble de l'ouvrage tout en s'insérant à l'intérieur des dix chapitres. On note ici que la pratique de l'entretien, comme pour le projet éditorial *Projet de la matière. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique* (I.2), devient un des moyens de la recherche. Il s'agissait moins, en l'occurrence, de faire apparaître une trace mémorielle, de construire une histoire également à partir des témoignages et du souvenir, que de mettre les deux artistes en position de réfléchir au présent sur certaines questions qui me semblaient avoir été évitées. En effet, je disposais déjà de nombreux entretiens publiés de la chorégraphe où je pouvais constater l'élaboration d'un discours construit sensiblement sur le même mode : l'histoire de la compagnie et de la création se racontait à partir des mêmes événements et des mêmes ressorts logiques. La marque d'un discours autorisé était très visible, or il me semblait qu'on pouvait aussi interroger autrement cette histoire. J'entrevoyais la possibilité d'approfondir certaines explications, en particulier relativement à la question de l'abstraction et de l'émotion, mais aussi relativement à la complexité des ressorts de la création. Par la relation que nous avions commencé à tisser à travers ma présence en studio pour observer le travail de *Projet de la*

Duboc », thèse de doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts, dir. Philippe Tancelin, université Paris 8 Saint-Denis, 2003.

[7] Ce projet aura été l'occasion de retrouver des documents égarés ou de découvrir par hasard à la fin d'une bobine des images dont tout le monde ignorait l'existence.

[8] C'est en fait la seconde fois que j'opère ainsi dans mon travail : ma recherche de DEA a en effet consisté à parcourir les archives de Régine Chopinot au CCN de La Rochelle – archives alors répertoriées – afin de sélectionner trois œuvres qui allaient constituer le corpus de mon analyse. « Une perception des espaces dans trois pièces de Régine Chopinot », DEA d'Esthétique, technologies et créations artistiques, mention : danse, dir. Isabelle Ginot, université Paris 8 Saint-Denis, 1999.

[9] 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*, Pantin : Centre national de la danse, coll. Cahiers de la pédagogie, 2001, p. 50.

matière et de *trois boléros*, par la connaissance du travail que je commençais à avoir, il devenait sans doute possible de passer à un autre stade de l'échange. Mais c'est aussi le fait d'avoir interrogé conjointement Françoise Michel et Odile Duboc qui a permis de faire surgir de nouveaux éléments : elles étaient en effet rarement d'accord, ce qui contrastait évidemment avec le discours de la chorégraphe tel qu'on pouvait le lire dans de nombreux articles et entretiens. L'introduction d'un débat à l'intérieur de l'échange a permis sans doute de présenter sous un nouveau jour les enjeux du travail, mais aussi de révéler l'un des moteurs de cette collaboration : la conception commune de l'œuvre passe par des stades de conflit et de désaccord :

> « Lors du processus de recherche avec les danseurs, Françoise Michel vient ponctuellement, regarde, interroge sur les choix et orientations de la création. La discussion est souvent houleuse. La conception commune de l'œuvre passe par le conflit ou le désaccord.
> *Françoise Michel : Ce désaccord ne peut exister que sur la base d'une grande complicité artistique : on aime les mêmes choses, on a vu énormément de spectacles ensemble. Les conflits sont toujours constructifs : je suis très critique, et cela conduit Odile à aller plus loin. Je fais le contradicteur pour faire surgir de nouvelles choses.*
> *Odile Duboc : Le désaccord provoque le débat. Quand je te tiens tête et que je résiste jusqu'au bout, je pense que ça n'est pas pour rien.*
> *Françoise Michel : C'est vrai, si tu résistes, je suis rassurée ; cela prouve effectivement que tu es convaincue.*
> *Odile Duboc : La difficulté vient aussi de notre cheminement différent. J'accompagne un parcours avec les danseurs dont tu rates des étapes, ce qui provoque parfois l'incompréhension. L'avantage est que tu arrives avec un regard neuf, souvent très bénéfique. Parfois, chacune entrevoit des choses différentes.* » (*25. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création*, I.1, p. 51).

Si l'entretien peut être le lieu d'une vérification des récits historiques existants, son intérêt réside d'abord dans sa dimension heuristique. Les discussions avec Odile Duboc et Françoise Michel ont été l'occasion de l'élaboration commune d'une compréhension renouvelée de leur parcours partagé.

Le modèle monographique a pu aussi orienter ma façon de concevoir un cours d'histoire. J'ai par exemple proposé d'opérer une coupe dans l'histoire de la danse en France en suivant le parcours d'interprète et de chorégraphe (de 1984 à 2000) d'Emmanuelle Huynh. C'était une manière des plus arbitraires de traverser l'histoire de la danse en France, à travers les pièces d'Odile Duboc (en 1989 puis 1996), d'Hervé Robbe (sept pièces de 1990 à 1995), de Cécile Proust (1994), Nathalie Collantes (1995), du Quatuor Knust (1996 et 1999) et de Catherine Contour (1997-99). Ce caractère arbitraire était revendiqué : il s'agissait d'abord d'attirer l'attention sur les choix et les lacunes que toute construction historique opère. C'était là rappeler les renouvellements des méthodes comme des objets prônés par la Nouvelle histoire : une conception du passé qui s'articule au présent, la mise en cause de la notion de fait historique, l'attention apportée aux méthodes d'examen des sources, l'histoire des oubliés… Mais ce parcours permettait aussi évidemment de rencontrer les esthétiques de chorégraphes

importants (et certaines de leurs œuvres considérées comme majeures) et d'aborder des questions vives dans l'histoire contemporaine de la danse en France (la formation de l'interprète chorégraphique, le rapport à la danse nord-américaine, la place de l'improvisation, la danse au musée, les collaborations artistiques, le rôle politique des Signataires du 20 août, etc.). Le modèle monographique s'est considérablement développé dans les études universitaires en danse depuis vingt ans, selon au moins deux voies. L'une, d'abord esthétique, propose de dégager le style chorégraphique d'un·e artiste, en suivant chronologiquement les œuvres qui jalonnent son parcours. Cette approche esthétique s'est souvent accompagnée d'une réflexion théorique sur l'analyse d'œuvre elle-même et le rôle du regard dans la constitution de cette histoire[10], tout en s'articulant à des notions d'esthétique (débat sur la théâtralité, le style, la musicalité, etc.). Les auteur·e·s de cette histoire sont des contemporains sinon de l'ensemble du moins de la plus grande partie de l'œuvre qu'ils analysent. L'autre voie est le fait de chercheur·euse·s dont la formation première est l'histoire de la danse ou l'histoire de l'art. Ces études opèrent une sélection parmi l'ensemble des chorégraphies et l'analyse des œuvres y est en général moins détaillée. L'histoire est construite selon un point de vue davantage biographique, culturelle et interdisciplinaire. Les auteur·e·s ne sont pas forcément des contemporains de l'œuvre qu'il commente et leur travail s'appuie massivement sur une lecture détaillée des archives[11]. La première voie correspond davantage à celle que j'ai pu emprunter, même si le choix d'Emmanuelle Huynh était en quelque sorte un prétexte à interroger plus largement l'histoire de la danse en France et les moyens d'une historiographie (la chorégraphe n'avait alors signé que sept pièces, les sept autres étant des improvisations liées à des rencontres ou événements uniques).

Néanmoins, la conviction que des études approfondies sur un·e artiste sont une façon d'enrichir la connaissance de l'histoire de la danse allait motiver l'organisation en 2014 (en collaboration avec Barbara Formis et Chantal Pontbriand) d'un colloque international sur Yvonne Rainer[12]. L'œuvre de cette artiste a en vérité constitué pour moi, sur la durée, sinon le

---

[10] Par exemple Isabelle Ginot, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, *op. cit.* ou Philippe Guisgand, *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008 : on notera au passage que les métaphores du labyrinthe d'une part, de l'entrelacs d'autre part, disent bien la complexité de l'œuvre et des logiques qui sous-tendent un parcours, dont ces ouvrages témoignent.

[11] Par exemple, dans le champ de la danse nord-américaine : Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, London/New York: Routledge, 2004 ; Susanne Franco, *Martha* Graham, Palerme : L'Epos, 2006 ; Meredith Morse, *Soft is Fast: Simone Forti in the 1960s and after*, Cambridge: The MIT Press, 2016 ; Susan Rosenberg, *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*, Middletown: Wesleyan University Press, 2017. Ces lectures monographiques sur des chorégraphes nord-américains ont été permises aussi grâce à la politique des archives qui a été conduite aux États-Unis.

[12] Barbara Formis, Chantal Pontbriand, Julie Perrin (dir.), « Nexus Rainer », colloque international au Palais de Tokyo (Paris), université Paris 1, université Paris 8 Saint-Denis, 2014.
On rencontre encore relativement peu de colloques organisés autour d'un·e seul·e artiste chorégraphique. Notons en 1999 « Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art » (CND, dir. Claire Rousier et Christophe Wavelet) ; en 2013 « Kazuo Ohno e il butoh in Europa : intreccio di rami et radici » (université de Bologne, dir. Matteo Casari, Elena Cervellati) ; en 2017, « Le cas de Jean Cébron,

mobile de différents axes de recherche, du moins un point de référence fréquent dans mon processus de travail. Son œuvre (en particulier les chorégraphies, films et textes des années 1960-73) répond en effet à des problèmes théoriques et esthétiques de manière tranchante, exerçant un effet puissant de point de repère dans l'histoire de la danse. Aussi, convoquer l'œuvre d'Yvonne Rainer dans mes travaux a pu contribuer à penser la composition en danse (« Le chorégraphique traversé par la photographie. À propos du temps dans la composition », V.31), la structure narrative ou le rapport entre chorégraphie et cinéma expérimental (« La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer », V.15), la relation esthétique et la distanciation (*Figures de l'attention*, I.3), le rapport à la nudité (« Le nu féminin en mouvement », V.34), le geste quotidien (cf. chapitre 1), l'articulation entre neutre et féminisme, la critique des écrits d'artistes[13]. Chorégraphe, danseuse, cinéaste, théoricienne, féministe et auteure de livres de poésie, Yvonne Rainer (née en 1934) est non seulement une figure importante de l'histoire de l'art mais un problème pour la critique. La véhémence de ses discours contradictoires et les formes esthétiques qu'elle invente appellent une vigilance critique, car le discours peut contredire l'œuvre, la chorégraphie démentir son programme, le film annoncer le contraire de ce qu'il fera, etc. Son œuvre constitue donc une sorte de défi à la synthèse, autant qu'une invitation à penser les conditions d'un discours historique et critique.

En charge du cours d'histoire de la danse en France (de 2002 à 2005) puis du cours d'histoire de la danse nord-américaine (régulièrement depuis 2004), j'ai fait de ce contexte pédagogique un lieu d'expérimentation de diverses modalités de structuration ou de mise en récit de l'histoire. L'approche monographique n'a constitué qu'une modalité ponctuelle. Cet intérêt pour la structure narrative du récit historique doit beaucoup à Roland Barthes et son texte « Le discours de l'histoire » (1967) où il analyse comment le discours historique institue le réel à travers le soin mis dans la narration :

> « Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique […]. Le discours [historique] est sans doute le seul où le référent soit visé comme extérieur au discours, sans qu'il soit pourtant jamais possible de l'atteindre hors de ce discours[14]. »

---

chorégraphe, pédagogue et passeur artistique entre l'Europe, l'Asie et les Amériques » (CNRS, dir. Tiziana Leucci, Pierre Philippe-Meden) ; en 2017, « Gottfried Taubert, Rechtschaffener Tantzmeister, Leipzig en 1717. Kontexte, Lektüren, Praktiken » (université de Leipzig, CND, dir. Hanna Walsdorf, Hubert Hazebroucq, Gerrit Berenike Heiter, Christoph Koop) ; en 2017, « Alain Buffard et son œuvre » (CND, dir. Fanny de Chaillé, Matthieu Doze, Isabelle Ellul, François Frimat, Elisabeth Lebovici, Xavier le Roy, Marcella Lista, Mathilde Monnier, Emmanuelle de Montgazon, Catherine Perret, Frédéric Pouillaude, Laurent Sebillotte, Cécile Zoonens) ; en 2018 « Marius Petipa (1818-1910), entre romantisme, orientalisme et avant-garde » (CNRS, université Paris 8, dir. Tiziana Leucci, Pascale Melani, Toni Candelero, Pierre Philippe-Meden) ; en 2018 « Hommage à Petipa » (Académie Vaganova de Saint-Pétersbourg, dir. Svetlana Lavrova).

[13] Outre les articles référencés, il faut signaler plusieurs conférences non publiées, dont on trouvera la liste en appendice au chapitre.

[14] Barthes Roland, « Le discours de l'histoire » (1967), *Œuvres complètes II*, Paris : Seuil, nouvelle édition 2002, p. 1250-1262.

Mes expérimentations pédagogiques, ou, si l'on préfère, mes balbutiements en matière d'histoire, étaient sans doute une façon à la fois de répondre à l'inquiétude d'une fixation du récit historique et de conduire une réflexion méthodologique et épistémologique sur l'histoire, en observant les effets des coupes ou des choix opérés. Choisir chaque année de construire le récit à partir d'axes différents (le cours a pu s'organiser selon plusieurs thématiques), de documents variables, d'un corpus d'œuvres renouvelé ou encore d'un éclairage sur certains artistes plutôt que d'autres était une façon d'éprouver les effets de ces choix sur la constitution du récit historique d'une période, tout en me donnant la possibilité de la saisir progressivement dans une plus grande complexité. Ces cours auront aussi évidemment bénéficié de l'accès facilité à nombre de documents audiovisuels et photographiques depuis l'avènement d'internet et la numérisation croissante des archives ces dix dernières années. Ils auront aussi évolué relativement aux recherches académiques publiées depuis quinze ans et qui ont été particulièrement nombreuses concernant la *postmodern dance* américaine. Ainsi, cet enseignement de l'histoire dont la trame a d'abord été constituée par des sources de seconde main a pu s'enrichir, d'une part au moyen de la confrontation de différents discours historiques, d'autre part grâce à l'examen de sources primaires. L'analyse de ces sources a joué un rôle majeur, en regard des écrits d'artistes ou de la critique journalistique.

2. L'approche transculturelle : France/États-Unis

Chercheuse en danse en France, spectatrice assidue de la création contemporaine et impliquée de diverses façons dans le milieu chorégraphique (aussi bien auprès des publics que des artistes), ma recherche sur l'histoire de la danse en France est restée essentiellement circonscrite à une période contemporaine allant des années 1980 à aujourd'hui. Elle est orientée par les questions que la communauté chorégraphique a pu soulever à travers ses œuvres, par les débats rendus publics et par les conversations plus informelles avec les artistes, programmateur·rice·s ou journalistes que je côtoie. Dans le même temps, comme en témoigne déjà mon corpus de thèse, mes recherches historiques s'ouvrent sur la danse nord-américaine de 1945 à 1979[15], ce qu'on pourrait rétrospectivement imputer à maints facteurs : la rencontre (à la fin des années 1990) en apparence fortuite et néanmoins déterminante avec certains documents de cette période, en particulier des films de l'œuvre de Cunningham (ceux de Charles Atlas) ou *Trio A* d'Yvonne Rainer filmé par Robert Alexander ; la programmation internationale

[15] Cette périodisation retenue pour mes enseignements n'est pas stricte. La date de 1945 correspond bien sûr à la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi à l'installation d'Anna Halprin sur la côte Ouest des États-Unis. La collaboration entre Cage et Cunningham commence néanmoins dès 1942. La date de 1979 est un moment identifié comme rupture aussi bien par Sally Banes que par Susan Manning (mais pour des raisons différentes). C'est également l'année où Lucinda Childs (*Dance*) comme Trisha Brown (*Glacial Decoy*) créent leur première pièce pour la scène, engageant pour ce faire des collaborations d'envergure (avec Sol LeWitt et Phil Glass pour l'une, avec Robert Rauschenberg pour l'autre).

proposée en Île-de-France qui permet de découvrir des pièces américaines y compris de répertoire (Merce Cunningham, Trisha Brown…) ; la politique éditoriale en danse et la traduction en français de quelques textes majeurs[16] ; le rôle quasi militant joué par la critique et historienne Laurence Louppe dans l'éclairage sur cette période. Que nombre de chorégraphes en France aient eux-mêmes nourris un intérêt profond pour cette période de la danse nord-américaine ou qu'ils aient directement été formés auprès des techniques américaines (Cunningham, Nikolais, ou les *Release Techniques*) n'est sans doute pas pour rien dans mon propre attrait pour cette histoire. Mais ceci a opéré plus sourdement et ne se révèlera dans sa complexité qu'au moment où je commence à en faire précisément mon objet de recherche.

C'est évidemment à travers l'enseignement de l'histoire de la danse en France que l'enquête sur ces liens transatlantiques au XXe siècle a débuté. En étant attentive aux questions d'héritage qui fondent la constitution de l'art chorégraphique, il s'agissait, comme le fait l'histoire transculturelle[17], de réfléchir aux influences – celles témoignant des rencontres concrètes entre artistes, des voyages, des migrations, des transmissions, mais aussi celles exercées par les curiosités qui alimentent, de loin, un imaginaire de la danse de l'autre. Cette préoccupation est aussi celle d'une époque : depuis la fin des années 1980 en France, les questions de la mémoire, de l'héritage et de l'élaboration d'un récit historique exigeant se posent ouvertement dans le milieu chorégraphique (cf. « Une filiation déliée », III.2, p. 229-238). Cette vaste entreprise de réhabilitation de l'histoire de la danse depuis la modernité est destinée à renouveler tant les conceptions de la formation de l'interprète que la culture chorégraphique du spectateur (les programmations autour de rétrospectives ou d'hommages en sont le signe). Il s'agissait aussi de comprendre comment cette sensibilité au passé ou aux danses venues d'ailleurs construisait une histoire en danse faite de dénis (ou d'amnésie) et de ralliements esthétiques. Le *Judson Dance Theater*, et plus largement la *postmodern dance* américaine et ses précurseurs (Merce Cunningham, Anna Halprin) allaient devenir une référence majeure auprès d'une génération d'interprètes et chorégraphes européens constituant, au fond, une sorte de communauté amicale et esthétique[18]. Et ce, alors même que cette période de l'histoire ne

---

[16] En particulier : David Vaughan, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Paris : Plume/Librairie de la danse, 1997 (trad. par Denise Luccioni de *Merce Cunningham: Fifty years*, Denville: Aperture, 1997) ; Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Paris : Chiron/Centre national de la danse, 2002 (trad. par Denise Luccioni de *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1980). Mais aussi tout le travail accompli par les éditions Contredanse à Bruxelles.

[17] Dans les recherches récentes, Sylviane Pagès ou Federica Fratagnoli ont précisément développé ce champ dans toute son ampleur, l'une à travers les relations entre la danse en France et le butô (*via* la danse expressionniste), l'autre à travers l'étude de la diaspora indienne. *Cf*. Sylviane Pagès, *Le Butô en France : malentendus et fascination*, Pantin : Centre national de la danse, 2015 ; Federica Fratagnoli, « Les Danses savantes de l'Inde à l'épreuve de l'Occident : formes hybrides et contemporaines du religieux », thèse de doctorat en danse, dir. Isabelle Launay et Jean-Marie Pradier, université Paris 8 Saint-Denis, 2010. Voir également Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin : Centre national de la danse, 2012.

[18] Ceux par exemple réunis par les « coalitions temporaires » au gré des créations où les artistes circulent d'un·e chorégraphe à l'autre, signalant la faillite du modèle traditionnel de compagnie, cf. Christophe Wavelet, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », *Mouvement*, Paris, n° 2, septembre/novembre

présentait pas un attrait particulier aux yeux des danseurs new-yorkais de leur génération. Les échanges que j'entretiens par ailleurs avec des chorégraphes new-yorkais (depuis 2007) me permettent de saisir non seulement le regard porté sur cette période de l'histoire par la génération qui lui succède, mais aussi les conséquences de cet intérêt européen pour leur histoire : il n'est pas sans effet sur la façon dont certains chorégraphes new-yorkais vont la réinvestir[19] ou sur l'organisation de rétrospectives liées à cette période.

Je me suis donc attachée à cette histoire, proposant de réfléchir à ce que serait une « filiation déliée » (III.2). Suivant les pas de Laurence Louppe[20] qui invitait à considérer « un sentiment d'histoire[21] » non linéaire, forgé à partir de ces « filiations secrètes », de « ces alliances soudaines de corps qui ne se sont jamais rencontrés », j'ai commencé de réfléchir non seulement à ce qui fait écho du côté des états de corps, comme y invitait l'historienne, mais aussi à ce qui réunit des démarches artistiques du côté des conceptions de la composition, des processus de création, des théories de l'art ou des débats esthétiques. Il aura fallu d'abord reconstituer une chronologie des moments et des lieux qui ont favorisé la rencontre avec les artistes nord-américains de la *postmodern dance* : les ateliers ou stages tenus en France, les voyages et les dispositifs institutionnels qui les favorisent, les programmations (en particulier le rôle joué par le Festival d'Automne et Montpellier Danse), les personnes qui ont joué le rôle d'intermédiaire, les reconstructions de pièces, les collaborations directes (en tant qu'interprète ou co-créateur·rice), la circulation avérée de certains documents, etc. J'ai tenté ensuite de distinguer ce qui relevait d'une démarche informée, construite en marge de la tradition orale et articulant mémoire, histoire et documents, et ce qui pouvait relever de « fictions stimulantes[22] » (ainsi que les nomment Boris Charmatz et Isabelle Launay), ou de mythologies entretenues.

Cette enquête va se prolonger mais aussi se délimiter autrement à l'occasion de la recherche entreprise avec Emmanuelle Huynh entre 2006 et 2012. La chorégraphe me propose de l'aider à concevoir l'édition d'entretiens qu'elle a conduits avec Trisha Brown entre 1992 et 1999. Ce projet éditorial un peu vague au départ va donner lieu à un ouvrage que je co-dirige

---

1998. Ou réunis au sein des Signataires du 20 août (1997), groupe militant constitué en réaction à la politique du ministère de la Culture de déconcentration des crédits en région. Ou autour du *Manifesto for an European performance policy, Maska*, Ljulbljana, vol. XVIII, n° 74-75, spring 2002.

[19] On peut penser au travail de Trajal Harrell, avec qui je collabore de 2007 à 2008 en tant que dramaturge, qui construit une autre histoire de la danse à travers des pièces qui mettent en scène le rapprochement fictif de figures et de styles chorégraphiques qui ne se sont pas historiquement côtoyés bien qu'étant contemporains sur la scène new-yorkaise : Graham, le *voguing* de Harlem, le Judson Dance Theater de Downtown.

[20] Isabelle Launay aura magistralement déployé ce programme ouvert par Laurence Louppe. Cf. Isabelle Launay, « Les danses d'après. Poétique de la mémoire en danse », *op. cit.*

[21] Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 36. *Idem* pour les citations suivantes.

[22] Boris Charmatz, Isabelle Launay, *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, Pantin/Dijon : Centre national de la danse, les presses du réel, 2003, p. 19.

avec Emmanuelle Huynh et Denise Luccioni[23]. *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh* (II.3) est structuré en deux parties : « Histoire(s) » publie en effet les six conversations entre Trisha Brown et Emmanuelle Huynh, mais également d'autres documents que nous avons choisi de rassembler car, d'une part, ils témoignent de l'intérêt nourri par Emmanuelle Huynh pour l'entourage de Trisha Brown (les interprètes Shelley Senter, Stacy Spence, Diane Madden, Kevin Kortan et Guillaume Bernardi, metteur en scène canadien assistant Trisha Brown pour l'*Orfeo* en 1998). D'autre part, ils illustrent l'histoire des liens entre la chorégraphe américaine et le Centre national de danse contemporaine à Angers avant même qu'Emmanuelle Huynh ne le dirige (de 2004 à 2012), puis lors de sa direction du Centre (Trisha Brown est invitée en 2006). Cette première partie réédite ainsi des articles importants publiés initialement dans le *Bulletin du CNDC* n° 5 (janvier 1990) ainsi que la traduction de textes d'interprètes. Elle accueille par ailleurs la publication des trois conférences de Trisha Brown en 2006 à Angers.

La seconde partie de l'ouvrage intitulée « Lectures » est composée d'une part des *Carnets* d'Emmanuelle Huynh rédigés entre juillet 1995 et novembre 1996 relatant des stages suivis avec Trisha Brown ou ses danseur·euse·s et, plus largement, des réflexions d'Emmanuelle Huynh relatives à des rencontres avec la chorégraphe ou son œuvre. D'autre part, d'un essai intitulé « Une filiation déliée » où je propose une mise en perspective de la relation entre Trisha Brown et Emmanuelle Huynh. Il y est moins question de creuser la connaissance de l'œuvre de la chorégraphe américaine que de révéler les enjeux de cette rencontre pour Emmanuelle Huynh. Il s'agissait d'interroger le regard porté par Emmanuelle Huynh sur l'œuvre d'une autre mais également l'influence que Trisha Brown aurait pu avoir sur son œuvre. Dans cette optique, la recherche s'est déployée selon trois modalités : l'établissement d'une chronologie précise des liens entre les deux chorégraphes mise en perspective avec une histoire transculturelle de la danse ; l'examen des *Conversations* et des *Carnets* publiés, c'est-à-dire de la façon dont ils témoignent de l'ancrage d'une relation et des motifs d'une curiosité ; troisièmement, l'analyse esthétique des pièces d'Emmanuelle Huynh en regard de celles de Trisha Brown. Cette dernière hypothèse était évidemment la plus risquée, mais sans doute la plus stimulante aussi. Elle supposait en effet de reconsidérer l'ensemble de l'œuvre d'Emmanuelle Huynh en regard de celle de Trisha Brown.

> « Il n'est pas aisé en effet de définir la nature de la relation entre les deux artistes, ou plutôt de saisir la nature de l'influence de Trisha Brown sur la démarche artistique d'Emmanuelle Huynh. Il n'y a pas à première vue de similarité esthétique entre les deux œuvres. On ne penserait pas spontanément à les rapprocher. Que reste-t-il pourtant de cette rencontre : peut-elle demeurer sans influence, sans conséquence ? Quel rôle joue-t-elle dans le parcours d'Emmanuelle Huynh ? » (« Une filiation déliée », III.2, p. 232)

[23] Denise Luccioni collaborera uniquement à la première partie de l'ouvrage. Elle a été désignée par Trisha Brown comme la garante de sa parole publiée en français. Elle assurera en outre la rédaction de la plupart des annotations de la première partie.

> « Comment prétendre en effet considérer les pièces d'Emmanuelle Huynh au regard de celles de Trisha Brown ? Par quel délire critique se laisse-t-on traverser lorsqu'on ose (à peine) envisager un rapprochement que rien n'appelle, un parallèle que d'autres jugeront des plus douteux ? Il y a pourtant bien ces *Conversations* entre les deux chorégraphes, qui s'égrènent au fil des années, de 1992 à 2006, témoignant d'une curiosité qui perdure. » (III.2, p. 238)

Cette lecture comparée forçant le regard vers des rapprochements que la chorégraphe n'avait elle-même jamais revendiqués offrait un éclairage nouveau sur son œuvre :

> « N'y a-t-il pas dans l'œuvre d'Emmanuelle Huynh, tel qu'on le perçoit chez Trisha Brown, une attirance pour l'abstraction, un refus de la psychologie, du personnage (comme cela apparaissait dans une part de la danse française des années 1980), un rejet du récit autre que sensoriel, cinétique, postural ? Certes, cet aspect de sa danse pourrait tout aussi bien provenir de son passage marquant chez Odile Duboc ou Hervé Robbe, tous deux soucieux d'invention du mouvement, d'écriture, de sensible avant tout. N'y a-t-il pas dans ce stage de juillet 1995 juste avant qu'Emmanuelle Huynh ne s'envole pour le Vietnam, et plus précisément dans la consigne d'exploration sur "ce que l'on ne connaît pas", les prémices de *Múa*, pièce qui pose la question des origines et porte l'attention sur l'amont de l'événement ? (*Carnets*). L'utilisation fréquente d'objets, l'invention d'une relation nouvelle avec eux et la concentration tranquille que suppose cette activité chez Emmanuelle Huynh (*Bord*, *Numéro*, *Partition Nord. Vasque et Fontaine…*) ne renvoient-elles pas, même lointainement, aux *Equipment Pieces* de Trisha Brown, et plus encore à la circulation lente des interprètes dans la structure-sculpture de *Floor of the Forest* ? Si, chez cette dernière, il est surtout question de modifier un équilibre par l'utilisation de la corde ou du harnais, on retrouve bien là une forme d'application et de concentration nécessaire dans le geste. Emmanuelle Huynh ne raconte-t-elle pas avec enthousiasme sa découverte d'une improvisation avec objet dans ses *Carnets* ? "J'ai l'impression de frôler la folie, de pousser loin les limites de l'objet et les miennes. La séparation de l'objet et de moi-même est sans arrêt sollicitée, sans être claire." (*Carnet* du 7 juillet 1995). Peut-on méconnaître que certains principes de composition adoptés relèvent rigoureusement d'un principe de grille cher à Trisha Brown depuis les improvisations structurées des débuts et son cycle Accumulations ? La troisième partie de *Distribution en cours* fait appel à une règle similaire pour configurer le groupe. Mais encore la façon de tenir une idée tout au long d'une pièce, de se tenir à son projet dans sa simplicité, afin de voir où il conduit l'expérience physique et émotionnelle, n'est-ce pas le propre de beaucoup de pièces de Trisha Brown, tout comme de *Cribles* dont la ronde constitue la forme simple et persistante aux évocations infinies ? Comment sinon ignorer que ces haut-parleurs placés de manière visible sur la scène de *M.* et qui obsèdent Emmanuelle Huynh (Conversation de décembre 1994) se retrouveront sur la scène d'*A Vida Enorme* ?[24] » (III.2, p. 278-279)

Il est là question de dérivations, de coprésence, d'héritage peut-être, de circulations inventives assurément. Chaque spectateur pourra faire jouer sa propre interprétation de ces circulations selon ses propres ressources historiques. J'ai appelé « filiation déliée » cette sorte de lien

[24] Propos d'Emmanuelle Huynh en juillet ou septembre 2008 au CNDC d'Angers, lors d'un entretien inédit avec l'auteure.

qu'Emmanuelle Huynh a entretenu avec Trisha Brown, c'est-à-dire un lien tout autant détaché qu'affranchi ou décomplexé – un lien qui est assurément un ressort pour la création.

Cette approche transculturelle n'aura fait que renforcer le souci d'une analyse rigoureuse des œuvres historiques. Observer les circulations inventives construites par les artistes est une invitation à considérer de nouveau les documents par lesquelles les œuvres nous parviennent. Si cet essai soulignait combien était stimulante la façon dont les artistes chorégraphiques s'emparaient à leur façon du passé et qu'il invitait à se réjouir de « l'irruption qu'ils font dans le champ de l'histoire en s'y introduisant de manière inattendue, voire incongrue » (III.2, p. 237), il signalait aussi combien les artistes incitaient à questionner une pratique académique de l'histoire. Ce constat allait revenir à engager, pour ma part, un autre rapport aux archives.

3. Les logiques de l'archive

Mes premiers travaux reposent sur une lecture esthétique des œuvres qui s'appuie sur un nombre relativement réduit de documents. Ces documents sont particulièrement difficiles d'accès, et ce pour diverses raisons : dans les années 2000, les artistes rechignent à ce dialogue avec les chercheur·euse·s ou bien n'ont pas même rassemblé ou classé leur documentation ; les fonds d'archives en danse contemporaine sont encore peu nombreux en France ; les copies de l'archive circulent moins aisément que le numérique aujourd'hui et je n'ai pour ma part pas mis la priorité sur une mobilité dans les archives de la danse au Lincoln Center à New York, par exemple. Ces premiers travaux reposent donc, on l'a vu, d'une part sur des documents qui auraient pu m'être transmis par les artistes (Odile Duboc, Emmanuelle Huynh, Olga Mesa, Xavier Le Roy…), d'autre part sur ceux accessibles à la Cinémathèque de la danse, ou dans différents centres de ressources (bibliothèques spécialisées, puis médiathèque du CND à partir de 2004), et par ailleurs sur ceux qui auraient pu être publiés à l'occasion de l'édition de catalogues d'exposition, d'ouvrages détaillés concernant un artiste ou de numéros de revue spécialisée.

Ce n'est que plus tardivement qu'un travail sur les archives est amorcé : en 2006, à la faveur d'un séjour de cinq mois à New York (grâce à une bourse de la commission franco-américaine Fulbright), j'ai la possibilité d'avoir accès non seulement aux fonds d'archives du Lincoln Center mais aussi aux archives consacrées au Judson Dance Theater à la Fales Library. Ce séjour de recherche est aussi l'occasion d'une rencontre avec la chorégraphe et cinéaste Elaine Summers (1925-2014) qui me fera don de quelques copies de films inconnus en France. En 2013, j'ai l'occasion d'accéder (trop brièvement) aux archives Yvonne Rainer récemment déposées au Getty Research Institute de Los Angeles. Je privilégie là aussi le visionnage de films que je ne connais pas encore. À la faveur de ce voyage de recherche sur la côte Ouest, je rencontre également Anna Halprin qui me donne accès à de nouveaux documents, ainsi que Simone Forti

qui est alors en train de constituer son archive et me transmets quelques films. Si je rapporte ces anecdotes, c'est pour relever le caractère encore un peu hasardeux de mon travail en archives. Celui-ci est orienté par le désir de voir : pouvoir visionner davantage de films est un moyen de documenter autrement ma connaissance essentiellement photographique et textuelle de la danse américaine (à travers la critique et les écrits d'artistes). Avoir eu accès à de nouveaux documents en 2006, en 2013 puis lors d'un nouveau séjour à New York en 2014 aura assurément joué un rôle important dans ma compréhension de cette période et dans mes enseignements.

Aujourd'hui, la question de l'accès à ces sources de la *postmodern dance* est moins problématique : les chorégraphes, ou bien les photographes, cinéastes, ou encore les institutions dépositaires des archives ont pu numériser et mettre en ligne nombre de documents. Concernant la danse en France, le souci des archives a aussi largement gagné les chorégraphes, tandis que les institutions (le CND, la BnF, l'IMEC, numéridanse tv, les CCN…) accueillent des fonds de plus en plus nombreux ou que des sites internet sont créés pour répertorier et parfois aussi diffuser ces documents (*cf*. le site FANA[25]). Par ailleurs, nombre de compagnies de danse donnent accès à des captations vidéos sur simple transmission d'un mot de passe. Le problème est donc moins aujourd'hui celui de l'accès à la trace, que celui d'un contexte qualifié par Aurore Després d'« anarchivistique[26] ». La chercheuse dénonçant une profusion mais également un éparpillement des images audiovisuelles sur le web, ainsi que leur stockage trop souvent éphémère, en appelle à la constitution en archives de ces traces éparses et difficilement saisissables pour les chercheur·euse·s.

C'est dans ce contexte d'une problématisation accrue de la question des traces et de l'archive en danse[27] que j'allais être amenée à travailler sur le fonds d'archive Odile Duboc. Le projet de recherche « Pour Mémoire. Odile Duboc : archives, mémoire et création » (VI.1) a été conduit en 2016 avec Françoise Michel (co-créatrice des œuvres d'Odile Duboc et légataire artistique) et Agathe Pfauwadel (interprète d'Odile Duboc de 1996 à 2010). Le dépôt des archives au Centre national de la danse, souhaité par Odile Duboc de son vivant, a eu lieu en 2010. Agathe Pfauwadel et Françoise Michel ont en charge, de 2010 à 2012, de constituer ce fond, c'est-à-dire de le trier, d'éliminer un certain nombre de documents (trop personnels ou

---

[25] FANA Danse & arts vivants : Fonds d'archives numériques audiovisuelles, créé en 2014 par Aurore Després et Sébastien Jacquot, https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/.

[26] Cf. Aurore Després, « Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'archives numériques audiovisuelles FANA Danse contemporaine », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016. URL : http://journals.openedition.org/danse/1307

[27] Voir par exemple Susanne Franco et Marina Nordera (dir.), *Ricordanza. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino : Utet, 2010 ; Sanja Andus, *Les Archives internationales de la danse. Un projet inachevé 1931-1952*, Cœuvres-et-Valsery : Ressouvenances, 2012. Ou encore les recherches conduites autour de fonds d'archives spécifiques : Sylviane Pagès, Mélanie Papin, Guillaume Sintès (dir.), « Karin Waehner, une artiste migrante. Archive, patrimoine et histoire transculturelle de la danse, septembre 2015 - décembre 2017 », Labex Arts-H2h, université Paris 8 Saint-Denis, BnF.

relatifs à l'administration alors que les archives administratives sont au CCN de Franche-Comté à Belfort), de le classer et d'en faire l'inventaire[28]. Deux tableaux sont alors réalisés : un inventaire général qui contient l'ensemble des documents (1263 entrées dont certaines concernent plusieurs documents) et un inventaire iconographique constitué à part (distinguant photographies, vidéos et diapositives). Un troisième tableau est créé pour répertorier la chronologie précise des œuvres[29].

Le projet de recherche conduit en 2016 (qui reçoit le soutien « Aide à la recherche et au patrimoine en danse » du CND) a comme point de départ l'analyse du fonds d'archive en vue de sa valorisation. L'enjeu de ce projet est d'une part de proposer une forme de lecture de l'archive à partir de l'élaboration d'un inventaire condensé de l'archive et d'un commentaire détaillé de son contenu. D'autre part, il vise à terme la création d'un site internet mettant en valeur certains documents. Dans les deux cas, le travail suppose une approche détaillée et analytique de l'archive qui consiste en particulier à préciser la pertinence d'un document plutôt qu'un autre. Les critères de sélection des documents à l'intérieur de l'archive sont de différents ordres : la qualité matérielle du document (sa lisibilité concrète) ; la qualité esthétique du document (sa capacité à rendre compte de manière sensible des enjeux esthétiques de l'œuvre grâce à des choix judicieux faits par les photographes ou les vidéastes) ; sa représentativité (la capacité du document à rendre compte d'un aspect essentiel du travail d'Odile Duboc, mais aussi sa pertinence[30]). Ce dernier critère s'appuie d'abord sur notre connaissance préalable de l'œuvre, ici confrontée à la réalité de l'archive : ce qu'elle consent à livrer, à rendre évident, ou pas. Nous partons parfois à la recherche de documents susceptibles de rendre compte de ce que nous considérons faire la singularité de l'esthétique dubocienne ou d'une façon d'enseigner et créer. Ce critère de représentativité consiste par ailleurs à retenir au moins un document pour chaque œuvre, mais aussi à rassembler (ou plutôt à mettre en réseau dans notre commentaire du fichier condensé) plusieurs documents autour de thématiques qui nous semblent essentielles dans le travail : la danse en extérieur, le travail pour grands groupes, la musicalité… Ce processus de classification ne repose donc pas ici directement sur l'analyse de l'archive, mais sur la connaissance préalable que nous avons de l'œuvre et des fondamentaux esthétiques tels qu'Odile Duboc les a exprimés de son vivant. Pourtant, le travail dans l'archive a aussi permis de faire surgir d'autres regroupements que l'examen des archives a mieux révélé : par exemple, la thématique de l'errance, à notre connaissance jamais mentionnée par Odile Duboc. En

[28] On pourrait s'étonner de cette façon de procéder qui ne correspond pas à ce que d'autres institutions archivistiques préconisent. Ce tri suivi du classement a été mené en concertation avec Laurent Sebillote, directeur de la médiathèque du CND et Juliette Riandey, responsable Archives et Valorisation. Il est la démonstration de ce Jacques Derrida développe, à savoir que l'archivage produit autant qu'il enregistre l'événement. Cf. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris : Galilée, 1995.

[29] Ce travail révélera quelques manques dans les chronologies éditées dans mes propres ouvrages (*25. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création*, I.1 et *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, I.2) – chronologies alors réalisées en collaboration avec Odile Duboc.

[30] Par exemple, une captation de la pièce dans sa distribution exacte et dans son intégralité alors que sur d'autres vidéos un danseur est blessé ou absent ou qu'un bout de la pièce n'a pas été filmé, etc.

visionnant les captations, nous avons été frappées par la récurrence de ces moments de suspension dans la dramaturgie des pièces qui sont aussi des moments de rêverie spatiale où la chorégraphie n'est pas organisée autour d'un graphisme ou de trajectoires définies. Il a été aussi possible de repérer des récurrences de séquences de mouvements à l'intérieur de l'œuvre : auto-citations, variations (spatiales, rythmiques, de durée, etc.) autour d'une même cellule chorégraphique d'une pièce à l'autre. Enfin, l'archive aura permis encore de découvrir des moments oubliés : des improvisations saisies par la caméra, des pièces dont on ne parlait plus et qui n'ont jamais tourné. C'est le cas de *Prolongation* (1987, événement dansé dans un stade d'Aubervilliers) ou du film *Chant d'expérience* (1987, qui contient un duo d'Odile Duboc et Mark Tompkins). Ce sont parfois des documents particulièrement émouvants qui ont retenu notre attention : des moments d'une poésie inattendue dans une danse qui se cherche en studio, dans un chant lors d'un cours, etc. Cette dimension émotionnelle de l'archive ou ce que l'on pourrait appeler le plaisir de l'archive a parfois dominé dans nos choix, car la perspective de la création d'un site internet en hommage à la mémoire d'une artiste implique aussi de donner en partage des documents attrayants.

L'inventaire condensé des archives Odile Duboc aussi intitulé « Inventaire Pour Mémoire » comporte 687 lignes pour l'inventaire général (soit à peu près une réduction de moitié de l'inventaire initial), 324 lignes pour l'inventaire vidéo, 134 pour l'inventaire photographique. Il a été déposé au CND. C'est un tableau qui permet d'orienter les futur·e·s chercheur·euse·s dans la masse des documents et en particulier d'attirer l'attention vers les documents qui nous semblent les plus pertinents, pour des raisons à chaque fois indiquées dans l'une des colonnes du tableau. Ces commentaires renseignent aussi sur des moments particuliers à l'intérieur d'une pièce, livrant par là-même le vocabulaire utilisé au sein de la compagnie pour nommer des séquences ou des enjeux chorégraphiques. Cette recherche tire bénéfice de la confrontation entre trois points de vue différents sur l'œuvre et sur les documents. En effet les échanges face aux archives ont constitué notre méthode : ils ont permis de comprendre à la fois les regards différenciés que nous pouvions porter, mais aussi les visées potentiellement distinctes que notre geste de sélection et de commentaires impliquait. Pour exemple, le regard de Françoise Michel est recouvert par la mémoire : il lui est presque impossible de regarder un document en lui-même. Celui-ci est le support d'un souvenir qui fait écran à la matérialité du document même, mais qui fait surgir un récit, un commentaire, des éléments contextuels extrêmement précieux pour la compréhension du document. On pourrait dire que la trace mémorielle et affective peine à rencontrer ou à s'articuler avec la trace documentaire (il est ainsi difficile pour Françoise Michel de parvenir à sélectionner parmi les documents). Ce souvenir qui se déplie dans toute sa vivacité, comme réveillé par le document, alimente les commentaires que nous rédigeons. Il est par ailleurs tout entier tourné vers la création d'un site internet, autrement dit vers la mémoire et la valorisation de l'œuvre mais aussi vers l'invention au présent : il s'agit de créer à partir de l'archive (en particulier en

demandant à certains artistes d'y répondre[31]). De son côté, Agathe Pfauwadel découvre l'œuvre en spectatrice alors qu'elle en a été l'interprète : elle est capable de nommer les enjeux techniques, pratiques, de l'interprétation d'une œuvre, mais aussi de repérer entre les captations les représentations qui ne correspondent pas à ce qu'Odile Duboc souhaitait, les variantes, l'absence d'un danseur, etc. Par son travail dans les archives depuis 2010, elle a par ailleurs acquis une vue d'ensemble de l'œuvre et de sa documentation extrêmement précieuse : cela organise autrement son analyse et lui permet en particulier d'imaginer de mettre en réseau des documents. Pour ma part, je suis en mesure d'informer le projet du point de vue de la recherche ou plutôt des recherches potentielles à venir. Premièrement, Agathe Pfauwadel et Françoise Michel ne mesurent pas forcément l'intérêt de leurs commentaires spontanés car elles sont trop impliquées dans l'œuvre. Ce qui leur semble relever de l'anecdote m'apparaît bien souvent comme indispensable à une lecture du document ou décisif quant à sa sélection. Je les aide à apprécier le caractère précieux de certaines informations (par exemple leur faire comprendre qu'un·e chercheur·euse n'est pas forcément en mesure d'identifier les interprètes qu'il·elle voit), mais également les encourage à mettre en évidence des savoirs internes à la compagnie. Deuxièmement, mes questions, mes étonnements face à certains documents, à leur contenu comme à ses conditions de production, alimentent la compréhension de certains aspects ou nous engagent à préciser nos commentaires.

Il me sera en vérité impossible de parcourir l'ensemble de l'archive en un an. Les séances collectives que nous avons conduites ont donc été des moments déterminants pour élaborer et éprouver une méthode de travail visant l'inventaire condensé et pour commencer de concevoir la structure du site internet. Ce travail a constitué une réflexion sur le document et l'archive très intense dont les enjeux ont été pour moi surtout méthodologiques, n'ayant pas pour projet de poursuivre dans la réalisation du site internet[32]. Ce dernier relève de son côté d'un enjeu mémoriel et non pas archivistique : l'archive n'en est que la ressource. Certains documents y seront, si l'on veut, mis en scène mais aussi réactivés au présent par la création de récits, de montages, de réponses artistiques. Cette recherche m'aura permis par ailleurs de découvrir de nouveaux documents concernant la chorégraphie située. En effet, Odile Duboc propose depuis le début de son parcours des chorégraphies qui se déroulent en extérieur : depuis *Vol d'oiseaux* (en 1981 à Aix-en-Provence) puis ses *Entr'actes* – titre générique sous lequel elle regroupe des formes chorégraphiques inventées pour la circonstance et son travail sur la figure toujours renouvelée du *fernand* (figure de danseur dans l'espace urbain qui joue du brouillage de l'art et de la vie). Loin d'une tradition des arts de la rue qui voudrait faire de l'intervention artistique en milieu urbain un événement qui interrompt le cours des choses, Odile Duboc imagine des

[31] Je ne développerai pas cet aspect ici, mais l'on pourra se reporter à la troisième partie du rapport de recherche « Créer à partir de l'archive » (VI.1), rédigée par Françoise Michel et accessible en ligne. URL : https://www.cnd.fr/fr/file/file/132/inline/Julie%20Perrin%20et%20Agathe%20Pfauwadel.pdf

[32] Le site internet est en cours de réalisation, par Françoise Michel, Agathe Pfauwadel et César Vayssié. Je n'interviens que ponctuellement dans ce processus de réalisation.

situations discrètes, faisant surgir une poésie du quotidien, donnant à percevoir les rythmes urbains, les trajectoires et flux piétons, les postures singulières, les coïncidences… La structure de la ville devient alors un vaste cadre pour le regard. Je n'ai pas encore conduit cette analyse des documents relatifs à ces *Entr'actes* mais j'entrevois qu'elle engage une enquête documentaire précise, qui sera la condition même d'une réflexion renouvelée sur ces chorégraphies situées.

4. Problèmes posés par une histoire de la chorégraphie située

À ce stade de mon travail sur la danse en extérieur, l'analyse a moins consisté à embrasser des périodes larges qu'à effectuer des études circonscrites à une pièce ou bien à deux ou trois pièces, de manière comparative. Comme exposé au chapitre 1, l'étude de cas vise alors la réflexion sur une notion : en l'occurrence, la scène, l'*in situ*, la situation, l'habiter, l'ambiance, etc. (cf. chapitre 3). Ces notions, parce qu'elles font aussi l'objet de débats dans le champ des arts visuels (en particulier de l'art *in situ*, du *Land Art* ou du *Social Art*) ou en sciences humaines conduisent à penser l'esthétique et l'histoire de la danse de manière interdisciplinaire. En matière d'histoire de la danse, il s'agit de se référer à un contexte artistique – celui du parcours du chorégraphe concerné ou celui de la période dont il est question – plutôt qu'à une histoire de la danse en extérieur. En effet, cette histoire reste encore largement à élaborer. Aussi mes analyses opèrent moins comme des contrepoints à (ou des éclairages sur) un grand récit déjà constitué, que comme des jalons pour une histoire possiblement à venir. Ces jalons, comme ceux posés par d'autres chercheur·euse·s, peinent encore à déterminer une direction.

• Les prémices de récits historiques

La danse hors la scène recouvre en réalité un champ d'étude très large que l'historiographie de la danse n'a pas encore défini : elle n'est en effet pas un genre esthétique, ni un courant artistique, dès lors qu'elle parsème l'histoire de la danse moderne et contemporaine. Parente pauvre de la danse scénique, elle reste privée d'une historiographie spécifique. En comparaison des multiples travaux issus du champ des arts plastiques concernant l'art contextuel, l'installation ou le *Performance Art*, on note en danse un retard de conceptualisation et d'historicisation, aussi bien de la part des universitaires que des artistes. En matière de publication, quatre ouvrages collectifs importants marquent le champ[33]. Les deux premiers paraissent en 2009.

[33] On pourrait aussi mentionner *Dance, Space and Subjectivity* de Valerie Briginshaw (2001), *op. cit.* mais l'ouvrage est consacré essentiellement à l'analyse de vidéodanses. Ou encore le travail de Susan Haedicke qui aborde aussi la danse : Susan Haedicke, *Contemporary Street Arts in Europe. Aesthetics and Politics*, Basingstoke: Palgrave/Macmillan, 2013.

Extérieur Danse : Essai sur la danse dans l'espace public[34] écrit par Sylvie Clidière et Alix de Morant dresse un premier catalogue de la danse en extérieur principalement sur le territoire français. Il s'agit d'établir un premier répertoire, « une sorte d'état des lieux », qui soulève, de l'aveu même des auteures, une véritable difficulté de classement :

> « Au fur et à mesure de la réalisation de ce livre, nous avons été surprises du foisonnement incessant de nouvelles initiatives qui, à chaque pas, repoussaient toujours plus les limites géographiques et mentales de notre territoire. […] Nous ignorons presque tout de la situation outre-Manche et outre-Atlantique, en Europe du Nord et de l'Est[35]. »

L'ouvrage a le mérite, outre d'offrir un premier répertoire circonscrit, de soulever la difficulté de la typologie des danses en extérieur. L'étude oscille en effet entre un classement historique – une première partie du livre dégage des périodes (la *modern dance*, la danse des années 1960-1970 en Occident et au Japon, le paysage actuel surtout européen) – et un classement thématique qui reste peu opérant. Les auteures distinguent : les expériences dans l'environnement (aquatique, urbain…) insistant sur le travail de la sensation ; la « dynamique des lieux » (ville et campagne) ; le foisonnement des lieux et le rapport au participatif ; le rapport au patrimoine ; la danse projetée sur écrans (ce dernier chapitre me semble davantage se rapporter à un moyen pour l'intervention en extérieur qu'à une thématique en soi). On trouve là une difficulté typologique comparable à celle rencontrée par Paul Ardenne lorsqu'il tente de définir l'art contextuel. Il entend par là l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel. Il rassemble donc des manifestations artistiques aussi diverses que l'art d'intervention ou l'art engagé de caractère activiste (*happenings*), l'art investissant l'espace urbain ou le paysage, ou encore les esthétiques dites participatives ou actives dans le champ des médias ou du spectacle[36]. La complexité à établir des typologies, à laquelle se confrontent également les ouvrages suivants, me semble relever d'une tension irrésolue entre une priorité donnée au contexte et une priorité donnée aux manières de faire. Dans le premier cas, les danses sont classées en fonction des lieux qu'elles investissent (le jardin, la place, le terrain vague, la bibliothèque, la chambre d'hôpital…) et le lieu tend à être conçu comme préexistant, comme support voire comme décor ; dans le second cas très peu exploré encore, elles sont classées à partir des manières de « faire avec l'espace » (cf. « Faire *avec* l'espace ou faire jouer le "tournant spatial" en art », V.36). Il s'agirait plutôt alors de considérer les multiples façons dont l'espace est mobilisé comme ressource et conditions de l'action humaine – de considérer comment l'expérience chorégraphique forge le sens d'un espace. L'espace ne préexiste alors pas à la pratique.

---

[34] Sylvie Clidière, Alix de Morant, *Extérieur Danse : Essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier : L'entretemps, « Carnets de rue », 2009.
[35] *Ibid.*, p. 183.
[36] Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Paris : Flammarion, 2002, p. 11.

Le second livre *Site Dance and the Lure of alternative Spaces*[37] dirigé par Melanie Kloetzel et Carolyn Pavlik (deux chercheuses et artistes nord-américaines) traite de quatorze chorégraphes nord-américains contemporains (dont certains ont débuté dans les années 1960). Le livre publie un entretien avec chacun d'eux, accompagné d'un texte qu'ils·elles ont rédigé. Ces chorégraphes ont été réparti·e·s en quatre thématiques : « Excavating Place: Memory and Spectacle » ; « Environmental Dialogues: Sensing Site » ; « Revering Beauty: The Essence of Place » ; « Civic Interventions: Accessing Community ». Sans développer à proprement parler des études d'œuvres, le livre s'efforce de comprendre les démarches artistiques et dégage leurs enjeux dans une introduction approfondie. Il donne d'abord la parole aux artistes et ce faisant engage à se tenir du côté des œuvres et de la spécificité du travail chorégraphique. La *site-specific dance* ou *site dance* (les deux expressions sont indifféremment utilisées) est ici circonscrite au territoire nord-américain et définie dans une période débutant dans les années 1960. Le récit historique proposé dans l'introduction générale est exclusivement américain et semble par ailleurs être calqué sur l'histoire des arts visuels, puisque les chercheuses font démarrer la *site-specific dance* aux années 1960. Par le choix de cette périodisation, elles souhaitent d'abord faire dialoguer l'histoire de la danse avec celle des arts visuels, du *site-specific theater* ou du *Performance Art* et comprendre ce que la danse peut faire à la réflexion sur l'*in situ* [*site dance*][38]. Ce faisant, elles se coupent d'une possible logique propre à l'histoire de la danse : celle qui tente de tisser des liens entre les pratiques en extérieur des années 1960, des années 1970 (il semblerait en effet qu'il soit judicieux de nuancer concernant ces deux décennies) et celles qui marquent les débuts de la modernité allemande et américaine. En effet, les pratiques de plein air de la modernité inscrivent durablement dans l'histoire de la danse une relation à l'environnement et un questionnement plus large sur le lieu de représentation (cf. « *In situ* », in I.4).

La chercheuse britannique Victoria Hunter s'inscrit effectivement dans cette logique historique plus large dans l'introduction à l'ouvrage qu'elle dirige en 2015. Elle envisage aussi les liens qu'on pourrait tisser avec l'anthropologie de la danse et les pratiques dansées non artistiques :

> « La danse dans des lieux non théâtraux peut être repérée dans maints pays et dans maints contextes de par le monde. Un large éventail de pratiques dansées folkloriques, religieuses et autochtones prennent place à la fois dans des sites spécifiques […] et des lieux extérieurs plus génériques comme composants d'un festival ou d'une performance rituelle. Le fait de placer ou présenter la danse dans des lieux non théâtraux […] peut potentiellement influencer ou faire écho avec les réalisation contemporaines d'œuvres *in situ*[39]. »

---

[37] Melanie Kloetzel, Carolyn Pavlik (eds.), *Site Dance and the Lure of alternative Spaces*, Gainesville: University Press of Florida, 2009.
[38] *Ibid*., p. 16-19.
[39] Victoria Hunter (ed.), *Moving Sites. Investigating Site-specific Dance Performance*, New York: Routledge, 2015, p. 4 (version électronique), (traduction de l'auteure).

Moving Sites. Investigating Site-specific Dance Performance rassemble vingt-cinq essais de chercheur·euse·s principalement britanniques (mais aussi nord-américain·e·s, néo-zélandais·es et suédois·es) dans le champ de la danse (ou, pour quelques-uns d'entre eux, en géographie, architecture, sociologie). L'ouvrage est organisé en cinq parties : « Approaching the site: experiencing space and place » ; « Experiencing site: locating the experience» ; « Engaging with the build environment and urban practice » ; « Environmental and rural practice » ; « Sharing the site: community, impact and affect ». Cette organisation recoupe en partie celle élaborée par Melanie Kloetzel et Carolyn Pavlik. Mais les essais qui composent cet ouvrage essentiel offrent d'abord une réflexion théorique et notionnelle sur la danse *in situ* [*site specific dance*], souvent attachée à des études de cas.

Le livre *Choreographic Dwellings*[40] dirigé par Gretchen Schiller (Franco-Canadienne) et Sarah Rubidge (Britannique) paru un an avant celui de Hunter (2014) témoigne du même souci de rassembler des chercheur·euse·s internationaux (le Royaume-Uni comme le Brésil sont très représentés) et d'engager un débat sur la notion d'*in situ*. En particulier, comme elles l'exposent en introduction et dans le premier chapitre « Practising Place », les artistes-chercheuses Schiller et Rubidge se situent du côté des théories du corps et de la perception (James J. Gibson, Brian Massumi) et dans un dialogue interdisciplinaire avec la géographie (Edward Casey). Ce livre n'engage pas de perspective historique dans le champ de la danse, sinon de réfléchir à la notion même de chorégraphie qui doit être entendue en un sens élargi :

> « les activités chorégraphiques et les événements ne doivent pas être seulement vus comme appartenant au domaine de la danse. Nous concevons plutôt le chorégraphique comme un processus qui engage, mobilise et transforme les sensibilités kinesthésiques des participants et les compréhensions du mouvement et du lieu, et qui en même temps matérialise de nouvelles corporéités habitantes[41]. »

Ces deux textes introductifs insistent alors moins sur l'enjeu artistique ou esthétique des œuvres que sur les pratiques *in situ* – des pratiques qui mobilisent notre « compréhension du lieu comme action[42] ». Le livre se déroule en dix essais rédigés par des chercheur·euse·s et/ou artistes. Comme les ouvrages collectifs mentionnés précédemment, il a l'immense mérite d'une part de rassembler des chercheur·euse·s qui travaillent de manière isolée sur cette thématique commune (certains d'entre eux en ont fait leur champ de recherche principal). Et d'autre part d'offrir un éclairage sur des artistes qui ont pu rester très méconnus à l'échelle nationale et, qui plus est, internationale.

---

[40] Gretchen Schiller, Sarah Rubidge (eds.), *Choreographic Dwellings*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2014.
[41] *Ibid*., p. 3 (traduction par l'auteure).
[42] *Ibid*., p. 11 *sq*.

On voit combien ces ouvrages mis côté-à-côte contribuent à dresser un panorama de plus en plus vaste des artistes et des problèmes concernés par ce champ d'étude[43]. Mais on peine encore à distinguer ce qui relève de démarches artistiques ponctuelles (par exemple à l'occasion de commandes) de ce qui relève d'un engagement artistique décisif qui détermine un parcours, comme on peine à ponctuer cette histoire d'œuvres ou pratiques qui seraient des points de repères communs à partir desquels un récit historique pourrait se construire. Pourtant, la *postmodern dance* américaine constitue bien dans tous les cas une référence commune. Elle représente donc un point de dialogue possible, alors que les chercheur·euse·s demeurent par ailleurs dans une ignorance réciproque des réalités artistiques propres à chaque aire géographique (en particulier pour la période contemporaine). En effet, le répertoire des projets réalisés hors des théâtres au niveau national reste à faire et c'est d'abord ce à quoi s'emploient les chercheur·euse·s pour leur aire géographique. Merce Cunningham, Trisha Brown, Lucinda Childs ou Meredith Monk sont néanmoins les figures américaines régulièrement mentionnées dans les tentatives de synthèse historique réalisées, quelle que soit la nationalité de l'auteur·e. C'est évidemment à cet endroit que ma recherche a pu également se déployer. Mais un problème méthodologique d'une autre sorte – lié à l'approche historique – a alors surgi : non plus celui de la périodisation ou de la constitution d'une histoire transnationale. Pas même celui de l'application d'une notion (*site-specific* ou *in situ*) à une large période, alors même que la notion n'apparaît probablement pas avant la fin des années 1960. Mais celui relatif à la matérialité documentaire dont les chercheur·euse·s disposent pour construire une analyse des chorégraphies situées du passé.

- L'enquête documentaire

En effet, comme abordé à la fin du chapitre 1, cette matérialité documentaire, qui pose question pour la constitution de l'histoire de la danse en général, soulève au moins deux difficultés particulières concernant la chorégraphie hors des théâtres. Premièrement, elle est susceptible de faire singulièrement défaut, parce que le statut artistique même de ces projets a été mis à mal à divers égards : ce sont souvent des œuvres constitutivement à faible degré de visibilité – œuvres d'un·e artiste solitaire sans public convié, œuvres qui se déroulent dans des contrées isolées ou à trop vaste échelle, œuvres discrètes ou furtives qui n'attirent pas l'attention, œuvres d'un jour, etc. Ces pièces chorégraphiques demeurent ainsi bien souvent en marge des réseaux culturels habituels. Pour toutes ces raisons, elles sont susceptibles de n'avoir pas laissé de traces, à moins que l'artiste ait justement inclus dans sa démarche (à la façon des *land artists*) la construction d'une documentation. (C'est le cas de Catherine Contour depuis

[43] Cet état des lieux doit être complété par les colloques indiquant le développement de ce champ de recherche. En particulier : « Espaces de danse », 22es Entretiens Jacques Cartier, Lyon, 2009 ; « La rue comme espace chorégraphique. Réceptions, participation, mutations », laboratoire CETAPS de l'université de Rouen et Atelier 231, Centre national des arts de la rue de Sotteville-lès-Rouen, 2014 ; « Tanz Raum Urbanität », Symposium der Gesellschaft für Tanzforschung, Berlin, 2014 (cf. Marianne Bäcker, Mechthild Schütte (dir.), *Tanz Raum Urbanität*, Leipzig : Henschel, 2015).

1990. J'ai alors parlé de « traces-œuvres », in « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour », V.40).

Deuxièmement, la matérialité documentaire que l'œuvre a pu malgré tout générer risque par ailleurs d'échouer à rendre compte de la matérialité propre de ces projets. Cette matérialité de l'œuvre se définit, comme on l'a vu précédemment, dans l'articulation entre la performance dansée (ou bien, en son absence, la partition attentionnelle qu'elle génère), la matérialité du site et la dimension imaginante ou fictionnelle qu'elle engendre (et qui, dans certains cas, constitue l'objet central du projet). La documentation rend souvent mal compte de la matérialité du site ou de la situation construite par l'intervention chorégraphique. Soit parce qu'il n'a pas semblé nécessaire de documenter ce qui semblait relever de l'évidence, du quotidien : les lieux familiers où se déroulent souvent ces projets. Soit parce qu'il aurait fallu trouver les moyens de documenter l'ordinaire et la situation, et non seulement l'événement. Ces problèmes valent en vérité autant pour les œuvres du passé que pour les œuvres contemporaines, à la nuance près que saisir ce qu'un lieu peut représenter aux yeux des spectateurs ou de l'artiste est bien plus difficile pour une époque passée. De quels significations, symboles, affects, perceptions sensibles un lieu est-il chargé ? Quelles traces avons-nous de ces représentations culturelles, sociales, politiques des lieux auxquelles évidemment le geste chorégraphique va répondre mais aussi contribuer ?

C'est ce type de questions que j'ai soulevées pour l'analyse de *Street Dance* de Lucinda Childs. Si cette pièce semble constituer l'un des jalons d'une histoire de la chorégraphie hors des théâtres, il me semble qu'on ne pouvait pas se contenter des descriptions lapidaires qui lui ont été réservées dans les introductions aux ouvrages sur la danse *in situ* susmentionnés[44]. Comment faire de cette pièce un jalon pour l'histoire sans en connaître véritablement les aspects et les enjeux ? Mon analyse a engagé une enquête documentaire précise, c'est-à-dire une lecture exhaustive de l'ensemble des douze documents dont nous disposons pour cette chorégraphie de six minutes créée à New York en 1964. Il s'agit donc de réévaluer les représentations de l'œuvre avancées par les témoins et par les historien·ne·s, alors qu'il n'existe aucun film ni aucune photographie de la version historique de *Street Dance* en 1964, ni de celle qui lui succède un an après (ces deux versions étant en général confondues dans les récits historiques, alors qu'elles ne se déroulent pas au même endroit ni avec les mêmes interprètes). Mon texte « The Archeology of *Street Dance* by Lucinda Childs » (V.43) propose l'examen des traces laissées par Lucinda Childs – textes et croquis – ainsi que des descriptions faites par des témoins directs (Robert Ellis Dunn, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Robert Rauschenberg). Le matériau documentaire de première main est donc relativement conséquent pour une pièce de

[44] Victoria Hunter souligne que « la pièce *Street Dance* (1964) de Lucinda Childs est souvent citée comme un exemple précoce de chorégraphie *in situ*, dès lors qu'elle expose le questionnement ouvert de la chorégraphe sur l'espace, le lieu, et l'engagement humain avec l'environnement bâti d'une manière particulière. », *op. cit.*, p. 9.
Kloetzel et Pavlik considèrent la pièce « rétrospectivement, [comme] la première danse vraiment *in situ* », *op. cit.*, p. 12 (traductions par l'auteure).

six minutes, en comparaison avec d'autres pièces de la période. Cette enquête révélera des effets de concordance (et répétition) entre les documents mais aussi des écarts. Elle a été conduite dans une perspective double :

> « Je souhaite opérer une sorte d'autopsie des traces de *Street Dance*, afin de saisir l'existence de cette œuvre à travers sa matérialité documentaire. Si les enjeux de la chorégraphie située relèvent de l'articulation spécifique entre une œuvre et un lieu, il s'agira ici d'interroger ces documents à partir de deux axes. Le premier – cher à la recherche en danse – se concentre sur la nature de la chorégraphie et de la danse, pour interroger plus précisément la façon dont le mouvement témoigne d'une relation particulière au lieu. […] Autrement dit, de quoi est fait cette danse et en quoi instaure-t-elle une représentation du lieu même ? Quelles caractéristiques du lieu met-elle en évidence ? Le deuxième axe s'intéresse au lieu lui-même : que délivre la documentation sur l'endroit où se déroule *Street Dance* ? Cette question se déplie de trois façons. Elle concerne premièrement le lieu dans sa configuration spectaculaire. Dès lors qu'un théâtre ne vient plus cadrer la danse, comment s'organisent les modalités d'une saisie perceptive de la chorégraphie ? Autrement dit, où se situent danseurs et spectateurs et quel rôle joue le lieu en termes de cadrage (ou au contraire de diversion) de l'événement ? Il en va du régime de visibilité choisi par une œuvre – question importante dans l'histoire de l'art et de la danse. Deuxièmement, que nous disent les documents de la portion de la ville où se déroule *Street Dance*, en termes d'architecture, de fréquentation, d'usages, d'atmosphère, etc. ? En particulier, peut-on se figurer à quoi ressemblait telle rue de New York en 1964 ? Troisièmement, de quels rapports affectifs au lieu témoignent les documents ? Quels étaient les liens mais aussi les imaginaires du lieu qui travaillaient les artistes ou les spectateurs ? » (« Enquête documentaire sur *Street Dance* de Lucinda Childs », version française inédite de l'article V.43)

L'analyse minutieuse de documents à laquelle je me suis appliquée est nouvelle dans ma méthode de travail. Le recoupement entre les divers documents a permis de mieux saisir de quoi était faite cette danse et en particulier de dépasser l'habituelle *doxa* sur le geste quotidien qui semblait devoir résumer son vocabulaire gestuel. J'ai aussi pu émettre de nouvelles hypothèses, à la lecture des notes chorégraphiques de Lucinda Childs, quant à l'orientation des danseurs, à la façon dont ils s'adressent d'une part au public rassemblé dans un loft à l'étage, d'autre part aux passants. J'ai tenté aussi de saisir comment une représentation de cette chorégraphie par les historien·ne·s avaient reposé sur certains éléments plutôt que d'autres. On pourra considérer que tous ces éléments n'apportent que nuances à ce que l'on savait déjà (ou croyait savoir), mais il me semble que cette enquête permet surtout de mieux saisir ce qu'au fond, on ignore.

> « On mesure à ce stade la part d'imagination dont l'historien doit faire preuve pour se figurer cette chorégraphie située. Les informations sont ténues. Celles concernant le mouvement d'une part […], celles concernant le lieu d'autre part, dans sa dimension architecturale, de flux, d'ambiance et d'activités. Alors l'historien rêve, invente, devine, au risque parfois de sur-interpréter : un enregistrement qui serait "un commentaire sur l'architecture et le temps[45]" ;

[45] « a commentary on the architecture and weather » : Judith Mackrell, « Postmodern dance in Britain », *Dance Research*, 19(1), Spring 1991, p. 42.

> “l’animation de la rue[46]” qui se réduit en fait selon Childs à quelques rares passants (Childs 2018); ou, dans une forme d’anachronisme avoué, “la sorte de scène que les New-Yorkais traversent chaque jour sans un regard[47]”… Mais que savons-nous au fond, de la posture et des gestes de ces danseurs ? De l’attention des spectateurs ? De la lumière du jour qui éclairait cet événement ? De l’activité en ces deux après-midis de 1964 et 1965 ? » (Version française inédite de l’article V.43)

La part la plus inédite de l’analyse a consisté, non à pointer les approximations passagères de mes collègues, mais à réfléchir au rapport esthétique et affectif que cette communauté de chorégraphes – la *Loft generation* – tisse avec New York. J’ai cette fois mobilisé d’autres documents du fonds d’archives Lucinda Childs déposé au CND, où transparaît le rapport affectif de la chorégraphe à la ville de New York (par exemple à travers un texte poétique ou encore des traces des ateliers qu’elle a pu donner en extérieur). Je me suis aussi appuyée sur une histoire culturelle plus large qui relate l’attachement au quartier industriel Downtown dont témoignent non seulement les interventions artistiques, mais également le militantisme dont ont fait preuve conjointement artistes et urbanistes pour la sauvegarde du quartier.

Ce texte me semble constituer une nouvelle étape dans mon approche historique : il engage une analyse assidue du document. La méthode a évolué afin de tenter de répondre à la question « Comment appréhender une histoire de la chorégraphie située, alors que les œuvres semblent avoir laissé des traces si ténues ? ». Néanmoins, il faut bien reconnaître ici la persistance de la question initiale : « Comment constituer une histoire de la danse qui accorderait une place centrale aux œuvres chorégraphiques ? » Cette question traverse le modèle monographique, l’approche transculturelle comme cette enquête documentaire sur *Street Dance* ou celle que je prévois de conduire sur les *Entr’actes* dubociens.

J’entrevois toutefois aussi une enquête documentaire élargie. En effet, nombre de démarches chorégraphiques situées engagent une temporalité longue – fréquentation du territoire, expérimentations régulières, entretiens avec des habitants… Certaines ne prendront d’ailleurs jamais la forme d’un rendez-vous avec un public. Aussi, la documentation dont les chercheur·euse·s peuvent disposer n’est-elle pas exclusivement rattachée à la notion d’œuvre ou de représentation. Elle peut certes rendre compte de ce qu’on pourrait appeler un processus de création. Le texte « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour. Ou la délicatesse d’une situation » (V.40) examine ainsi une documentation qui révèle l’activité de l’artiste lors des temps de résidences en jardins : les films, photographies ou documents sonores réalisés documentent une démarche dont la rencontre avec le public ne sera qu’un moment parmi d’autres. La documentation produite tend à déjouer ou minimiser l’importance de la représentation, mais elle tend aussi à se faire œuvre : elle est d’ailleurs exposée sur le site

[46] « the bustle of the street » : Melanie Kloetzel, Carolyn Pavlik (eds.), « Introduction », *op. cit.*, p. 12.
[47] « the kind of scene New Yorkers pass through every day without a glance »: Marcia B. Siegel, « Dancing on the Outside », *The Hudson Review*, vol. 60, No. 1 Spring, 2007, p. 111.

internet de la chorégraphe. À côté de ce que l'on pourra appeler chez Catherine Contour des « traces-œuvres », on trouve chez d'autres chorégraphes une documentation qui rend compte de pratiques situées ayant davantage pris leur distance avec l'idée de représentation. Ce sont parfois des publications qui rendent compte des pratiques sur le mode du manuel à danser (cf. chapitre 3). Ou des livres qui documentent un processus de travail s'étirant sur des périodes parfois longues. C'est le cas du livre de Laurent Pichaud *mon nom des habitants 2014-2018* (éd. X-Sud, 2018). Les traces n'ont parfois pas encore acquis de statut clair : ni celui de document, et encore moins celui d'œuvre. Elles ne sont pas véritablement destinées à être partagées. Elles sont peu mises en scène, éventuellement moins soignées : ce sont les traces personnelles accompagnant un processus de travail. J'ai ainsi commencé d'analyser les carnets de voyage de Christine Quoiraud : les voyages de cette chorégraphe marcheuse mettent à mal la notion d'œuvre chorégraphique, de même que les marcheurs du *Land Art* ont déplacé la notion de sculpture. Christine Quoiraud n'est pas plasticienne et il est plus rare qu'elle organise des expositions des photos de ses marches. Ses carnets, qu'elle a déposés au CND en même temps que l'ensemble de ses archives, commentent ses voyages : récits, dessins, collecte de plantes séchées, listes… constituent un contenu extrêmement précieux pour saisir les enjeux de sa démarche. La temporalité référentielle de cette documentation renvoie sur des périodes allant jusqu'à plusieurs mois, où s'expose sa relation aux lieux.

Pour finir, la réflexion sur le paysage à laquelle la chorégraphie en extérieur donne matière suppose aussi d'envisager une analyse documentaire un peu différente : il s'agit en effet d'une analyse culturelle plus vaste qui conduirait à comprendre si l'art chorégraphique a développé une culture du paysage particulière. Cela appelle sans doute l'examen d'un corpus correspondant à une histoire longue et par ailleurs affranchie d'une stricte attention aux œuvres, afin de saisir en quoi, plus généralement, les pratiques chorégraphiques du lieu pourraient avoir quelque rapport avec l'idée de paysage.

JALONS D'UNE APPROCHE HISTORIQUE

Publications concernées (depuis 2005) :

- **Histoire de la danse en France**

(I.1) *25. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création*, éd. CCN de Franche-Comté à Belfort, 2007, 66 pages. [Aussi en ligne] URL : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_ bibliographie.php?cc_ id=4&ch_id=10]

(IV.7) « Ler Rancière a partir do campo da dança contemporânea », *Aisthe. Revista da linha de estética do programa de pos-graduação em filosofia da universidade federal do Rio de Janeiro*, vol. VII, n° 11, 2013, p. 42-60 (traduction du français par Pedro Hussak van Velthen Ramos).

(IV.7bis) « Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine » (2015), version française révisée de IV.7, *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 19 janvier 2015. URL : http://danse.revues.org/983.

(V.17) « Passés composés (Georges Appaix, Brigitte Asselineau, Jean-Christophe Boclé) », *Arcadi. La Revue*, Paris, n° 1, janvier 2006, p. 10-12.

(VI.1) Françoise Michel, Julie Perrin, Agathe Pfauwadel (dir.), « Pour Mémoire. Odile Duboc : archives, mémoire et création », [en ligne], rapport de recherche, CND Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2016, URL : https://www.cnd.fr/fr/file/file/132/inline/Julie%20Perrin%20et%20Agathe%20Pfauwadel.pdf

- **Histoire de la danse aux États-Unis**

(III.11) « Anna Halprin : expérimenter avec l'environnement sur la côte Ouest en 1968 », in Isabelle Launay, Sylviane Pagès *et al.*, *Danser en 68. Perspectives internationales*, Montpellier : Seconde époque, 2018, p. 109-129.

(III.12) « Our Bodies are not readymades. The Ordinary in Steve Paxton's Dance Pieces from the 1960s », in Romain Bigé (ed.), *Steve Paxton/Drafting Interior Techniques*, Lisbonne : Culturgest, 2019, p. 25-40.

(IV.10) « Gestes communs et discordants : John Cage et la danse américaine (1938-1970) », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* [En ligne], Olga Moll**,** Christine Roquet et Katharina Van Dyk (dir.), *Geste et mouvement*, n° 21, janvier 2017, URL : http://revues.mshparisnord.org/filigrane /index.php?id=800.

(V.15) « La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer », *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, hors-série Danses, Marseille : Images en manœuvres éditions, octobre 2005, p. 57-60.

(V.24) (avec Eleanor Bauer, Annie Dorsen, Trajal Harrell, Mette Ingvartsen), « After Grand Union. Conversation following screening at Performa 07 », *Movement Research Performance Journal*, New York, #35, august 2009, p. 26-29.

(V.29) « Le costume Cunningham : l'académique pris entre sculpture et peinture », *Repères. Cahier de danse*, « Costumes de danse », Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 27, avril 2011, p. 22-25.

(V.43) « The Archeology of *Street Dance* by Lucinda Childs », en phase d'évaluation.

(IX.2) « *Simone Forti: Thinking with The Body* (Review) », *Dance Research Journal*, vol. 48, Congress on Research in Dance, 2016, p. 164-167 (http://dx.doi.org/10.1017/S014976771500056X), Published online: 28 April 2016).

(X.2) « Trisha Brown : saisir le répertoire au vol » version complète de l'article « Trisha Brown : vol au-dessus d'un répertoire », *Journal de l'Association pour la danse contemporaine*, Genève, n° 61, septembre 2013, p. 8-9 et 18-19, publiée ici : www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php? type=ine&cc_ id=4&ch_id=10.

- **Approche transculturelle**

(I.4) Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon : les presses du réel, coll. Nouvelles Scènes/La Manufacture, à paraître en 2019.

(II.3) Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (dir.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, Dijon : les presses du réel, 2012, 343 pages.

(III.2) « Une filiation déliée », in Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (dir.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, Dijon : les presses du réel, 2012, p. 227-292.

Enseignements concernés :

Histoire de la danse en France : cours de licence 3 (2002-2005). Cours d'introduction à l'histoire de la danse moderne et contemporaine en France, dans ses liens avec les courants allemands et américains. (En 2001, le cours suit le parcours d'interprète et chorégraphe d'Emmanuelle Huynh).

La danse nord-américaine, 1945-1979 : cours de licence 3 (régulièrement depuis 2004). Introduction esthétique et historique à la *postmodern dance* américaine dans le contexte des arts et de la danse aux États-Unis. Y sont abordés les questions d'archive des arts vivants, d'historiographie, la notion d'œuvre, l'histoire de la composition, les rapports avec le cinéma expérimental, le *Performance Art* et la musique contemporaine.

Questions d'histoire (avec Isabelle Launay) : ce séminaire de master (2005) ouvrait aux questions méthodologiques et épistémologiques qu'engage tout discours historique. Ces questions d'histoire conduiront à s'interroger sur la nature et le statut du document (iconographique, textuel, radiophonique...) et à envisager les conditions d'une histoire de la danse.

Principales conférences ou communications non publiées, relatives à cet axe :

1998-2008 Nombreuses conférences dans des institutions culturelles (théâtres, centres d'art…) ou pédagogiques (conservatoires, IUFM, option danse au lycée…) sur l'histoire de la danse.

2009 « Cunningham sans Cage » (avec Max Noubel), journées d'études *La musique (tout) contre la danse*, université Paris 8 Saint-Denis.

2009 Répondante et témoin du laboratoire mémoriel intitulé « Notre part d'Amérique » organisé par le CNDC d'Angers et le Centre national de la danse à Pantin.

2009 « Chorégraphie et cinéma expérimental dans le New York des années 1960-70 », conférence au CCN de Montpellier.

2012 « Le *Déjeuner sur l'herbe* d'Yvonne Rainer » : conférence, Universidade Federal de Rio de Janeiro, master et doctorat d'Arts visuels.

2013 « Yvonne Rainer : neutre, féminismes et lesbianisme politique » : conférence au séminaire *Art et féminismes 7 : La fabrique des corps*, Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

2013 « *Blank Placard Dance* by Anna Halprin », conférence invitée pour « The Politics of Live Performance: Dance », au colloque international *Politics in Art Forms*, organisé à Los Angeles par University of California, University of Southern California/université Paris 8.

2013 « *Anna Halprin, Breath made visible* », conférence et débat après la projection du film de Rudy Gerber, cinéma d'art et d'essai de la ville de Die.

2014 Mission culturelle et universitaire française aux États-Unis dans le cadre du *DANSE Festival* organisé par le service culturel de l'ambassade de France, New York.

2014 « Yvonne Rainer : regard et cadres », conférence au Jeu de Paume, Paris**.**

2014 « I want my dancing to be the superstar », introduction à la 1ère séance du colloque international « Nexus Rainer », Barbara Formis, Chantal Pontbriand, Julie Perrin (dir.), université Paris 1, université Paris 8 Saint-Denis.

2014 « Écriture et montage dans *Work 1961-73* d'Yvonne Rainer », colloque international « Nexus Rainer » au Palais de Tokyo (Paris) – université Paris 1, université Paris 8 Saint-Denis.

2016 « Regard biaisé sur les films new-yorkais de Chantal Akerman : une chercheuse en danse regarde Akerman », communication lors de la journée d'études *Chantal Akerman. Retour sur l'œuvre* (coord. F. Sabouraud), université Paris 8 Saint-Denis, département Cinéma.

2016 « Loft avec vue : *Street Dance* (1964) de Lucinda Childs », communication lors des journées d'études internationales *Autour de et avec Lucinda Childs* (coord. Lou Foster), Centre national de la danse, Pantin.

2018 « En quête de traces hodologiques pour la danse », communication aux journées d'études (Julie Perrin, Nicolas Donin, dir.), « Les promenades sonores et chorégraphiques en question », université Paris 8/IRCAM/IUF.

III. SPATIALITE : DANS ET HORS DU THEATRE

La spatialité a constitué mon domaine de recherche majeur et sans doute le plus spécifique relativement au développement des recherches en danse. La question spatiale est en effet devenue centrale dans mon approche de la danse ou de la chorégraphie, selon différents modes qu'il conviendra de décrire ici. Par question spatiale, il faut entendre une interrogation concrète des formes de spatialité mises en jeu par la chorégraphie. L'espace n'est pas à entendre au sens métaphorique (celui par exemple contenu dans une expression telle que « espace poétique »), mais au sens des pratiques des lieux et, plus généralement, des configurations spatiales nées de l'acte même de se mouvoir. Un espace se produit par le fait même de se tenir là ou de se mouvoir, c'est-à-dire de se mettre en relation avec autrui ou avec le monde, ou de construire des modes d'existence (au sens étymologique de « se tenir debout »). Il s'agit d'accorder une attention toute particulière pour les formations spatiales surgissant dans les pratiques dansées ou dans les œuvres chorégraphiques. Cette question spatiale, d'une part, fait donc appel aux savoirs de ma discipline : nombre de danseur·euse·s ont théorisé leur conception de l'espace et les chercheur·euse·s en danse ont pu aussi décrire le caractère spatial de certaines techniques ou de certaines esthétiques. D'autre part, elle appelle une nouvelle sorte d'interdisciplinarité au sein de la recherche en danse, en proposant un dialogue avec les disciplines qui prennent habituellement en charge l'espace, à savoir la géographie, les théories du paysage, l'histoire de l'architecture, la sociologie des espaces urbains ou des ambiances, etc. La recherche en danse (et en particulier l'approche systémique du geste expressif, j'y reviendrai) devient réciproquement un domaine susceptible d'intéresser et d'enrichir la réflexion menée dans ces autres disciplines, parce qu'elle a développé un regard sur la corporéité en mouvement, dans son lien avec l'espace ou le lieu, et un vocabulaire pour le nommer. À ce titre, elle est toute désignée pour penser, avec les sciences humaines et sociales, la perspective corporelle qui s'est ouverte dans différents champs, invitant à penser l'intrication de l'espace et du sujet (la philosophie et en particulier la phénoménologie, la géographie et la notion d'espace vécu, etc.).

Pour autant, il ne me semble pas qu'on puisse dire que les recherches en danse aient opéré « un tournant spatial » tel qu'on a pu le décrire pour les sciences humaines et sociales – c'est-à-dire un changement de paradigme dans l'examen des processus culturels, sociaux, historiques, à travers l'inflation d'une perspective spatiale. Si un intérêt plus grand pour l'espace a marqué le développement des sciences sociales depuis la fin des années 1960, à partir, par exemple, des travaux d'Henri Lefebvre, de Michel Foucault[1], c'est dans les années 1980 que ce

[1] En 1967, Michel Foucault commençait ainsi son allocution devenue fameuse : « La grande hantise qui a obsédé le XIXe siècle a été, on le sait, l'histoire […]. L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de

spatial turn s'est intensifié et a commencé d'être plus fortement commenté[2]. Il est revendiqué aussi au nom d'un renversement : une critique du critère historique dominant (la référence au temps, au sens de l'histoire). La recherche en danse de son côté, on l'a vu au précédent chapitre, déploie au contraire dans les années 1990-2000 une réflexion approfondie sur la temporalité des œuvres, sur la mémoire, sur le rapport à la tradition ou au répertoire, sur la transmission, sur les traces (notation, document, réception) et sur l'historiographie. Les travaux relevant d'une perspective spatiale ou ayant fait de la question spatiale leur axe central sont relativement peu nombreux. Ceux qui trouvent appui sur les disciplines élaborant un savoir spatial le sont encore moins. Parmi les premiers, on trouvera des études qui s'intéressent aux chorégraphes ayant théorisé une lecture de l'espace : Laban, Schlemmer, Cunningham, Forsythe[3]… Ou qui traitent de la conceptualisation spatiale contenue dans les systèmes notationnels[4]. Parmi les seconds, on compte les études sur la *site specific dance* ou danse *in situ* qui se sont largement référées aux disciplines prenant en charge les savoirs spatiaux – en particulier chez les auteures Victoria Hunter, Melanie Kloetzel, Gretchen Schiller et Sarah Rubidge (cf. chapitre 2) ou dans les thèses d'Alix de Morant et Léna Massiani[5]. Il s'agit d'interroger des concepts spatiaux tels que le lieu, la frontière, le territoire, la carte, etc., en regard d'une réflexion sur la corporéité dansante. Plus ponctuellement on trouvera des études ou des numéros de revue s'intéressant aux relations entre danse et architecture[6]. Ces recherches soulèvent évidemment la question du rôle que la

---

l'espace », Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967, publié en 1984), *Dits et écrits*, tome IV, Paris : Gallimard, 1994, p. 752.

[2] Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York: Verso, 1989. Voir aussi : Barney Warf et Santa Arias, *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives,* London/New York: Routledge, 2009.

[3] Sur Laban, *cf*. par exemple : Élisabeth Schwartz-Rémy « Préface », in Rudolf Laban, *Espace dynamique*, *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, 2003, p. 13-18 (trad. par Élisabeth Schwartz-Rémy de *Choreutics*, éd. Lisa Ullman, London: Mac Donald & Evans, 1966). Sur Oskar Schlemmer, cf. en particulier le texte de Mark Franko, « Peut-on habiter une danse ? », in Claire Rousier (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, Pantin : Centre national de la danse, coll. Recherches, 2001, p. 119-129. Sur Cunningham : Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, *op. cit.* Sur William Forsythe, la thèse de Kirsten Maar, *Entwürfe und Gefüge. William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen*, Berlin : Transcript Verlag, 2019. Voir aussi Rossella Mazzaglia, *Danza e Spazio. La metamorfosi dell' esperienza artistica contemporanea*, Modena : Mucchi Editore, 2012. Et le chapitre consacré à l'espace in Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 177-208.

[4] Simon Hecquet, Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, *op. cit.* ; Frédéric Pouillaude, « D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique », *Poétique*, Paris : Seuil, n° 137, février 2004, p. 99-123. Voir aussi : Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris : Dis-Voir, 1991.

[5] Alix de Morant, « Nomadismes artistiques : des esthétiques de la fluidité », thèse de doctorat en arts du spectacle, mention théâtre, dir. Béatrice Picon-Vallin, université Paris 10 Nanterre, 2007 ; Léna Massiani, « Danse *in situ*, la relation danseurs, public, site », thèse de doctorat en danse, recherche-création, dir. Andrée Martin, université du Québec à Montréal, 2011.

[6] Corin Florence (dir.), *Danse et Architecture*, *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000 ; José A. Sanchez, Isabel de Naverán (dir.), *Cairon*, *– Revista de estudios de danza*, « *Body and Architecture* », Universidad de Alcalá, n° 12, 2009 ; Carmen Morais, « Art et ville : la danse *in situ* au sein de l'espace urbain », mémoire de master 2, dir. Julie Perrin, département Danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2010.

recherche en danse pourrait jouer vis-à-vis des disciplines de l'espace – aussi bien au niveau méthodologique que théorique. Le travail de Valerie A. Briginshaw qui est centré sur la spatialité et interroge aussi ces concepts spatiaux envisage moins, quant à lui, la dimension corporelle du spatial. Il emprunte en effet la voie des *cultural studies* : son analyse de l'espace des œuvres chorégraphiques contribue surtout à démontrer (ou confirmer) la crise postmoderne de la notion de subjectivité et insiste sur la construction du genre[7].

Le rapport spécifique à la géographie dans les recherches en danse consiste le plus souvent à mettre l'accent sur la mobilité des danseurs, la localisation et la circulation des pratiques[8]. À ce titre, les recherches en danse ont tendance à coïncider avec la façon dont la danse a réciproquement (et tardivement) pu devenir un objet d'étude pour les géographes, dans la perspective d'une nouvelle géographie culturelle[9]. Cet axe emprunté par les géographes est une façon de renouer avec la géographie artistique (*Kunstgeographie*) telle qu'elle a été revisitée à partir des années 1970, c'est-à-dire d'une manière critique par rapport aux liens entre styles artistiques et territoire et en réfléchissant à la polarité centre-périphérie, à la diffusion des œuvres et des styles, aux migrations[10]. Il faut dire par ailleurs que les recherches en danse attentives aux circulations rejoignent d'autres domaines que la géographie : en premier lieu l'anthropologie (par exemple à travers l'inscription de la danse dans des contextes culturels bouleversés[11]). Anthropologie et géographie partagent par ailleurs une réflexion sur les méthodes d'enquête de terrain[12]. La question de circulations s'inscrit aussi dans la perspective

---

[7] Valerie A. Briginshaw, *op. cit.* « 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. Il s'agit moins de mettre en évidence des savoirs spatiaux propres à la danse : l'analyse des œuvres proposée au fil de l'ouvrage vient conforter des théories du sujet qui lui préexistent. (Cf. par exemple p. 20, 102, 107, 181…)

[8] C'est l'axe choisi pour le colloque « Danse et géographie : mobilités, circulations, imaginaires », colloque jeunes chercheurs, Pantin, CND, 2019. On notera que l'appel à colloque insiste davantage sur les imaginaires de la mobilité (« En quoi la mobilité des danseurs et la circulation de pratiques chorégraphiques peuvent-elles façonner un imaginaire ? ») ou, dans une perspective culturelle, sur les « imaginaires collectifs qui marquent un lieu et une époque », plutôt que sur les mobilités forcées par les contextes politiques ou économiques.

[9] Pour une synthèse des perspectives de recherche en géographie sur la danse, cf. Yves Raibaud, « Jalons pour une géographie de la danse », *Géographie et cultures* [En ligne], 96 | 2015, mis en ligne le 16 janvier 2017, URL : http://gc.revues.org/4156

Notons que certains géographes, qui sont aussi danseurs et soucieux de rendre compte des pratiques dansées, travaillent à mettre en évidence les imaginaires du lieu (du territoire) liés aux pratiques dansées. Cf. par exemple, le travail de thèse en cours de Morgane Montagnat, « Les espaces des pratiques musicales et chorégraphiques "trad" - Approche comparée (Auvergne, Rhône-Alpes, cantons de Genève, de Vaud et du Valais, Val d'Aoste) », thèse en géographie, dir. Claire Delfosse, université de Lyon, depuis 2017.

[10] Pour une réflexion sur la géographie artistique et la critique de sa dimension essentialiste, voir la synthèse de Jean-Marc Besse, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'Espace géographique*, 2010, n° 3, tome 39, p. 212-213.

[11] Que ce soit par la spectacularisation des pratiques traditionnelles ou par la diffusion des danses hors de leur contexte de création.

[12] Ainsi la chercheuse en danse Anne-Claire Cauhapé s'appuie autant sur des écrits d'anthropologue que de géographes pour réfléchir à son terrain – l'analyse d'un processus de création en danse. Anne-Claire Cauhapé, « (S') immerger, (se) distancer, (s') écrire : la recherche au cœur de la création », *Recherches en*

des études historiques sur l'exil ou les diasporas, ou encore des études postcoloniales : il s'agit en effet bien de décentrer l'historiographie de la danse[13].

Ma propre approche de la spatialité s'est développée en plusieurs phases ou glissements. Elle rencontre certaines des démarches décrites à l'instant : celles attentives aux conceptions de l'espace contenus dans les pratiques ou théorisées par les artistes et celles propres au champ de la danse *in situ* qui dialoguent avec les disciplines prenant en charge les savoirs spatiaux. Mais dans tous les cas, l'examen de la dimension spatiale de l'activité chorégraphique s'inscrit dans une perspective esthétique et théorique (et non de géographie ou d'histoire culturelles). Il s'agit de saisir à quelles expériences – expérience sensible et expérience de la pensée – l'œuvre chorégraphique, ou encore les écrits de chorégraphes ou les documents qu'ils produisent (cartographiques, filmiques, photographiques…) nous engagent. Aussi, ma réflexion sur la mobilité des artistes chorégraphiques, la localisation ou la circulation des pratiques a-t-elle été plus limitée : elle est à l'heure actuelle circonscrite à une étude des représentations et des imaginaires attachés aux lieux fréquentés ou évoqués par les artistes. C'est donc à un autre endroit que mes liens avec la géographie se nouent : à l'endroit, comme on le verra, de la rencontre entre géographie et analyse esthétique, à travers une réflexion sur les représentations et pratiques du territoire.

Ma synthèse consistera ici à rendre compte des problèmes soulevés par cette recherche sur les formes spatiales de l'art chorégraphique. La question initiale ayant sous-tendu mon approche peut être formulée ainsi : « Comment la spatialité oriente-t-elle un mode d'attention à la chorégraphie ? » Elle s'est ultérieurement reformulée ainsi : « Quelles relations une œuvre chorégraphique peut-elle établir avec une situation non-théâtrale ? » Le mouvement d'une question à l'autre semble opérer par spécialisation de l'objet d'étude – la chorégraphie hors des théâtres – et par déplacement du rapport examiné – non plus celui de l'œuvre au public mais celui de l'œuvre au lieu. Si certaines étapes de la recherche conduisent en effet à observer

---

danse [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017. URL : http://journals.openedition.org/danse/1696

[13] Cf. les travaux de Sylviane Pagès et Federica Fratagnoli, déjà mentionnés.
Mais aussi, par exemple, le travail de thèse de Stéphanie Gonçalves proposant de défaire la bi-polarisation du récit historique de la guerre froide, en construisant un troisième point de vue – européen – comme alternative aux points de vue russes et américains (Stéphanie Gonçalves, *Danser pendant la guerre froide : 1945-1968*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018).
Ou encore, la recherche en cours, depuis 2013, de Laure Guilbert : « La danse migrante. Exil et diasporas des milieux chorégraphiques allemand et autrichien. 1933-1950 ». Elle indique qu'il s'agit de « dessiner une nouvelle topographie de cette période, déplaçant le centre de gravité de l'historiographie de la danse occidentale, construite sur une mémoire partielle des années 1930 et 1940 (ou de] s'interroger sur un art chorégraphique produit à travers le mouvement de l'exil et des "remigrations" d'après-guerre mett[ant] en lumière la richesse des fécondations et métissages dont ces artistes et professionnel·le·s ont été porteurs individuellement et collectivement en Europe, en Palestine et sur le continent américain, et dont les générations d'aujourd'hui sont encore héritières. »
https://www.cnd.fr/fr/file/file/165/inline/Laure%20Guilbert.pdf

d'abord les pratiques des artistes, l'examen de la relation au lieu engage en réalité aussi la façon dont le public sera porté, à travers l'expérience esthétique, à reconsidérer les lieux. Cet intérêt pour le rôle joué par les lieux dans l'œuvre a conduit à une ramification des problèmes dont je rendrai compte dans un second temps intitulé « Chorégraphie située : les raisons d'une nouvelle dénomination ».

1. Spatialité chorégraphique : à l'épreuve de la scène théâtrale, de l'architecture et du site

La recherche sur les formes spatiales de l'art chorégraphique a pris deux voies presque concomitantes : celle d'une analyse des œuvres en contexte scénique et celle d'une analyse des pratiques dansées relativement à une construction architecturale. Chacune de ces voies a suscité ses problèmes propres qui se sont néanmoins fait échos et renforcés réciproquement.

• Les jeux de la perspective corporelle sur la scène théâtrale

Comme on l'a vu au chapitre 1, le livre *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse* (I.3) interroge les formes d'attention mobilisées par l'expérience esthétique, à partir de la construction de régimes de visibilités propres. Ces régimes de visibilités ont été analysés à travers le prisme du jeu de la spatialité, à différents niveaux de l'œuvre chorégraphique : aux niveaux architectural, scénique, chorégraphique et corporel. C'est le jeu entre ces différents niveaux que j'ai appelé « feuilleté » (cf. la conclusion « Spatialité en danse : du feuilleté à l'attention », I.3, p. 245-258). La métaphore géologique (ou culinaire) contenue dans ce terme n'était sans doute pas la plus pertinente pour rendre compte des rapports que j'ai pu décrire entre ces différents niveaux : des rapports moins stratifiés ou lamelleux que complexes, c'est-à-dire traversés de forces obliques, de logiques contradictoires et subtiles. (On pourrait dire peut-être qu'il y a parfois néanmoins des formes de tassement entre ces niveaux, voire d'écrasement de l'un au profit des autres). L'étude qui s'organise autour de trois notions centrales – attention, figure et spatialité – interroge, on l'a vu, « comment une œuvre chorégraphique nous regarde », réservant à la spatialité la faculté d'orienter les modes d'attention requis par l'œuvre chorégraphique. Ce faisant, une réflexion sur les savoirs de l'espace propres à l'art chorégraphique s'y déploie.

Le livre qui s'appuie sur l'étude de cinq pièces examine la situation théâtrale (c'est-à-dire les conditions mêmes de présentation de l'œuvre) et les formes spatiales produites par la chorégraphie. Il s'agit de réfléchir à la façon dont la chorégraphie génère son propre espace relativement à la configuration du lieu de représentation. J'interroge donc la dimension spatiale – aussi bien architecturale qu'attentionnelle – de l'édifice et ses liens avec l'art du geste – aussi bien dans sa faculté à configurer des espaces que dans sa capacité à conduire l'attention en adressant son geste. La notion de point de vue est ainsi centrale dans l'étude.

C'est aussi ce que j'ai nommé « point de *theatron* », puisque l'étymon grec de « théâtre » désigne d'abord le lieu d'où l'on regarde. Au-delà des pièces analysées, cinq essais ponctuent l'ouvrage, ouvrant une réflexion plus générale sur les enjeux des formes spatiales. Ainsi, il sera question de l'architecture théâtrale, dans ses dimensions historiques, culturelles et techniques, conduisant à la considérer comme une machine qui organise ce que nous percevons. L'étude revient sur le rapport entre les arts de la scène et la perspective – système de représentation et de pensée puissant qui a orienté les techniques de danse, comme nos repères spatiaux et perceptifs (cf. chapitre « Spatialité 1 : Logiques de la perspective et du visible »). Elle envisage aussi la corrélation entre la perspective et la logique causale qui caractérise une tradition de la narration (cf. chapitre « Spatialité 4 : Défiguration et récit »). Elle rend compte des débats portés par les théoricien·ne·s des arts de la scène, les artistes chorégraphiques (ou les œuvres) relativement à ce lieu et ses usages (cf. par ex. chapitre « Spatialité 3 : Le plateau contrasté et ses seuils »).

> « Aussi, alors que perdure la domination d'un système spatial perspectiviste envahissant à la fois 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 de 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… » (*Figures de l'attention*, I.3, p. 85)
>
> « 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 particulier[14] : 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*.

[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 XXe siècle en Europe*, Centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, n° 11/12, 1997, p. 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, *Construire la danse*, Paris : L'Harmattan, 1998 (trad. par Jacqueline Robinson, de *The Art of Making Dances*, New York: Rinehart and Company, Inc., 1959), p. 88.

> La danse moderne n'a pas inventé un lieu qui lui serait propre ni réservé[15] 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 enserre[16] […] ?" 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 réfléchis[17]". 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[18] par Anne Cauquelin, articulant des spatialités paradoxales. » (I.3, p. 250)

Il s'agit donc bien d'examiner l'événement chorégraphique lui-même comme une « technologie de l'attention », c'est-à-dire comme susceptible de réinventer des usages du dispositif théâtral, plutôt que de s'y conformer. L'étude ouvre ainsi une interrogation sur des notions spatiales capables de conduire l'attention du spectateur : celles de cadre (dans un dialogue avec Louis Marin[19]), de seuils, de frontières ou limites, de trajets et d'emplacement et, plus spécifiquement aux arts du spectacle, celles de scène, de quatrième mur, ou de projection[20]. L'étude invite alors à envisager comment la « perspective corporelle[21] », ainsi que la nomme Rudolf Laban, est en mesure de mettre en question ou redéfinir ces notions spatiales. La « perspective corporelle » (et non plus la perspective de la Renaissance) permet de considérer la façon dont le geste porte ses propres constructions spatiales – de directions, d'orientations, de niveaux, de trajectoires

---

[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. Cf. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1978 pour l'édition française, (trad. par Éric Michaud), p. 40.

[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 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] [Ce passage renvoie à Anne Cauquelin, *Le Site et le paysage*, Paris : Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2002.]

[19] Louis Marin, « 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.

[20] Terme qui renvoie, en danse, à la manière dont le danseur investit l'espace qui l'entoure et la nature directionnelle comme l'amplitude par laquelle son geste se déploie.

[21] Rudolf Laban, *Espace dynamique*, *op. cit.*, p. 62.

directes ou indirectes, de topologie (les relations, les répartitions, les configurations ouvertes-fermées, compactes-dispersées…). Ceci, également à travers des choix qualitatifs, parce que ces constructions sont tensionnelles, temporelles[22] ou rythmiques, gravitaires ou posturales. Cette perspective corporelle est autant forgée par une technique dansée que par les imaginaires du lieu ou de l'espace qui la sous-tendent. Ces imaginaires déterminent l'étendu de l'espace (et du geste), sa texture ou densité, les courants qui le traversent, ses points fixes[23], etc. Les constructions spatiales portées par le geste donnent lieu à la figure dansante (cf. chapitre 1 de cette synthèse) et ouvrent sur des pratiques spatiales complexes, des combinatoires collectives souvent savantes, qui sont le ressort de l'art chorégraphique.

Un des enjeux de l'étude aura sans doute été de montrer ce qu'il pouvait y avoir de spécifique dans ces inventions spatiales par la chorégraphie et dans cette perspective corporelle. Par exemple, qu'une chorégraphie semblait pouvoir s'affranchir du lieu (c'est le cas de *Trio A* d'Yvonne Rainer), ou qu'il fallait considérer que le fond tonico-postural pouvait constituer à lui-seul un arrière-plan à la figure (c'est le cas chez Merce Cunningham), autrement dit un quatrième niveau en sus des trois formes de cadrages dégagées par Louis Marin que sont le fond, le plan et le cadre (du tableau). J'ai considéré en effet que ce fond nécessaire à l'effectuation du geste pouvait constituer le socle à partir duquel une figure surgit. L'effectuation du geste résulte elle-même de la scène fictive construite par l'interprète – à savoir sa faculté à investir l'espace à partir de la façon dont il y projette des imaginaires du lieu. Ce fond tonico-postural, également appelé pré-mouvement par Hubert Godard[24], constitue un plan interne qui tient lieu de support principal à la construction du geste cunninghamien (comme de sa construction du visible).

> « Le fond tonico-postural […] 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

---

[22] Ainsi Rudolf Laban écrit : « L'accélération dévore la distance », *ibid.*, p. 43.

[23] La chorégraphe Myriam Gourfink rappelle la distinction entre la pause au corps, au lieu et à l'espace, chez Laban : « Les composants du mouvement sont les grandes classes de mouvements chez Laban, par exemple, concernant l'espace : la direction, le niveau, l'orientation, le déplacement, le changement de situation. Je peux ainsi agir sur les opérateurs, les actions du corps en mouvement sur lui-même : il y a les enroulements, les flexions, les rotations, les culbutes, les tours, etc. Concernant les opérateurs du mouvement, il y a tous les systèmes de pause qui vont donner une idée différente de l'espace. La pause au corps permet de maintenir deux parties du corps dans un même rapport d'espace, alors que le reste du corps est en mouvement. La pause à l'espace permet de maintenir une partie du corps dans un même rapport à l'espace : imaginons une partie du corps dans une direction, elle est sur la ligne d'un vecteur, quand le corps bouge, elle se déplace avec lui sur l'ensemble des vecteurs parallèles à cette première ligne. La pause au lieu permet de maintenir une partie du corps à un endroit, elle reste comme collée à l'endroit de départ. La pause corporelle va permettre au corps d'avoir un dessin dans l'espace avec les extrémités. La pause à l'espace va faire que je vais pouvoir me déplacer, mais, par exemple, qu'un bras restera orienté vers un point dans l'espace. Dans la pause au lieu, le corps est alors obligé de se plier pour garder un point fixe. » in *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, I. 4.

[24] Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in Marcelle Michelle, Isabelle Ginot, *La Danse au xxe siècle*, Paris : Bordas, 1997, p. 224-229.

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'ordonnancement. 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* [de Cunningham], 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). » (*Figures de l'attention*, I.3, p. 248-249)

Figures de l'attention tire parti d'écrits critiques en art et esthétique, essentiellement : en scénographie (Denis Bablet, Luc Boucris, Marcel Freydefont, Anne Surgers…), en histoire de l'art et esthétique (Anne Cauquelin, Georges Didi-Huberman, Pierre Francastel, Rosalind Krauss…), en théâtre (Georges Banu, Denis Diderot, Marie-Madeleine Mervant-Roux…), en cinéma (Raymond Bellour, Laura Mulvey…). Mis ainsi en discussion dans le champ des études en art, les savoirs spatiaux de la danse résultent véritablement de l'analyse des œuvres chorégraphiques. La pensée théorique de la spatialité en danse prend sa source dans l'analyse esthétique. (C'est aussi le cas dans les articles « La construction d'un vide. D'un certain usage du plateau en danse contemporaine », IV.2 ; « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique », IV.5). Plus ponctuellement, l'enquête sur ces savoirs spatiaux prendra la forme d'un entretien avec un·e chorégraphe, à propos de l'une de ses pièces (« *Disperse*, une chronologie d'événements spatiaux – Dialogue entre Alban Richard et Julie Perrin », IV.6).

- Expérimenter avec l'architecture

Cette recherche allait susciter l'intérêt des études en scénographie et architecture[25]. Des échanges ou collaborations ont été favorisés sans doute à la fois par les ponts lancés vers ces disciplines et par la spécificité d'une réflexion depuis l'examen de la corporéité dansante noué aux thèmes de l'attention et de la perception. L'accent mis sur la figure dansante, la chorégraphie et la perspective corporelle apparaissait aux yeux de mes collègues de ces disciplines comme un contrepoint profitable, soit pour penser à nouveaux frais les enjeux de la scénographie contemporaine (celle du plateau vide), soit pour introduire une réflexion sur l'usager et son corps en mouvement dans les études en architecture.

Ces réflexions interdisciplinaires se sont d'abord déployées à la faveur d'un enseignement conçus avec des architectes. De 2004 à 2007, sous l'intitulé « Le corps à l'édifice », une expérience pédagogique assez intense de 130 heures rassemblées sur un semestre s'est organisée à destination d'étudiant·e·s de master de l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais et du département Danse de l'université Paris 8 Saint-Denis. Elle a réuni architectes (Xavier Fabre, Philippe Guérin, Luca Merlini), historien·ne·s de l'architecture (Catherine Clarisse, Aymone Nicolas) et chorégraphes (avec le soutien des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis) : successivement, Maria Donata D'Urso (2005), Prue Lang (2005), Christophe Haleb (2006), Caroline Picard (2006), Gabriel Hernandez (2007). Cette collaboration au départ très intuitive (dont l'impulsion avait été donnée par les Rencontres chorégraphiques et Philippe Guérin) reposait sur l'idée de partager des savoirs et des pratiques propres à chaque discipline à travers, d'une part, des cours théoriques, d'autre part, des expérimentations pratiques. Les cours théoriques dont les contenus ont évolué chaque année ont pu concerner : l'histoire de l'architecture, l'histoire de l'évolution de l'architecture théâtrale et des débats qui l'accompagnent, une traversée dans l'histoire de la danse à partir de quelques grandes conceptualisations de l'espace (Laban, Schlemmer, Cunningham…), une réflexion sur les notations en danse vis-à-vis des systèmes de figuration spatiale en architecture, des visites architecturales guidées par le bureau du patrimoine de Seine-Saint-Denis. Les pratiques ont consisté en un cours de dessin lié à une introduction à la morphologie[26], du dessin d'architecture, et surtout des ateliers conduits par des chorégraphes. Le cœur de cette proposition pédagogique résidait en effet sur un atelier à l'intérieur ou aux alentours d'un édifice architectural donné, choisi sur le territoire de la Seine-Saint-Denis. Les enjeux pédagogiques

[25] En particulier de l'École d'architecture du Rensselaer Polytechnic Institute, à Troy (New York), en 2008 ; de l'Universidad de Chile, département Architecture, en 2010 ; de l'École nationale supérieure du paysage de Versailles, en 2011 ; de la section Scénographie de la Haute École des arts du Rhin à Strasbourg, en 2012 et 2013 ; de l'École nationale supérieure d'architecture de Paris Val-de-Seine, depuis 2014 ; du laboratoire LACTH (ENS Architecture et Paysage de Lille) en 2014 ; de l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes en 2015. Je serais invitée à intervenir dans ces différentes écoles.

[26] Ce cours proposé par l'ENSA de Paris-Malaquais n'a cessé de faire débat pour moi : l'enseignement de l'anatomie qu'il défendait me semble contradictoire avec les représentations ou images du corps portés par les pratiques dansées. Il me semble que se confrontent là deux modèles divergents historiquement et conceptuellement de la corporéité.

pour l'École d'architecture de Paris-Malaquais étaient relatifs à la nécessité de réintroduire la réalité du corps et l'échelle humaine au sein du cursus. Les étudiant·e·s présentaient des difficultés à prendre en compte dans leurs maquettes ou dessins le mouvement des usagers et à représenter le corps humain. Pour les études en danse, il s'agissait de se confronter à différentes conceptions de l'espace et différentes façons de le percevoir et le nommer ou décrire. Je souhaitais aussi soulever la question de l'architecture théâtrale pour la danse. Une question commune a sous-tendu l'enseignement : de quelle façon un édifice anticipe-t-il les trajectoires ou mouvements des usagers et en quoi l'intervention d'un·e artiste chorégraphique le rend-elle visible ? Autrement dit, quelle sorte de comportement est induit par une construction architecturale ? Les réactions des danseur·euse·s à un édifice s'inscrivent-elles dans ce programme ou en porte-à-faux avec lui (sur un mode critique, poétique, etc.) ? Cet enseignement interrogeait donc aussi les normes : tant celles contenues dans les présupposés architecturaux et leurs réglementations, que celles présentes dans les usages normatifs des lieux, ou encore celles qui peuvent aussi forger les corporéités dansantes.

En effet, si pour nombre d'étudiant·e·s en architecture les ateliers chorégraphiques ont été traversés avec le sentiment d'une grande liberté lié à la découverte stimulante d'autres façons d'arpenter ou appréhender un bâtiment (c'était, pour la plupart d'entre eux, une découverte totale de la danse contemporaine), pour les étudiant·e·s en danse, il était plus évident que les pratiques proposées relevaient d'une culture chorégraphique qui est historiquement définie. Il aura donc fallu être attentifs à faire saisir sur quel idéal de corps repose un projet architectural, comme un projet chorégraphique. Mes propres interventions ont souvent consisté à réfléchir à la notion de contrainte, d'une part autour du concept de discipline chez Foucault et d'autre part à partir de la façon dont les chorégraphes usent de contraintes (ou consignes, protocoles, méthodes, cadres de travail, règles du jeu…) pour engager une relation au lieu ou au groupe (cf. « Contre l'usure des gestes et du regard », V.22bis). Évidemment, la nature des lieux où se sont déroulés les ateliers, comme celle des propositions de chacun·e des chorégraphes a chaque année infléchi le contenu de nos interventions. La réflexion sur la discipline appliquée à l'architecture comme microphysique du pouvoir a été particulièrement pertinente en 2005 pour réfléchir au contexte de l'hôpital psychiatrique de Ville-Évrard dans lequel nous étions plongés. L'« asile d'aliénés » construit au XIXe siècle repose sur l'idée d'une architecture qui guérit[27]. Aux mauvais traitements et à la violence réservés jusqu'alors à la folie, se substitue une « microphysique du pouvoir », une architecture raisonnée qui impose son ordre, c'est-à-dire, analyse Foucault, qui « entoure les corps, qui les pénètre, les travaille, qui s'applique à leur surface mais qui également s'imprime jusque dans les nerfs[28] ». L'asile est le lieu de régulation permanente des temps, des activités, des gestes. L'aspect sévère et

[27] La création de l'asile est décidée en 1862. Il est construit sur les plans de Lequeux, dans la lignée d'Esquirol et Pinel. Il ouvre en 1868. Travailler en ce lieu a évidemment conduit aussi Christophe Haleb à interroger la folie ou l'idiotie dans la pratique de l'art.

[28] Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique*, Gallimard, Paris : Seuil, 2003, p. 4.

symétrique des lignes simples des bâtiments doit impressionner favorablement, incarner l'institution et apaiser la folie. La beauté de la campagne présente alentour procurerait le calme nécessaire à la guérison. Ceci dit, la question des normes s'est tout autant posée dans le travail conduit dans une crèche ou dans une station-service.

On voit que les questions soulevées renvoient, pour une part, au champ de l'attention : les observations de l'architecture, comme de la danse qui peut se déployer vis-à-vis d'elle, amènent à s'interroger sur les conduites de la perception proposées et l'état attentionnel dans lequel on est plongé : vers où le regard est-il entraîné ? Quelle perspective s'ouvre ? Comment l'attention s'organise-t-elle en un lieu ? Quels sont les sens qui sont sollicités ? Ce genre de questions pouvant être posées à trois moments différents : face au bâtiment que l'on observe, face à une expérience dansée qui s'y déroule, ou encore pendant une expérience dansée. Par exemple, concernant les deux derniers moments, le texte « Corps et lieux » (V.11) articule le champ de l'attention à celui de la construction du visible *via* le surgissement d'une figure :

> « S'agit-il de donner à voir le geste ou le bâtiment ? Autrement dit, qu'est-ce qui va constituer un fond ? Est-ce le mouvement qui s'impose et fait de l'édifice un support structurant ? Ou la danse vient-elle souligner une architecture, au point de s'y fondre, d'en devenir, parfois, le fond, faisant resurgir la figure de l'édifice ? (« Corps et lieu », V.11, non pag.)

On retrouve donc une question commune à l'examen de la spatialité chorégraphique à l'épreuve de la scène théâtrale ou de l'architecture : quel que soit le lieu de représentation, il s'agit de comprendre comment la spatialité chorégraphique se transforme en technologie de l'attention.

> « La condition à laquelle la visibilité se rapporte, rappelle Deleuze à propos de Foucault, 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[29]. »

Peut-être de manière plus vive ou complexe que dans le théâtre occidental conçu comme une machine de vision, la question de la visibilité se pose pour l'intervention dansée hors des théâtres. « Hors du cadre perceptif constitué par l'architecture théâtrale, quelles sont les conditions d'une visibilité de la danse pour le spectateur ? » (Version française inédite de « Cunninghams *Event* und Ciríaco/Sonnbergers *Here whilst we walk* », IV.8). Cette question constituera un fil dans mes recherches, dès lors que les artistes interrogent les conditions du visible. Elle trouvera à se reformuler par la suite, face à des projets où il n'y aura plus de danse à regarder.

Mais la question plus décisive ouverte par cet enseignement dépassait celle de l'attention : il s'agissait de réfléchir à la relation entre architecture et mouvement. Non plus seulement aux conduites de l'attention induites par la spatialité architecturale, mais aux

[29] Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris : Minuit, coll. Critique, 1986, p. 64-65.

conduites kinesthésiques et motrices auxquelles elle engage. Je peux *a posteriori* déceler que cela revenait à se situer du côté d'une approche écologique telle que définie par James J. Gibson[30], puisque c'était faire l'hypothèse d'une action corrélée à l'environnement et, plus particulièrement, à la façon dont il offre une signification pour l'action et invite (*affordance*) à l'effectuer (valeur praxique de l'environnement).

Les chorégraphes auront été plus ou moins concernés par cette question. En effet, si, dans tous les cas, les modalités d'intervention proposées prennent appui sur la matérialité du site et qu'il s'agit bien d'articuler mouvements et lieu, tous les chorégraphes ne parviennent pas à mettre en perspective leurs outils ou savoirs chorégraphiques pour appréhender un contexte également dans sa dimension sociale ou dans ce qu'on pourrait appeler sa culture ordinaire. L'architecture pourra alors être appréhendée dans sa matérialité et moins dans les usages qui la définissent aussi. Autrement dit, il ne suffit pas d'être au plus près du terrain et (dans le meilleur des cas) d'en éprouver les qualités sensibles pour rencontrer des formes du sentir qui sont effectivement liées à des pratiques sociales partagées. Si l'on peut supposer que la perception des qualités sensibles du lieu est le soubassement de l'attitude requise par lui, voire d'une chorégraphie des usagers, l'approche chorégraphique permet-elle d'approcher cette perception partagée ? Il y a le risque (mais l'on peut aussi considérer que c'est un choix artistique) de déployer une façon très spécifique d'éprouver le lieu qui ne parviendra pas à entrer en dialogue avec d'autres formes du réel : des formes communes visibles, par exemple, dans les pratiques ordinaires des usagers. Jean-Paul Thibaud soulève précisément cette question du partage, dans sa réflexion sur les ambiances urbaines : il engage à des méthodes d'analyse qui permettent de « mettre en variation le rapport que nous entretenons avec le réel. [Selon lui], s'intéresser aux cultures urbaines suppose une capacité à rendre possible la rencontre avec et entre des manières différentes d'être au monde[31]. » C'est bien la possibilité de cette rencontre que je questionne ici, eu égard aux différents ateliers qui se sont déroulés. Si ces pratiques dansées ont assurément permis de développer une approche sensible des lieux – aussi bien sonore, pondérale, tactile, rythmique, olfactive, etc. –, le filtre des savoirs chorégraphiques à travers lequel le réel est appréhendé ne laisse pas toujours passer la dimension sociale du réel. Aussi, la relation entre architecture et kinesthésie tend à s'abstraire de la situation. Elle se situe d'abord au plan sensori-moteur, articulant perception, mouvement et imaginaires, ce que Jean-Paul Thibaud appelle aussi le « plan "existentiel" (empathie à l'égard du monde ambiant)[32] ». Elle privilégie par ailleurs l'élaboration chorégraphique : l'émergence de formes ou de configurations spatiales et rythmiques, l'esthétique et aussi le plaisir à se mettre collectivement en mouvement. Mais elle néglige parfois « le plan "contextuel" (degré de présence à la

[30] James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle* [1979], Bellevaux : Éditions Dehors, 2014 (trad. Olivier Putois).
[31] Jean-Paul Thibaud, « L'énigme des ambiances en partage », in Jean-Paul Thibaud, Cristiane Rose Duarte (dir.), *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie de la ville sensible*, Genève : MetisPresses, 2013, p. 10.
[32] *Ibid.*, p. 13. *Idem* pour les citations suivantes.

situation) », comme le « plan “interactionnel” (forme de sociabilité exprimée dans la tonalité) ». Une autre façon de le dire revient à remarquer que le contexte se réduit à la situation chorégraphique (parfois hermétique aux autres événements qui se déroulent) et que la sociabilité s’organise d’abord et surtout à l’intérieur du groupe de danseur·euse·s et non en relation avec les passants ou les habitants. La spatialité construite par la danse est susceptible de concentrer l’attention uniquement sur cette dernière, soulevant la question éthique et politique du rôle qu’elle entend jouer dans l’espace social.

Il s’agit moins ici d’exprimer des réserves quant à la pertinence de cet enseignement que de souligner les problèmes qu’il soulève. Il faut d’ailleurs sans doute rappeler que cet enseignement expérimental a profondément marqué les étudiant·e·s en architecture, pour qui la perception d’un mur, d’un angle, d’une surface inclinée, des différents matériaux, etc., à travers le corps en mouvement et en particulier par le contact, a eu un impact fort sur leur pratique ou conception de l’architecture. La façon dont les chorégraphes ont insisté sur le sentir a permis de déstabiliser les mécanismes du percevoir et de reconsidérer la domination de la vue dans nos sociétés occidentales. D’autres écoles d’architecture ont, depuis, ouvert des enseignements en danse, en particulier en France[33] : l’ENSA de Montpellier avec les chorégraphes Patrice Barthès (2008-2014)[34] puis Elsa Decaudin (2016-2019), ou l’ENSA de Nantes avec les chorégraphes Emmanuelle Huynh (2014-2016)[35] puis Loïc Touzé (2017-2019). Le laboratoire Ambiances Architectures Urbanités accueille la chorégraphe Léna Massiani depuis 2015 comme chercheuse associée[36] (équipe du CRESSON). L’ENSA de Paris-Malaquais accueille en son conseil

[33] De nombreuses expériences pédagogiques ont aussi eu lieu à l’étranger, mais leur recensement exhaustif reste à faire. Mentionnons la collaboration entre la faculté d’architecture, d’ingénierie architecturale, d’urbanisme de Tournai en collaboration avec la section Danse de l’université de Lille (2011-2012). Ou l’UFRJ à Rio de Janeiro (Brésil) qui introduit la danse dans l’enseignement d’« esthétique urbaine ». Cf. Fabiana Dultra Britto, Paola Berenstein, « Architecture and Dance: Arrangements in construction », in José A. Sanchez, Isabel de Naverán (dir.), *Cairon. Revista de estudios de danza*, « *Body and Architecture* », Universidad de Alcalá, n° 12, 2009, p. 291-298.
Par ailleurs, des mémoires de master sur ces sujets, soutenus en Danse, en Arts ou en Architecture sont de plus en plus nombreux.

[34] Le chorégraphe est accueilli dans le cadre d’une résidence de création (financement annuel DRAC et ENSA). Il intervient pour les différents niveaux du diplôme, au sein des enseignements existants. Deux publications rendent compte de la résidence de Patrice Barthès : Frédérique Villemur (dir.), *Danse & architecture. 2010 Palladio*, Montpellier : éditions de l’espérou, École nationale supérieure de Montpellier, 2011 ; et Frédérique Villemur (dir.), *Danse. Architecture. Spatiality. Athens 2012*, Montpellier : éditions de l’espérou, 2013.

[35] L’introduction de la danse dans le programme, d’abord sous la forme d’un « atelier d’intégration » pour accueillir les étudiant·e·s de première année, a lieu dès 2013 sous l’impulsion de Christian Dautel. Emmanuelle Huynh deviendra maîtresse assistante associée (2014-2016, 160 heures annuelles) et fera intervenir d’autres artistes chorégraphiques : Nuno Bizarro, Matthieu Doze, Pascal Quéneau, Katerina Andreou, Anne-Lise Le Gac. Elle intervient par ailleurs dans d’autres écoles nationales supérieures d’architecture : ENSA de Versailles, ENSA de Mauritius. Voir aussi Emmanuelle Huynh, « Que fait la danse à l’art et à l’architecture », *Culture et Recherche*, n° 135, printemps-été 2017, p. 74-75.

[36] Elle y organise en 2019 avec la chercheuse Olivia Germon les journées d’études « Expériences chorégraphiques *in situ* et ambiances urbaines ».

d'administration la chorégraphe Julie Desprairies de 2015 à 2018[37]. Ou encore des sections de scénographie dans les écoles supérieures d'art s'associent aussi à des chorégraphes et, plus ponctuellement, des chercheur·euse·s en danse[38]. Du côté des étudiant·e·s en danse, c'était parfois leur première expérience hors d'un studio de danse et également l'occasion de réfléchir à cette définition du mouvement par Laban : « Le mouvement est pour ainsi dire une architecture vivante[39]. » (Christophe Haleb aura ainsi invité à expérimenter des notions communes à la danse et l'architecture : l'équilibre, les forces et la gravité, l'orientation).

Les problèmes soulevés, donc, sont de différents ordres, comme on le verra aussi par la suite : d'ordre historique et culturel (sur quelle temporalité historique la rencontre entre une chorégraphie et une architecture nous place ?) ; d'ordre technique (que deviennent les savoirs de la danse confrontés à d'autres contextes ?) ; d'ordre attentionnel ou esthétique (quelle est la capacité d'une œuvre ou d'un geste dansé à être visible hors d'un contexte spectaculaire ?) ; d'ordre méthodologique et théorique (à quelles méthodes d'analyse se vouer pour ces chorégraphies situées ? Quel plan théorique va-t-on mobiliser ?) ; d'ordre artistique et institutionnel (quelles sont les modes d'existence de l'œuvre chorégraphique située ?) ; d'ordre politique et social (quelles circulations sont entretenues entre l'art et le réel ?). Cet enseignement aura assurément été le point de départ, pour moi, d'une réflexion sur la danse hors des théâtres. Alors que ma recherche se consacrait à des études de pièces en théâtre, il a ouvert un autre champ – un champ dans lequel je me suis engagée d'abord à partir des pratiques, et non des œuvres. En effet, si bien sûr j'ai pu introduire les étudiant·e·s à l'histoire de la danse *in situ*, l'accent a davantage été mis, dans le cadre de cet enseignement, sur l'analyse des ateliers. C'est d'ailleurs en suivant cette même orientation que Philippe Guérin (ENSA de Paris-Malaquais), Rebecca Williamson (ENSA de Paris-Malaquais) et moi-même avons organisé en 2004 les « Rencontres Danse, corps, architecture », qui ont eu lieu pendant trois jours, en collaboration avec le Théâtre de la Cité internationale à Paris[40]. Quatre chorégraphes ont été invités à donner des ateliers dans quatre lieux différents, ateliers qui constitueront le point de convergence des débats et conférences. Mon texte « Corps et lieux » (V.11) rend compte des questions que les ateliers ont suscitées alors pour moi. J'y insiste sur l'anachronisme de l'expérience architecturale :

---

[37] Julie Desprairies a par ailleurs enseigné à l'ENSA de Paris-Malaquais de 2015 à 2017 avec l'historienne de l'architecture Ariela Katz (160 heures annuelles puis 80 heures annuelles en 2e cycle master). Elle a auparavant enseigné à l'ENSA de Paris-Belleville en 2014 et 2015 (avec Jean-Luc Bichaud).

[38] Notons par exemple le travail du Groupe de recherche ARC Espace cénique/Espace urbain Actulab, EPCC ESBAMA Ecole supérieure des beaux-arts Montpellier Agglomération, auquel j'ai été associée de 2012 à 2014 et dont le thème de travail était : « Vers une conception élargie de la scénographie et du périmètre scénique ».

[39] Rudolf Laban, *Espace dynamique*, *op. cit.*, p. 76 ou 162.

[40] Avec les interventions des architectes Jaafar Chalabi, Catherine Clarisse, Xavier Fabre, Philippe Guérin, Rebecca Williamson, du philosophe Jean Attali, des chercheuses en danse Florence Corin, Isabelle Ginot, Laurence Louppe, Julie Perrin, des chorégraphes Dominique Brunet, Daniel Dobbels, Mark Tompkins.

> « architecture et danse se déploient sur des temporalités différentes ; ainsi, le corps en mouvement habite des édifices pensés, conçus et construits majoritairement dans un autre temps. L'atelier de Trisha Bauman prend place dans l'architecture de Le Corbusier (Maison du Brésil, 1954 et Fondation suisse, 1933), celui de Nadine Beaulieu dans le Salon Honorat de la Maison internationale (qui est une vision de l'architecture classique française par l'Américain Jean Frédéric Larson, début des années 1930), et ceux de Fabrice Guillot et Geneviève Mazin (de la compagnie Retouramont) au Collège néerlandais (Willem Marinus Dudok, 1938), à la Maison des provinces de France (Armand Guéritte, 1933) ou à la Maison des étudiants d'Asie du Sud-Est (Pierre Martin, Maurice Vieu, 1930). Que provoque cette rencontre anachronique, cette réunion d'un passé et d'un présent ? Le bâtiment induit-il des usages – des circulations, des modes d'habiter, des gestes – d'un autre temps ? Ou le corps s'invente-t-il des pratiques que l'architecture n'avait pas envisagées ? Que produit le frottement de conceptions diverses de l'espace [comparable à celui que l'on connaît pour Merce Cunningham où cohabitent] l'éclatement du point de vue et de l'espace centré dans un théâtre à l'italienne – symbole de la perspective monoculaire et centrée ? » (V.11, non pag.)

La question (sans doute maladroitement posée) interroge l'un des présupposés de notre enseignement – celui des comportements et motricités induits par une construction architecturale – en faisant émerger en creux non seulement la friction possible entre des cultures spatiales anachroniques, mais surtout la dimension des usages qui débordent le programme architectural donné. L'article insistait par ailleurs sur la spatialité générée par la danse :

> « le corps se construit un espace qui rend le geste possible ; c'est ce qu'on appelle la "projection", c'est-à-dire la façon dont je prévois mon mouvement et son extension dans l'espace, la façon dont j'ordonne mes informations perceptives afin d'imaginer un geste possible à l'intérieur d'une matrice perceptive que je me construis. Le geste est le reflet, ou plutôt l'effet, de cette organisation de ma perception. Aussi, la contrainte au geste n'est-elle plus tant contenue dans le bâtiment que dans la perception. Comment parvenir alors à ne pas figer cette perception ainsi que les formes qu'elle produit ? La question pourrait tout autant s'adresser aux danseurs qu'aux architectes. »
> « Le danseur est ainsi confronté à une architecture qui ordonne effectivement des trajets de regards et des circulations, qui prévoit des gestes, mais il est dans le même temps amené à se constituer une matrice perceptive qui peut choisir d'entrer en dialogue, en accord ou en résistance avec la perception et les logiques induites par le lieu. […] La plus grande contrainte ne réside-t-elle pas en des lieux dont nous avons totalement intégré les modalités perceptives au point d'oublier leur présence ? » (V.11, non pag.)

Si la spatialité générée par la danse relève moins d'un usage commun que d'une pratique spécifique, mon texte tendait à une forme de généralisation aux gestes ordinaires et donc aux relations communes possiblement entretenue avec un contexte architectural ou urbain. Cette hypothèse théorique était moins redevable aux études dans le champ de la sociologie urbaine dont je n'étais alors pas familière, qu'à l'approche systémique du geste expressif développée par Hubert Godard qui, toute rattachée qu'elle soit à l'art chorégraphique dans son enseignement à l'université Paris 8, n'en est pas moins fondée aussi sur ses recherches cliniques.

Sa réflexion sur le geste n'est en effet pas dépendante de l'esthétique ou des pratiques chorégraphiques. Mais surtout, pour ce qui m'intéresse ici, elle est profondément liée à une pensée de la spatialité et de la relation. L'analyse du geste tend à dégager les coordinations perceptives du sujet, afin de saisir comment se nouent motricité et perception du contexte, proprioception et construction de l'espace alentour. La fabrique du geste implique la relation, autrement dit que le sujet construise préalablement à tout mouvement un espace[41]. Cette construction est culturelle, mais aussi propre à l'histoire de chacun·e :

> « Je me suis aperçu, explique Hubert Godard, dans certains cas de scolioses, que les déformations physiques étaient la conséquence d'une déformation de la perception du contexte. Nous savons que, pour chacun, ce que nous appelons ici l'espace est une production de l'imaginaire, et donc une distribution à densité variable ; l'espace perçu n'est pas homogène comme le serait une figure géométrique, une topologie. Cette variation, ce gradient de densité de l'espace, se construisent selon les aléas liés à l'histoire de chacun. Et dans certains cas de scolioses, cette variation devient si forte qu'elle entraîne une déformation corporelle par le biais des muscles toniques. L'origine de ces déformations peut être multiple […]. Un travail est alors possible sur la reconquête de ces "trous noirs"[42]. »

Le travail d'Hubert Godard dans un cours d'analyse du mouvement consiste, entre autres, à saisir comment l'on peut faire fluctuer le rapport au contexte : à la perception du sol, du lointain, de l'autre, etc. Et combien cette fluctuation engage la qualité expressive du geste.

Il me semble que la façon dont j'ai observé ou participé aux ateliers aussi bien dans le cadre de l'enseignement « Le corps à l'édifice » que dans les « Rencontres Danse, corps, architecture » était imprégnée de cette culture-là, qui est elle-même active au sein de la communauté des danseur·euse·s, tout au moins de manière empirique[43]. Le commentaire sur les ateliers qu'on trouve dans les textes « Corps et lieux » (V.11) et « Contra el deterioro de los gestos y la mirada » (V.22), témoigne, par sa nature descriptive précise, d'une réflexion sur les pratiques d'espaces dans le cadre des pratiques dansées que j'engageais alors. Il parvient en effet à différencier des façons d'appréhender le lieu selon les chorégraphes, ce qui constituera le fil de mes recherches à venir.

---

[41] Par exemple : « Avant que quelqu'un ne bouge, il est obligé de construire un espace à partir du *topos*, de la géographie, qu'il va dynamiser, temporaliser », 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*, Nantes : musée des beaux-arts de Nantes, 2005, p. 76.

[42] Hubert Godard, « Des trous noirs. Entretien avec Kuypers Patricia », in *Scientifiquement danse*, *Nouvelles de danse*, n° 53, Bruxelles : Contredanse, 2006, p. 56-75.

[43] Cela est formulé de manière limpide par la chorégraphe américaine Lisa Nelson, décrivant le fonctionnement de sa perception au cours de sa pratique dansée : « 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'espace », in Lisa Nelson, « À travers vos yeux », *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, n° 48/49, 2001, p. 21.

- Analyser des pratiques situées

En effet, le séminaire de master « Spatialité en danse » (2008-2016) qui fera suite à celui intitulé « Le corps à l'édifice » prendra ses distances avec la question proprement architecturale (l'ENSA de Paris-Malaquais n'y étant plus associée[44] et n'étant pas moi-même compétente en matière d'architecture). Il sera toujours articulé à un atelier conduit sur un site : un site choisi par le ou la chorégraphe. Il faut noter que l'atelier de 2007 conduit par Gabriel Hernandez s'était dégagé de la question architecturale, puisque la marche de trois jours qu'il proposait invitait davantage à réfléchir à l'espace péri-urbain ou à la dimension géographique et cartographique de la démarche artistique (cf. « Contra el deterioro de los gestos y la mirada », V.22, p. 266-268). Le séminaire « Spatialité en danse » va confirmer la nécessité de circulations théoriques plus larges, aussi bien du côté de l'histoire de l'art que des sciences sociales, pour réfléchir aux enjeux des pratiques proposées. Observer ces ateliers et y participer, tout cela allait progressivement nourrir ma réflexion sur la chorégraphie située. Les interventions des chorégraphes Laurent Pichaud (2008), Edmond Russo (2009), Anne Collod et Mathias Poisson (2010), Anne Le Batard (2011), Gustavo Ciríaco (2015), puis Myriam Lefkowitz (2016)[45] allaient faire émerger une forme de culture contemporaine de la pratique des lieux par les chorégraphes. Avec certains d'entre eux, les échanges se sont très largement poursuivis par ailleurs, parfois dans d'autres cadres d'enseignement[46]. Et d'autres ont rejoint cet espace de réflexion, acceptant de m'accueillir lors de leur processus de travail (Armelle Devigon, Catherine Contour, Rémy Héritier).

Les questions théoriques que j'ai pu soulever concernant la chorégraphie située sont majoritairement issues de ces observations de pratiques et des échanges avec les artistes : mes textes témoignent alors soit d'interrogations spécifiques sur l'un·e d'entre eux (Alain Michard avec Mathias Poisson III.10, Rémy Héritier III.12, Laurent Pichaud V.36, Catherine Contour V.40, Myriam Lefkowitz V.41, Barbara Manzetti VII.2), soit d'une réflexion plus large qui est aussi le fruit d'une analyse comparative favorisée par les rencontres successives avec des pratiques (« Figures de spectateur en amateur », III.9, « Contra el deterioro de los gestos y la mirada », V.22).

Cette culture chorégraphique de la pratique des lieux (c'est-à-dire de l'usage, la fréquentation, l'expérience des lieux) déploie un certain nombre d'outils pour envisager la relation aux lieux – dans leurs dimensions matérielle et idéelle, à savoir les valeurs,

---

[44] Mon collègue Philippe Guérin ayant demandé sa mutation en province. À partir de 2013, il enseignera à l'ENSA de Paris Val-de-Seine et m'invitera régulièrement à y intervenir.

[45] Respectivement dans les lieux suivants : le quartier de la Petite Espagne à Saint-Denis ; la Cité-jardin de Stains ; la bourse du travail à Bobigny ; trois lieux pour Anne Le Batard (place du Théâtre de Montreuil, place de la Bourse du travail à Bobigny, place de la Mairie de Saint-Denis) ; l'université Paris 8 et le musée national d'Art moderne de la Ville de Paris pour Gustavo Ciriaco ; l'université Paris 8 Saint-Denis pour Myriam Lefkowitz.

[46] En particulier avec Christophe Haleb pour dix jours d'atelier en 2010 à Santiago du Chili, puis avec Laurent Pichaud pour le master Études chorégraphiques de l'université Montpellier 3 – CCN Montpellier : « La danse, art & vie » séminaire dans le cadre de *Campus*, en 2012 et « Terrain (Danse – site – réalisme) » séminaire *in situ* à Lamelouze, en 2016 ; ou à l'université Paris 8 Saint-Denis : « Chorégraphie située : critiques et pratiques », 2017.

représentations et significations attachées à eux. Des pratiques communes sont observables, en particulier dans le travail de la sensation, dans le choix d'oblitérer l'un des sens – souvent la vue[47] – pour découvrir un lieu, d'explorer par le toucher, d'arpenter, d'expérimenter différents emplacements, d'éprouver l'immobilité ou différentes vitesses, de tracer des trajectoires ou construire des configurations à plusieurs, etc. Ces outils ou méthodes relèvent d'une culture kinesthésique, rythmique, tactile, pondérale, spatiale propre au domaine chorégraphique : ce sont souvent des pratiques qu'on retrouve au sein du studio de danse et dont le potentiel est ici mis à l'épreuve du site. Si un certain nombre d'exercices communs semblent sous-tendre l'appréhension des sites, ils ne constituent pas l'ensemble des outils mis en œuvre pour explorer un lieu : il y a des outils spécifiques à chaque chorégraphe, en particulier des modes d'enquête ou bien des façons de se documenter sur un lieu ou un contexte. Et la mise en jeu de ces outils communs est par ailleurs infléchie en fonction des enjeux du projet artistique, lequel détermine les orientations esthétiques, sociales, intellectuelles d'une pratique ou d'une chorégraphie. Ainsi, certains chorégraphes s'intéresseront d'abord à la dimension sensible de l'expérience, donnant à éprouver le site dans une intensification de l'activité sensorielle du spectateur, par l'entremise de protocoles singuliers dont les plus récurrents consistent à oblitérer ou modifier l'utilisation de l'un des sens ou à modifier la motricité (Mathias Poisson, Myriam Lefkowitz…). D'autres s'attacheront d'abord à la symbolique des lieux et à son histoire, pour construire une œuvre qui file une lecture d'abord thématisée du lieu (Laurent Pichaud, Christophe Haleb…). D'autres travailleront à mettre en évidence l'architecture du lieu, dans une lecture plus formelle et visuelle du site (Julie Desprairies). D'autres insisteront sur les changements d'échelle et l'invisible (Rémy Héritier, Armelle Devigon, Catherine Contour…). D'autres s'intéresseront en priorité à la dimension sociale du lieu : aux usages, aux récits, aux relations, aux histoires des hommes (Christophe Haleb). La liste n'est pas close et, comme toute tentative de typologie, elle prête à la critique puisqu'elle conduit à renoncer aux nuances qu'une étude de cas autorise. Cette typologie trop rapide montre vers quoi pourrait tendre une classification qui insiste d'abord sur les façons dont l'espace est mobilisé comme ressource et condition de l'action artistique et non en fonction d'une typologie de lieux préalable (cf. chapitre 2). Insistant sur les pratiques très singulières qui sont le fait de la démarche esthétique de chacun·e., l'article « Contre l'usure des gestes et du regard » (V.22 bis) se concluait ainsi :

> « Si l'observation et la réponse au lieu sont communes à toute pratique *in situ*, les stratégies mises en place pour faire surgir le geste fondent le style esthétique propre à chaque chorégraphe. Aussi, on ne peut bien sûr imputer aux lieux seuls la qualité du surgissement gestuel. La violence réactive, l'impulsion rageuse mais aussi la joie des découvertes collectives à Ville-Évrard [avec Christophe Haleb] ne

[47] Cf. « Composer la ville », III.10 ; « Anna Halprin : expérimenter avec l'environnement sur la côte Ouest en 1968 », III.11 ; « Quelques réflexions sur les corps et les lieux. À l'occasion des Rencontres "Danse, corps, architecture", au Théâtre de la Cité internationale à Paris, les 8, 9 et 10 octobre 2004 », V.13 ; « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », V.41.

> sont pas seulement la réponse à une architecture disciplinaire et psychiatrique. La retenue et la poésie délicate apparues dans le quartier de la Petite Espagne [avec Laurent Pichaud] ne sont pas inspirées seulement de la misère d'un lieu menacé de disparition, ni du respect que son histoire impose. Il y a, derrière ces gestes, tout le savoir de chorégraphes qui ont su transmettre leur façon de s'inscrire dans l'espace et de lutter contre l'usure du regard. » (Version française de V.22)

Dans de nombreux cas, les œuvres de ces artistes tendent à introduire le public-participant à ces pratiques, réduisant l'écart entre le contexte d'une expérimentation préparatoire à une œuvre et l'œuvre elle-même. C'est-à-dire que le public est conduit à faire, expérimenter, traverser des modalités d'entrer en relation avec un lieu, grâce à un dispositif qu'on appellera œuvre et qui remet en jeu des pratiques, ici mises en formes dans leur durée ou mises en scène dans la façon dont elles sont annoncées (cf. « Composer la ville », III.10, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle », V.41). C'est en ce sens que j'ai pu parler de « spectateur-amateur », c'est-à-dire d'une activité qui met en jeu une pratique à laquelle on s'essaye. À propos de *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille ?* de Myriam Lefkowitz, j'écris :

> « Le dispositif proposé n'est pas neutre. Il charrie nombre d'associations d'idées : ainsi l'obscurité renvoie au sommeil, et il n'est pas sûr que le spectateur parviendra à y résister. Être allongé seul en présence d'une personne avec soi renvoie, c'est selon, à une situation érotique ou à des situations de soin (massage, psychanalyse…). Néanmoins, d'entrée de jeu le spectateur a été invité au silence, sauf indisposition majeure, ce qui relève davantage d'un code du spectacle vivant. Le plateau de théâtre peut encore renvoyer à un atelier de pratique en danse, ou de pratique somatique – pratiques qui s'amorcent souvent allongé et silencieusement… Va-t-on lui demander d'effectuer tel ou tel geste ? De ressentir une chose plutôt qu'une autre ? Ces associations d'idées mettent le spectateur dans une certaine disposition : elle est inédite, car faite de la combinatoire de ces différents cadres de compréhension possible de la situation. […] *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille ?* suscite donc du spectateur-receveur cette activité perceptive et imaginaire singulière. La pièce fait le pari d'une compétence perceptive fine et variable, ainsi que du consentement du spectateur à une forme de vulnérabilité […]. Il exerce alors sa capacité à lâcher prise et à laisser proliférer la sensation et l'imagination. [...] Dans cette pièce, le spectateur expérimente donc une forme de redéfinition de l'activité du spectateur. Si percevoir et imaginer font bel et bien partie de l'activité traditionnelle du spectateur de danse, il se trouve néanmoins en situation de déstabilisation de son savoir habituel de spectateur, dès lors que le sens de la vue est oblitéré et que sa position comme son rôle dans l'œuvre sont totalement revisités. On pourrait dire qu'il endosse un rôle d'amateur du sensible, découvrant la puissance de la sensation comme ressort d'une figure de spectateur, et conscient qu'on attend de lui qu'il déploie des compétences perceptives, affectives, imaginaires. » (« Figures de spectateur en amateur », III.9, p. 69-72)

Les œuvres qui mettent ainsi en jeu, pour le spectateur-participant, les pratiques mêmes qui ont fondé la façon dont l'artiste tisse la relation aux lieux invitent donc la recherche à un examen très attentif des pratiques (autant que des œuvres).

Il est intéressant de noter que, depuis quelques temps, certains chorégraphes travaillant hors des théâtres ont en outre choisi de publier des sortes de manuels de la pratique en extérieur : à la façon dont il existe des manuels de composition en danse, on voit donc apparaître des livrets qui se donnent comme des outils partageables, parce qu'ils seraient indépendants d'une œuvre chorégraphique. (Des enseignements de la danse *in situ* existent par ailleurs dans les universités américaines, laissant craindre le développement d'une esthétique très normative[48].) Ces livrets rédigés par des chorégraphes me semblent être des objets d'études extrêmement importants pour saisir la circulation des pratiques et des outils, d'une part, et pour analyser la façon dont la spatialité s'y exprime sous forme de savoirs. Ils concernent les pratiques en contexte urbain ou bien en contexte de nature. J'ai ainsi pour projet une analyse des livres ou livrets de Andrea Olsen, Julie Desprairies, Jennifer Monson et Sarah Wookey[49], entre autres. C'est un travail que j'ai engagé, pour l'heure sans perspective comparative, autour d'une étude ciblée sur le livre *Comment se perdre sur un GR*[50] (cf. « Sensibilités hodologiques. À propos de l'invention cartographique chez Mathias Poisson et Virginie Thomas », III.6). Dans une perspective plus historique, j'ai aussi tenté de mieux saisir les pratiques, à partir de l'analyse de leurs écrits, de Simone Forti (« Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », V.30), puis d'Anna et Lawrence Halprin *via* une enquête sur le mot « *environment* » dans leurs écrits des années 1960 (« Anna Halprin : expérimenter avec l'environnement sur la côte Ouest en 1968 », III.11). L'analyse des pratiques à partir des écrits pose un certain nombre de problèmes méthodologiques aux chercheur·euse·s (cf. chapitre 5). Et comprendre par ailleurs le rôle qu'ont pu jouer ces textes dans la circulation des pratiques elles-mêmes est un problème auquel je ne me suis pas encore confrontée (au-delà de l'observation d'une intertextualité manifeste). Derrière les mêmes mots ou consignes

---

[48] Le petit film d'appel à suivre son enseignement intitulé « Creating Site-Specific Dance and Performance Works » par Stephan Koplowitz en 2013 (CalARTS), via des MOOC (Coursera) me semble représentatif d'une dérive de l'enseignement de la danse *in situ.* Le film est visible sur Youtube. Entre 2013 et 2016, Kopolowitz se targue d'avoir ainsi transmis massivement la danse *in situ* : « over 20,000 people from 151 countries registered for this course with thousands of people completing the course and initiating new site projects around the world. » (in https://www.skoplowitz.com/ed)

[49] Andrea Olson, *Body and Earth : an experimental guide*, University Press of New England, 2002 ; L'Agence Touriste (Mathias Poisson, Virginie Thomas), C*omment se perdre sur un GR. Carnets de promenade de l'Agence Touriste*, Marseille : Wildproject, 2013 ; Julie Desprairies, *Manuel d'entraînement régulier du danseur urbain*, Ville de Pantin, 2014 ; Jennifer Monson, *A Field Guide to ILANDing: Scores for Researching Urban Ecologies*, New York: 53rd State Press, 2017 ; Emma Cocker, Bianca Scliar Mancini, Sarah Wookey, *Performing the City*, Nottingham Trent University, 2014.
Des manuels comparables existent aussi dans le champ de la performance : voir par exemple les ouvrages de Phil Smith comme *Making Site-Specific Theater. A Handbook*, New York: Palgrave Macmillan, 2018 ; ou de Wrights & Sites, *The Architect-Walker: A Mis-Guide*, Axminster: Triarchy Press, 2018.

[50] L'Agence Touriste (Mathias Poisson, Virginie Thomas), C*omment se perdre sur un GR*, *op. cit*.

apparentes, se cachent parfois des pratiques bien différentes, des façons divergentes de les interpréter : c'est ce que l'on observe dans le vif d'un atelier. Car les artistes omettent souvent de dire ce qui relève de l'évidence et fonde en réalité les conditions mêmes de l'expérience (une culture partagée, une esthétique attendue, etc.). Malgré ces difficultés évidentes, ces traces écrites me semblent être des compléments importants à la compréhension des pratiques situées contemporaines et de leurs enjeux.

2. Chorégraphie située : les raisons d'une nouvelle dénomination

Il convient de présenter les différentes ramifications des problèmes soulevés par la chorégraphie hors des théâtres. On a vu au chapitre 1 que cet objet d'étude ouvrait des problèmes méthodologiques relatifs à l'analyse esthétique, que les œuvres en théâtre ne présentaient pas. D'une part, l'analyse esthétique de ces projets implique de rendre compte de situations collectives qui font dialoguer avec le contexte dans lequel on se trouve et supposent donc la lecture même de la situation (situation qu'il faut parvenir à circonscrire). D'autre part, pour certaines de ces œuvres, il n'y a plus de danse à regarder et c'est donc la matérialité de ce que l'on nomme « chorégraphie » qui est mise en question. L'objet même de l'analyse esthétique se déplace alors vers la partition attentionnelle que le dispositif artistique génère, vers la matérialité du site, et vers les dimensions kinesthésiques et fictionnelles engendrées. On a vu au chapitre 2 que des problèmes méthodologiques se posaient également pour l'analyse historique : « Comment appréhender une histoire de la chorégraphie située, alors que les œuvres semblent avoir laissé des traces si ténues ? » Parce que le statut artistique même de ces projets a été mis à mal à divers égards (faible degré de visibilité, mise à l'écart des réseaux institutionnels habituels, revendication d'un brouillage entre l'art et la vie) ou parce que la documentation que ces projets génèrent échoue à rendre compte de leur matérialité propre, les traces laissées par la chorégraphie hors des théâtres sont souvent très lacunaires (en particulier concernant la matérialité du site ou la situation construite par l'intervention chorégraphique).

Ces questions méthodologiques se sont accompagnées d'une difficulté d'ordre terminologique : on observe en effet dans mes travaux une évolution de la dénomination de ces objets artistiques. Le séminaire « Spatialité en danse » s'intitulera par exemple « Danse en situation » en 2015, puis « Chorégraphie située » en 2016. Cette évolution témoigne de la réflexion à la fois notionnelle et typologique qui a traversé ma recherche. Le choix de désigner désormais ces projets par l'expression « chorégraphie située » – une appellation, si je puis dire, non référencée – est le résultat d'un parcours fondamentalement interdisciplinaire, en dialogue avec l'histoire de l'art, mais aussi les sciences humaines et sociales qui se sont attachées à l'examen de la spatialité et des situations. Cette fluctuation terminologique correspond donc à des étapes successives.

- La danse *in situ*

J'ai d'abord revendiqué l'expression « danse *in situ* » ou « chorégraphie *in situ* ». Quand je commence à travailler sur ces questions au milieu des années 2000, l'expression est très rarement employée dans le domaine de la danse : que ce soit dans la presse (à l'exception sans doute de Laurence Louppe[51]), dans les écrits académiques ou chez la majorité des artistes chorégraphiques. Christophe Haleb, Emmanuelle Huynh ou Laurent Pichaud avec qui j'entre successivement en dialogue entre 2006 et 2008 sont des artistes extrêmement sensibles aux arts visuels : ils emploieront le terme de « danse *in situ* » quand j'échange avec eux. L'expression est aujourd'hui massivement utilisée, comme celle de « *site specific dance* » dans la culture anglophone (également dans les années 2000[52]). L'introduction de cette expression dans le champ de la danse était une façon particulièrement efficace pour, d'une part, circonscrire un domaine au sein de la production chorégraphique et, d'autre part, bénéficier d'un dialogue avec les arts visuels et leur critique. En effet, cette expression identifiée pour un autre champ a la faculté de projeter sur le domaine de la danse un nouvel éclairage. Autrement dit, elle permet d'attirer l'attention sur l'existence d'œuvres chorégraphiques hors des institutions ou lieux de représentations habituels, tout en les valorisant, et de tirer parti de tout le champ théorique qui s'est déployé relativement à l'art *in situ* et plus particulièrement au *Land Art*. L'expression s'impose aussi à moi, comme chez Kloetzel et Pavlik (cf. chapitre 2), en regard de l'histoire de la danse américaine des années 1960, où les circulations entre sculpteur·e·s, performeur·euse·s, peintres, compositeur·rice·s et chorégraphes invitent à penser d'une façon commune les enjeux de l'art hors des lieux de représentation ou d'exposition habituels. Mon texte « New York *Topologie* », (III.5) inscrit ainsi d'emblée l'analyse de *Topologie* (créé par Les Gens d'Uterpan en 2010) au sein du champ large de la création *in situ* :

> « L'évocation historique du *site specific art* new-yorkais surgit immanquablement [lorsque je m'apprête à aborder l'œuvre de Annie Vigier et Franck Apertet présentée à New York], et tout particulièrement les expérimentations hors la scène des chorégraphes dans les années 1960. Greenwich Village s'y révèle comme le lieu d'une quête artistique urbaine qui allait marquer durablement l'histoire de l'art, en cela que le lieu devenait le ressort et la condition d'une pratique artistique[53]. Si divers exemples chorégraphiques viennent rapidement à l'esprit, parce que

[51] Sa formation en histoire de l'art et sa prédilection pour l'art américain des années 1960 expliquent qu'elle ait assez tôt introduit le terme dans ses textes, en particulier dans ses articles dans *Art Press* dans les années 1990.

[52] Sally Banes n'utilise pas encore l'expression dans *Terpsichore in sneakers, op. cit.* (1980). Elle évoque à propos du travail de Meredith Monk des « lieux spécifiques non-théâtraux ou des espaces non-scéniques » : « Monk's works since 1967, as I have pointed out, have been primarily concerned with formal explorations of specific places: both nontheatrical sites (churches, gyms, museums, fields, lakes, parking lots) and nonproscenium performing spaces, such as La Mama Annex, various Soho lofts, MoMing in Chicago, and Brooklyn Academy of Music's Leperq Space. », p. 160.

[53] Ici, la ville de New York, mais aussi bien d'autres paysages pour les *Land artists* qui, à la même période (dès le début des années 1960 pour Walter de Maria), commencent à définir les axes d'une démarche artistique à l'extérieur et à une nouvelle échelle.

> régulièrement cités par les historiens (*Street Danse* de Lucinda Childs en 1964, Trisha Brown et ses *Equipment Pieces* dans les années 1970…), la contribution singulière de la danse à cette histoire reste à élucider, si l'on souhaite rivaliser avec les approches critiques concernant les arts visuels et le *Land Art* en particulier. Un tel projet dépasse largement le cadre de cet article. Pour l'heure, l'évocation historique tient plutôt de la nébuleuse, par son caractère quelque peu *mythique* aussi, à travers à la fois le miroitement d'un récit fondateur un peu fabuleux[54], et, comme on le soupçonne, à travers l'image simplifiée qu'elle charrie concernant les faits et les enjeux. Mais elle a le mérite de faire surgir son lot de questions qui organisent aussi la façon dont je regarde aujourd'hui les œuvres chorégraphiques hors scène. […] Quel est à chaque fois le rôle de la ville dans ces projets ? Quel est le principe spatial qui ordonne le rapport de la forme artistique au lieu ? Nommer cette simple "sortie à l'extérieur" ne suffit certainement pas à qualifier ni l'esthétique d'une œuvre ni même la pensée de la spatialité qui fonde une pratique. […] Cette évocation historique a encore le mérite de rappeler l'existence d'une attention commune envers la ville, chez des artistes venus aussi bien des arts visuels que de la danse ou de la musique, aboutissant à des gestes d'une grande proximité apparente[55]. » [La suite du texte évoque aussi *The Modern Procession* de Francis Alÿs (2002), *Following Pieces* de Vito Acconci (1969), Sophie Calle ou André Cadere] » (Version française inédite de « New York *Topologie* », III.5)

Il y a sans doute là une forme de revendication à vouloir réinscrire l'histoire de la danse dans l'histoire des arts, mais aussi une nécessité de rendre compte de la culture artistique de certains chorégraphes qui pratiquent l'extérieur en ayant pour référence la démarche des *Land artists* anglais (pour Laurent Pichaud, par exemple) ou américains (pour Rémy Héritier[56]) ou, plus largement, des pratiques *in situ* occidentales. Aussi l'intérêt pour ces œuvres *in situ* mais aussi la lecture des théoriciens de la création *in situ* a sous-tendu mes réflexions, en particulier Paul Ardenne, Daniel Buren, Thierry Davila, Gilles Tiberghien.

Pourtant, l'application d'une notion venue des arts visuels à la danse ne va pas sans poser problème. Premièrement, des problèmes historiographiques, on l'a vu au chapitre 2, quand l'art chorégraphique ne peut pas s'insérer complètement dans les logiques historiques des arts visuels. L'expression « danse *in situ* » appliquée à des périodes antérieures aux années 1960 semblera au mieux anachronique. Au pire, on exclura de cette histoire les œuvres hors des théâtres créées aux débuts de la modernité en danse, comme le font certains récits historiques. Si l'on voulait vraiment penser les liens entre arts visuels et danse en plein air pour la modernité chorégraphique, il me semble qu'il faudrait plutôt réfléchir aux pratiques des peintres paysagistes de plein air, apparues au XVIIIe siècle. Ce travail sur le motif était certes destiné à être

[54] Ainsi la danse spectaculaire occidentale en extérieur aurait surgi dans les années 1960 ou 1970 selon certains récits oublieux des formes antérieures qu'elle a pu connaître, dans les débuts de la danse moderne en particulier.

[55] Apparence dont il faut bien souvent se contenter, faute de traces suffisantes sur les démarches souvent éphémères dont il est question ici, alors que l'analyse appellerait une comparaison plus serrée des modalités du geste, des manières de faire.

[56] Par exemple son film *Untitled 1/3* (2013) est tourné « dans les déserts du Nevada, de l'Arizona et de l'Utah ainsi que dans la Vallée de la Mort et sur les pentes du volcan Mont St Helens dans l'État de Washington. Certains sites ont été choisis pour leur lien évident avec le *Land Art*, d'autres pour des raisons historiques ou purement esthétiques. », http://remyheritier.net/untitled-13/

exposé ensuite en intérieur. Mais n'était-ce pas aussi le cas de nombre de danses d'Isadora Duncan, dont les expérimentations en extérieur nourrissaient un répertoire présenté aussi bien dans des jardins que dans des salons ou des théâtres ? Ce lien mériterait sans doute d'être exploré et étayé. Je m'intéresse, pour ma part, surtout aux liens qui se tissent entre la modernité chorégraphique et l'époque contemporaine, dans le cadre d'une histoire de la danse sur une périodisation longue.

Deuxièmement, l'économie et les modes de circulation des œuvres chorégraphiques exigent de revoir légèrement le parallèle avec les arts visuels (lorsqu'ils prennent la forme d'une installation dans l'espace public). L'écart est moindre avec l'art de la performance qui suppose, comme l'art chorégraphique, l'intervention d'un·e artiste pour une durée déterminée. C'est ce que je soulevais dans un échange avec Laurent Pichaud publié en 2013 :

> « L'artiste Daniel Buren insiste fortement sur le fait que l'œuvre d'art n'est jamais autonome, bien que le musée en donne l'illusion (le musée est un artifice, car se faisant passer pour neutre, il fait croire à l'autonomie de l'œuvre). L'art hors du cadre muséal révèle et exacerbe cette non-autonomie de l'œuvre. Dans cette logique, déplacer une œuvre lui semble tout à fait incohérent dès lors qu'elle ne peut se penser comme entité isolée et s'affirme comme hétérogène ou métisse[57]. Le déplacement d'une œuvre de danse est en revanche constitutif du cadre économique et institutionnel de sa diffusion : à quelles conditions peut-elle alors remettre en jeu pour chaque lieu un faire *avec* l'espace tout en préservant son identité – identité qui conduit à la faire apparaître sous le même titre en différents lieux ? Une danse *in situ* (au sens d'Oppenheim, où le lieu devient l'alternative à l'œuvre d'art) est-elle enfin envisageable, dans cette logique de diffusion et d'identité de l'œuvre chorégraphique ? L'association de "danse" et "*in situ*" rend complexe la possibilité même de penser la circulation de l'œuvre dansée. Or tes projets *in situ* ne sont précisément pas conçus comme des événementiels, mais comme des œuvres qui peuvent être diffusées ailleurs tout en renouvelant leur lien inextricable, leur attention à la situation (géographique, historique, sociale, sensible…) présente. Ce renouvellement est intrinsèque à la logique de l'œuvre. Cela explique ton utilisation du terme "adaptation" : la pièce adapte ses logiques propres de *composition avec le réel* à la réalité présente. Dans tes pièces, cela opère d'autant mieux que tu travailles souvent à partir de ce que j'appelle des lieux génériques : le monument aux morts, le gymnase… Des lieux qui ont des caractéristiques propres au-delà de la singularité d'un contexte. On se retrouve donc avec des pièces *in situ*, dont l'identité demeure à travers celle du lieu, malgré le changement d'emplacement. » (« Faire *avec* l'espace ou faire jouer le "tournant spatial" en art – Recomposition d'un échange épistolaire entre Julie Perrin, Laurent Pichaud et Anne Volvey », V.36, p. 19-20)

Si, dans le cas de Laurent Pichaud, une stratégie du déplacement de l'œuvre a été pensée, c'est-à-dire les moyens de sa diffusion tout en préservant le lien central avec le lieu, *via* ce que j'ai nommé des « lieux génériques », c'est loin d'être le cas pour tous les projets chorégraphiques en extérieur. Ceux-ci ont alors soit refusé la circulation de l'œuvre, soit renoncé à un dialogue

[57] Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?,* Paris : Sens & Tonka, coll. Dits et Contredits, 1998 (rééd. 2004), p. 76.

étroit avec le contexte – le reléguant à un statut de toile de fond ou de cadre visuel propice à la mise en valeur de la danse. Une autre solution est de choisir d'ignorer le lieu, autrement dit de croire à l'autonomie de l'œuvre – dans une forme de naïveté inévitable[58] –, ou de revendiquer, comme le fait Cunningham, non son autonomie mais son introduction dans le réel sur le mode de la superposition ou du collage (presque) aléatoire[59]. Quels que soient les imaginaires spatiaux et topologiques que les interprètes de ses chorégraphies pourront déployer, le geste cunninghamien ne devrait pas être affecté fondamentalement par sa nouvelle localisation hors du théâtre, tant la toile de fond sur laquelle il prend appui s'est constituée *via* la technique Cunningham qui tisse une spatialité corporelle jouant le rôle de matrice (cf. *supra* « Les jeux de la perspective corporelle sur le scène théâtrale »). La virtuosité dans laquelle l'interprète est tenu·e repose sur le maintien de coordinations spatiales, rythmiques et dynamiques qui ne laissent pas de place à des variations relatives à la situation, sinon sur le mode de l'accident. Il revient alors au spectateur (ou au passant) de faire jouer les effets de cette superposition entre un lieu et une chorégraphie délocalisée. Il y a derrière cette idée de juxtaposition non pas la défense de l'autonomie de l'œuvre, mais plutôt une conception de la vie comme succession d'événements fortuits et concomitants. C'est ce que j'expose dans deux textes :

> « 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. […] 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. […] 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 bien[60]." » (*Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, I.3, p. 210-214)

[58] Pour Daniel Buren, l'espace public exige des œuvres spécifiques car l'œuvre n'y trouve justement pas l'autonomie que le musée garantissait. *Idem.*

[59] Pour une analyse des *Events* de Cunningham, cf. « Habiter en danseur » V.35 ou « Cunninghams *Event* und Ciríaco/Sonnbergers *Here whilst we walk :* Zur räumlichen Dimension choreographischen Erlebens jenseits der Bühne », IV.8.

[60] Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris : Pierre Belfond, coll. Entretiens, 1988 (1re éd. 1980), 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 qui nourrit Cage comme Cunningham : « En Chine, l'art et l'art de la vie ne font qu'un », François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris : Seuil, 1991, p. 12.

> « Le rapprochement entre art et vie ne concerne ainsi pas directement la qualité du mouvement dont la virtuosité est maintenue. Les danseurs dans leurs costumes de scène et leurs gestes savants contrastent avec les mouvements ordinaires du passant. Par ce rapprochement, Cunningham signale plutôt son intérêt pour les circulations, les trajectoires qui configurent l'espace, la coïncidence de rythmes multiples, la coexistence d'intentions divergentes et d'événements qui s'ignorent : autant de caractéristiques qui définissent ses chorégraphies aussi bien qu'une scène urbaine. Ce rapprochement entre art et vie concerne finalement ce que l'on pourrait appeler une coordination perceptive, une attention au monde, aux flux, aux rythmes, aux trajectoires, aux concomitances.
> Cunningham n'a pas conçu une façon spécifique de chorégraphier pour l'extérieur. D'ailleurs, certains *Events* seront ultérieurement présentés au théâtre, la nouvelle combinatoire des extraits du répertoire constituant un nouveau programme. Sur scène comme à l'extérieur, ses options artistiques sont au fond assez semblables, permettant une circulation aisée des œuvres que dénonceraient les artistes ou théoriciens de l'art *in situ*. […] Le paradoxe chez Cunningham consiste sans doute dans la façon dont la chorégraphie hors la scène [ou plutôt hors des théâtres] espère signaler le rapprochement entre l'art et la vie, alors qu'elle vient justement interrompre le flux du quotidien par l'événement qu'elle constitue, provoquant rassemblement et arrêt des passants. » (Version française inédite de « Cunninghams *Event* und Ciríaco/Sonnbergers *Here whilst we walk* », IV.8)

La notion d'*in situ* s'est donc affinée au fil de mes textes en se confrontant aux démarches artistiques des chorégraphes, conduisant à distinguer parmi elles les différentes modalités de relation au lieu et à la situation. Si l'expression permet de circonscrire un domaine au sein de la production chorégraphique, elle échoue à rendre compte des modalités précises et de la richesse des relations au lieu qui s'instaurent. C'est pourquoi j'ai préféré parler de « chorégraphie délocalisée » concernant Cunningham[61]. Mais l'expression pourrait être employée pour d'autres chorégraphes, par exemple pour Angelin Preljocaj qui propose aussi une mise en jeu, en contextes urbains, d'extraits de son répertoire : le G.U.I.D. (Groupe urbain d'intervention dansée, créé en 1998) présente dans l'espace public (mais également pour des événements privés) des extraits de chorégraphies de 1985 à aujourd'hui. Si la démarche semble proche de celle de Cunningham, du point de vue des savoirs spatiaux et conceptuels, tout les sépare : l'œuvre de Preljocaj n'est pas sous-tendue par une conception abstraite de l'espace (son esthétique est narrative, lyrique), alors que ce qui fonde la cohérence, chez Cunningham, d'une chorégraphie délocalisée, c'est bien le principe d'autonomie (entre musique, scénographie, danse) qui sous-tend la conception de ses pièces. La danse – sur scène ou ailleurs – n'est pas affectée par ce qui l'entoure. L'espace y est fondamentalement abstrait, autrement dit sans imprégnation réciproque des lieux et de ce qui s'y trouve. Et l'artiste s'intéresse alors à la juxtaposition d'éléments ou d'événements sans lien, à la coïncidence du geste et du contexte – coïncidence qu'il revient au spectateur de faire jouer et de charger de signification (cf. « Habiter en danseur », V.35, p. 15-16). Chez Preljocaj, il s'agirait plutôt de croire

[61] Voir par exemple, « Cunninghams *Event* und Ciríaco/Sonnbergers *Here whilst we walk*: Zur räumlichen Dimension choreographischen Erlebens jenseits der Bühne », IV.8 ou « Habiter en danseur », V.35.

qu'on peut neutraliser le contexte alentour, afin de reproduire les conditions d'une scène[62] (tentative d'avance vouée à l'échec). Dans ce type de démarche, l'enjeu n'est pas d'instaurer une relation avec le lieu ou le contexte : le lieu est supposé se mettre au service de la chorégraphie et l'art s'affirme comme foncièrement indifférent au lieu. On pourrait qualifier cette chorégraphie délocalisée d'intrusive : l'événement artistique intervient sur le mode de l'interruption, tandis que le social et la chorégraphie ne sont pas censés dialoguer.

Il faut noter par ailleurs que l'emploi de l'expression « chorégraphie *in situ* » chez les chorégraphes tend parfois à déplacer les définitions habituelles. En effet, certains chorégraphes utilisent aujourd'hui l'expression pour qualifier le soin accordé à la situation spectaculaire théâtrale ou au contexte de la représentation : ainsi, on pourra faire de « l'*in situ* en théâtre ». L'expression se vide donc de son contenu relatif à un positionnement vis-à-vis de l'institution (l'en dehors de l'institution muséale ou théâtrale). Et l'on pourrait alors assimiler la démarche à celle du théâtre post-dramatique, lequel affiche une réflexivité concernant la relation théâtrale ou le déroulement de la « séance[63] ». L'expression témoigne alors de la réflexion sur le lieu théâtral propre aux artistes de la scène, de même que l'art minimal a pu interroger les conditions d'exposition des œuvres plastiques ou visuelles. C'est pourquoi Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et moi-même avons pu décider de rassembler dans un chapitre intitulé « *In situ* » des témoignages de chorégraphes qui se rapportaient plus largement à une réflexion relative au choix d'un lieu de représentation pour la danse : que ce lieu soit théâtral ou pas[64]. Mon introduction au chapitre concerné revient sur cet aspect :

> « Ce chapitre aurait pu s'intituler "Lieux". Il concerne en effet la façon dont le lieu de représentation d'une œuvre engage son écriture, voire en constitue son point de départ. Nous avons choisi finalement l'expression "*in situ*", car elle est employée par deux des chorégraphes ici représentés : Loïc Touzé et Laurent Pichaud. Or tous deux l'emploient autant pour parler de leurs pièces présentées dans des théâtres que de celles hors du théâtre. Ils proposent autrement dit un usage inhabituel du terme, celui-ci étant depuis la fin des années 1960 consacré aux œuvres conçues hors des espaces dédiés traditionnellement à l'art : hors du musée ou de la galerie pour les arts plastiques et visuels, hors du théâtre pour les arts vivants. Il faut donc comprendre ici "*in situ*" comme une interrogation sur la relation au lieu où l'œuvre est produite ou donnée à voir : ce que les quatre chorégraphes de ce chapitre [Loïc Touzé, Nathalie Collantes, Rémy Héritier et Laurent Pichaud] interrogent, ce sont les implications artistiques, esthétiques, mais aussi, pour certains, sociales et politiques, du choix d'un lieu de représentation pour la danse. […]
> En outre, Nathalie Collantes et Rémy Héritier n'utilisent tout simplement pas l'expression "*in situ*". La première parle de "lieux multiples" ; le second emploie

[62] Le chorégraphe insiste sur la nécessaire adaptation dès lors qu'il n'y a plus de « dispositif scénique » et sur la « proximité avec le public, loin de l'espace privilégié de la scène », texte de présentation du G.U.I.D. sur le site de la compagnie (2014).

[63] Je reprends là le terme utilisé par Christian Biet pour qualifier la situation spectaculaire.

[64] La recherche que nous avons conduite a pris forme en privilégiant les termes employés par dix chorégraphes lors du protocole d'enquête mis en place, afin de constituer un vocabulaire de la composition en danse aujourd'hui. Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, I.4.

> l'expression de "danse située". Loïc Touzé utilise aussi les expressions "lieux non scéniques" et "espaces publics", ou encore, comme Laurent Pichaud, "espaces extérieurs" ou "pièces en extérieur". L'expression "*in situ*" doit donc être entendue au sens large et chacune des dénominations utilisées charrie ses connotations propres. » (*Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, III.14)

Ma recherche demeure très attentive au vocabulaire employé par les artistes mêmes pour désigner leurs relations au lieu ou au contexte. Ce vocabulaire instable témoigne à la fois des cultures spécifiques dans lesquelles chaque chorégraphe s'inscrit, mais aussi parfois du jeu qu'ils ou elles instaurent avec la taxinomie, comme une façon d'échapper aux classifications. À ce titre, les expressions que les chercheur·euse·s en danse pourront suggérer, comme celles que la presse spécialisée se met à employer, sont vite absorbées, mises en circulation, parfois dans un sens détourné[65]. Le travail notionnel s'avère alors d'autant plus nécessaire. Le terme « *in situ* » reste sans doute à ce jour le plus employé.

Pourtant, l'expression « danse *in situ* » ou « chorégraphie *in situ* » soulève un problème épistémologique. La perspective phénoménologique aussi bien que mésologique[66], pour reprendre le vocabulaire d'Augustin Berque, dans laquelle se tient ma réflexion sur la spatialité rencontre une forme d'embarras face à la préposition *in*. En effet, comme je le rappelle dans presque tous mes textes relatifs à la spatialité, la façon de penser l'espace comme généré par l'action des sujets ou de considérer l'intrication entre lieu, geste et perception relève de ce que Merleau-Ponty définit comme un espace existentiel et anthropologique (en opposition à l'espace géométrique, homogène ou isotrope). 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. C'est ce que les géographes articulent autour de la notion d'habiter[67] (cf. « Habiter en danseur »,

[65] Ainsi la dénomination « chorégraphie située » que je propose commence de circuler, selon des significations variables.

[66] Augustin Berque développe une pensée du milieu (une mésologie) qui est trajective, c'est-à-dire qui relie sujet et objet : la trajection est le mouvement de mise en forme du monde par l'appropriation réciproque d'un peuple et d'un pays, ou la co-institution du sujet et de l'objet (le monde). Cf. Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris : Belin, 2000.

[67] Cf. Augustin Berque, Alessia de Biase, Philippe Bonnin (dir.), *L'Habiter dans sa poétique première : Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 1er-8 septembre 2006*. Paris : donner lieu, 2006 ; Thierry Pacquot, Michel Lussault, Chris Younès (dir.), *Habiter. Le propre de l'humain. Ville, territoires et philosophie*, Paris : La Découverte, 2007.

V.35 ou « L'habiter » in *Figures de l'attention*, p. 250-257). Aussi, Merleau-Ponty propose d'abandonner la préposition « dans » pour décrire le rapport du sujet à l'espace :

> « Il ne faut donc pas dire que notre corps est *dans* l'espace ni d'ailleurs qu'il est *dans* le temps. Il *habite* l'espace et le temps. […] Notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace[68]. »

C'est parce que les chorégraphies ne sont pas *dans* un site, comme un contenu dans un contenant, que l'expression « danse *in situ* » reste maladroite. La langue anglaise ne rencontre pas ce problème puisque « *site-specific dance* » [danse propre au site] se passe de préposition. Néanmoins, on notera que les *Events* de Cunningham, qui ne me semblent pas « propres au site » et encore moins conçus en fonction d'une spécificité du site, sont en général inclus dans cette catégorie. Certain·e·s artistes ou chercheur·euse·s (en référence à Buren[69]) diront que les chorégraphies sont conçues à cause de, pour ou contre le site. Mais cela ne change rien à l'affaire : c'est toujours maintenir une forme d'extériorité entre le site et le sujet. Les projets que l'on conviendra d'appeler « chorégraphies situées » font du lieu et, plus généralement, du contexte le ressort de leur démarche, c'est-à-dire qu'ils font émerger des situations qui ne leur préexistent pas. Par situation, j'entends l'intrication d'un lieu, d'un temps et de mon expérience. Cette expérience est tournée vers le monde, mais elle est aussi curieuse de la façon dont l'aventure sensible, perceptive et signifiante s'opère. C'est-à-dire que la situation chorégraphique qui conduit à éprouver ou traverser le monde selon des modalités inhabituelles engage autant des reconfigurations du réel que des pratiques de soi[70].

Les travaux de la géographe Anne Volvey ont été déterminants pour saisir la nécessité et l'enjeu d'une telle position terminologique et conceptuelle. Géographe et spécialiste du *Land Art*, elle interroge les savoirs spatiaux de l'art contemporain (en particulier la relationnalité et la contextualité qu'ils engagent) et proposent de parler d'« objet-lieu d'art » :

> « Pour définir la spatialité d'une telle forme artistique, j'ai proposé de mobiliser les apports conceptuels du géographe français Augustin Berque (2003) sur la notion de lieu – entre *topos* et *chôra* – et de les articuler aux conceptions de la spatialité dans la géographie française contemporaine (Michel Lussault) […]. Il ne s'agit plus, en effet, d'art *dans* un lieu : soit un objet exposé quelque part et qui entretient avec le lieu où il se tient un rapport d'extériorité, celui-ci lui servant de réceptacle ou de condition de mise en vue. L'objet d'art ne se trouve pas seulement dans un lieu (ou un *topos*), il est *du* lieu et surtout *avec* le lieu, il est objet-lieu d'art. Pour aborder cette dimension intrinsèquement spatiale de l'objet d'art, il faut abandonner une conception essentiellement positionnelle du rapport entre les choses et les lieux

---

[68] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. 162 et 173. Il ajoute : « Nous avons dit que l'espace est existentiel ; nous aurions pu dire aussi bien que l'existence est spatiale. », p. 339.

[69] Selon Buren, les œuvres *in situ* (il revendique le terme) sont « conçues pour un lieu bien précis, et s'articulent tout particulièrement avec, à cause de, pour ou contre, cet environnement précis. […]. Le travail *in situ* permet de tenir compte de tous les paramètres existants. […] Le travail *in situ* peut dialoguer directement avec le passé, la mémoire, l'histoire du lieu. », Daniel Buren, *op. cit.*, p. 80-81.

[70] Ce que James J. Gibson exprime à sa façon : « Percevoir le monde est se co-percevoir soi-même », James J. Gibson, *op. cit.*, p. 231.

> qu'elles occupent, soit une conception centrée sur les objets fabriqués par les artistes, pour promouvoir une conception relationnelle des lieux aux choses qui les occupent. Cette conception, pour laquelle je propose donc de recourir à la définition berquienne du lieu comme *chôra*, qui met l'accent sur le mouvement de liaison chose/lieu, de concrétisation réciproque (la chôrésie ou "le croître-ensemble"), et partant, sur ce qui les lie : la pratique artistique comme faire avec les lieux (*land claiming* et *fieldwork*). La pratique artistique met en lieu (et non pas seulement localise) l'idée d'objet et "œuvre d'art" le lieu. On peut ainsi mesurer les limites conceptuelles de la notion d'*in situ* rapportée habituellement au Land Art états-unien dans la mesure où elle fait valoir un rapport d'extériorité entre l'objet et le lieu (*topos*) marqué par "*in*" – celui-ci servant de réceptacle et de condition de mise en vue à celui-là. On peut aussi mesurer les limites théoriques qu'il y a à rapporter la question de la spatialité de l'art au seul objet matériel. Le lieu n'est pas un nouveau socle pour un objet d'art *in situ*, mais, suivant les termes d'A. Berque, une "matrice" de l'objet-lieu d'art dont celui-ci est le "porte-empreinte". Ainsi, dans la pratique land artistique, le *land* est à la fois terrain-cible d'un *land claiming* artistique (*track of claimed land*), champ d'un travail artistique (*fieldwork*), élément dynamique de la concrétisation de l'idée d'objet et du lieu dans un objet-lieu d'art (*chôra*)[71]. »

Les échanges à diverses reprises avec la géographe ont été ponctués par la publication en 2014 du texte : « Faire avec l'espace ou faire jouer le "tournant spatial" en art – Recomposition d'un échange épistolaire entre Julie Perrin, Laurent Pichaud et Anne Volvey » (V.36). Ce texte revient précisément sur cette idée d'un faire *avec* l'espace, dans un rapport de co-construction réciproque entre l'art et l'espace ou le lieu. Il signale aussi le dialogue avec le champ géographique que j'entretiens depuis 2010. J'ai en réalité trouvé dans la lecture des géographes davantage de support à ma réflexion sur la spatialité hors des théâtres que dans les écrits esthétiques. La lecture d'Augustin Berque, Jean-Marc Besse, ou plus ponctuellement Mathis Stock a sous-tendu ma réflexion théorique sur la chorégraphie située[72]. Cette référence à la géographie est devenue d'autant plus nécessaire lorsque je me suis intéressée aux pratiques cartographiques des chorégraphes (cf. « New York *Topologie* », III.5 et « Sensibilités hodologiques. À propos de l'invention cartographique chez Mathias Poisson et Virginie Thomas », III.6).

---

[71] Anne Volvey, « Transitionnelles géographies : Sur le terrain de la créativité artistique et scientifique », HDR, tome 3, université Lumière Lyon 2, 2012, p. 58-59. Voir également : Anne Volvey, « Spatialité d'une *land* activité artistique paradigmatique, la stratégie spatiale du *Land Art* états-unien », in Anne Boissière, Véronique Fabbri, Anne Volvey, *Activité artistique et spatialité*, Paris : L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2010, p. 91-134 ou Anne Volvey (dir.), *Spatialités de l'art*, *Travaux de l'Institut de géographie de Reims*, n° 129-130.

[72] Pour la référence aux écrits de Jean-Marc Besse : « New York *Topologie* », III.5 ; « Sensibilités hodologiques. À propos de l'invention cartographique chez Mathias Poisson et Virginie Thomas », III.6 ; « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour. Ou la délicatesse d'une situation », V.40. Pour la référence à Mathis Stock : « Habiter en danseur », V.35.

- La danse en situation

L'usage du mot « situation » mentionné ci-dessus pose aussi ses difficultés propres. Il est certes plus aisé à utiliser qu'un terme grec tel que *chôra* nécessitant la connivence du lecteur, ou des explications (Augustin Berque y consacre de nombreuses pages, circulant entre Platon et Aristote, entre autres[73]). « Situation » est un terme usuel qui semble pouvoir judicieusement rendre compte de la friction entre des données contextuelles, anthropologiques et expérientielles. J'ai la plupart du temps employé le terme en ce sens, invitant à réfléchir aux configurations des situations surgies dans l'expérience de l'art. En particulier à la dimension spatiale et relationnelle de la situation : comme le souligne Mathis Stock, plutôt qu'un cadre temporel, la situation est un événement au cours duquel les individus se saisissent de l'espace, engageant leur intentionnalité, leur pratique du lieu. L'espace se manifeste à partir des situations[74].

Le terme me semble en outre pouvoir insister sur la mise en abîme de la situation à laquelle certaines œuvres tendent. C'est ainsi que j'écris à propos des *Autoportraits* de Catherine Contour :

> « C'est bien en tout cas à la puissance évocatrice des lieux [que Catherine Contour] nous confronte. Il s'agit peut-être, pour reprendre l'expression de Barthes parlant de son activité de spectateur de cinéma, de "compliquer une relation par une situation".
>
> > "Il est une autre manière d'aller au cinéma (autrement qu'armé par le discours de la contre-idéologie) ; en s'y laissant fasciner *deux* fois, par l'image et par ses entours, comme si j'avais deux corps en même temps : un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps pervers, prêt à fétichiser non l'image, mais précisément ce qui l'excède : le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie ; bref, pour distancer, "décoller", je complique une "relation" par une "situation". Ce dont je me sers pour prendre mes distances à l'égard de l'image, voilà, en fin de compte, ce qui me fascine : je suis hypnotisé par une distance ; et cette distance n'est pas critique (intellectuelle) ; c'est si l'on peut dire une distance amoureuse : y aurait-il, au cinéma même (et en prenant le mot dans son profil étymologique), une jouissance possible de la *discrétion* ?[75]"
>
> Catherine Contour ne cesse de susciter la jouissance de la *discrétion* ou du discernement. Bien qu'elle nous attire dans son univers par l'autoportrait, elle maintient une distance à l'égard de l'image construite, par une parole explicative, par un geste qui permet à chacun de préserver son espace propre ou par la possibilité offerte de partager une activité qui n'est pas réservée à la seule artiste. Elle invite à compliquer l'autoportrait produit par ce qui l'excède : l'environnement sonore, la luminosité du lieu, les odeurs environnantes, la présence de tous. Elle fait jouer cet écart délicat entre la relation de la danse au lieu et le surgissement de la situation qui inclut la danse et l'excède à la fois. » (« Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour. Ou la délicatesse d'une situation », V.40, § 34-36)

---

[73] Cf. Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, *op. cit.*

[74] Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements », in Thierry Pacquot, Michel Lussault, Chris Younès (dir.), *op. cit.*, p. 116.

[75] Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Communications*, 2e trimestre 1975 (reproduit dans *Œuvres complètes*, tome IV, 1972-1976, Paris : Seuil, 2002, p. 782).

Catherine Contour ne parle pas de danse *in situ*, préférant parler d'un « dialogue avec les lieux » ou plus récemment de situation[76].

Mais le terme « situation » est par ailleurs très connoté. Philosophiquement d'une part, ce qui conviendrait en l'occurrence, puisque Sartre fait de la situation une notion qui permet de sortir du dualisme classique entre sujet et objet. Il est représentatif en cela de la pensée du milieu ou de l'espace vécu qui va caractériser le tournant épistémologique de la pensée occidentale du début du XXe siècle[77]. L'implication réciproque entre sujet et objet définit une situation (alors que le contexte renverrait à un cadre extérieur). Si la situation sartrienne peut renvoyer à des moments de vie intensément vécus, à des moments privilégiés et exaltants, elle est liée aussi à une pensée de la spatialité, c'est-à-dire à l'engagement du sujet dans l'espace du monde par ses mouvements et ses actions (en particulier, « le monde […] se dévoile comme indications d'actes à faire[78] »).

D'autre part, le terme « situation » entraîne éventuellement du côté des « constructions de situation », qui est le premier objectif de l'Internationale situationniste, autrement dit des « moments de vie, concrètement et délibérément construits par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements[79]. » Alors que la vie d'un homme est qualifiée par Guy Debord comme une suite de situations fortuites ternes, il s'agit de provoquer ou « construire des situations, c'est-à-dire des ambiances collectives, un ensemble d'impressions déterminant la qualité d'un moment[80] » :

> « Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure. Nous devons mettre au point une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelle

---

[76] « Dans les années 80 (mon mémoire de fin d'études aux Arts décoratifs s'intitulait *Lieu chorégraphique – Chorégraphie du lieu*), je parlais de pièces uniques en dialogue avec les lieux, de pièces avec et pour les lieux. J'évitais d'utiliser le terme *in situ.* J'ai rassemblé ensuite des projets sous l'expression : *Autoportraits accompagnés – portraits de lieux*.
Il faut dire que j'ai circulé très tôt entre les genres, les milieux et les possibilités d'habiter les théâtres, mais aussi des lieux très divers, intérieurs et extérieurs. Pour moi, la danse n'existe pas *ex nihilo*, elle se crée dans la relation directe avec un lieu. Si les temps de résidence-repérage permettent ensuite la préparation de matériaux spécifiques ailleurs, la danse elle-même ne se travaille que sur place. Les titres comportent la plupart du temps le nom de la série (ou famille), du lieu et la date.
J'ai également joué sur *site* et *situation* et parle de *pièces situées* depuis quelques années. Ou encore de plages, de plongées, d'immersion et d'infusion, plus récemment. », mail de Catherine Contour à Julie Perrin, 12 novembre 2018.

[77] Georges Canguilhem fait ainsi de la notion de « milieu » une catégorie centrale de la pensée contemporaine, « un mode universel et obligatoire de saisie de l'expérience et de l'existence des êtres vivants », in « Le vivant et son milieu », *La Connaissance de la vie*, Paris : Vrin, 2009 [1965], p. 165.

[78] Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le néant*, Paris : Gallimard, 1943, p. 385, cité par Jean-Marc Besse, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Paris : Actes sud/ENSP, 2009, p. 204, dans le chapitre intitulé « Paysage, hodologie, psychogéographie ».

[79] *Internationale situationniste*, n°1, 1957, p. 13.

[80] Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, 1957, reproduit in Libero Andreotti (ed.), *Le Grand jeu à venir. Textes situationnistes sur la ville*, Paris : éditions de La Villette, 2007, p. 109.

> interaction : le décor matériel de la vie ; les comportements qu'il entraîne et qui le bouleversent[81]. »

Le rapprochement avec l'Internationale situationniste (que certains chorégraphes évoquent, quoiqu'un peu vaguement) peut parfois être pertinent, en particulier parce qu'elle a fait de l'art de la dérive, du détournement et du jeu sérieux les moyens de son action, parce qu'elle souhaite faire de la ville « un nouveau théâtre d'opérations[82] » ou encore parce qu'elle défend une articulation entre l'art et la vie :

> « Tout le monde devenant artiste à un stade supérieur, c'est-à-dire inséparablement producteur-consommateur d'une création culturelle totale, on assistera à la dissolution rapide du critère linéaire de nouveauté. Tout le monde étant, pour ainsi dire, situationniste, on assistera à l'inflation multidimensionnelle de tendances, d'expériences, d'écoles, radicalement différentes, et ceci *non plus successivement mais simultanément.* Nous inaugurons maintenant ce qui sera historiquement le dernier des métiers. Le rôle de situationniste, d'amateur-professionnel, d'anti-spécialiste est encore une spécialisation jusqu'au moment d'abondance économique et mentale où tout le monde deviendra "artiste", à un sens que les artistes n'ont pas atteint : la construction de leur propre vie[83]. »

Si Asger Jorn défend le rôle de l'artiste « en tant que force de changement dans une société dominée par la technologie et le culte du savoir spécialisé[84] », la relation à l'art au sein de l'Internationale situationniste et aux artistes reste complexe (nombre d'entre eux sont exclus du groupe dans les années 1960). Non seulement le manifeste de 1960 cité ci-dessus signe une sorte de dissolution de l'art comme activité spécifique, mais surtout l'action au sein de l'Internationale situationniste se veut d'abord insurrectionnelle et révolutionnaire. C'est loin d'être le cas des projets contemporains que j'analyse. Par ailleurs, plutôt que d'art Guy Debord préférera parler de « méthode de propagande[85] ». L'expression « danse en situation » que j'ai pu employer n'a que peu à faire avec le situationnisme auquel je me suis pourtant intéressée, on l'aura compris, en particulier pour saisir les affinités (ou pas) entre les dérives chorégraphiques et celles situationnistes.

La polysémie de l'expression « en situation » a par ailleurs l'avantage de renvoyer au fait que la danse est bien confrontée à la réalité ou encore qu'elle met en question la situation produite par la rencontre avec l'art. Nombre de mes textes soulèvent en effet le problème de la relation au réel (dans sa dimension sensible, sociale, politique). L'expression « en situation » semble enfin indiquer un potentiel : « être en situation de… ». Et c'est précisément ce potentiel ouvert par la rencontre avec l'œuvre que certains de mes textes tentent de mettre en lumière.

---

[81] *Idem*, p. 107.
[82] Internationale situationniste, « Nouveau *théâtre d'opération* dans la culture », tract, janvier 1958.
[83] « Manifeste » (17 mai 1960), *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960.
[84] Introduction à la partie 1 par Libero Andreotti (ed.), *op. cit.*, p. 52.
[85] Guy Debord, « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958, p. 13. Voir également Nicolas Ferrier, *Situations avec spectateurs. Recherches sur la notion de situation*, Paris : PUPS, 2012.

Autrement dit, je n'ai pas tout à fait renoncé à cette dénomination, bien que la préposition « en », par sa proximité avec le « *in* », ne soit pas tout à fait la bienvenue.

Aussi, le participe passé contenu dans l'expression « chorégraphie située » renvoie-t-il bel et bien à cette situation qui occupe artistes, philosophes, géographes, sociologues et chercheur·euse·s en art. Il implique aussi la notion de « site », c'est-à-dire une attention pour les caractéristiques d'un lieu/espace. Anne Cauquelin insiste pour faire du « site » la réunion dialectique d'une logique d'extension et d'une logique d'emplacement. La première est profondeur, mémoire, connotation, enveloppement ; la seconde est positionnement, repère sur une carte[86]. Le site envisage donc les différentes dimensions du lieu et suppose une réflexion sur la territorialité, c'est-à-dire sur l'ensemble des opérations par lesquelles l'artiste donne sens à un environnement.

- Habiter en danseur·euse

L'expression « Habiter en danseur » qui est le titre d'un de mes articles, comme de plusieurs conférences que j'ai pu donner, témoigne de ce dialogue avec les géographes et leur réflexion, à partir de Heidegger, sur l'habiter[87]. L'habiter y est défini ontologiquement :

> « 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* ; car, [quand] je dis "un homme" […] par ce mot je pense un être qui ait manière humaine, c'est-à-dire qui habite. »

Figures de l'attention (I.3) se clôt par cette citation. Elle est d'une part mise en regard avec celle de Laban qui condense d'une façon assez fulgurante la notion de milieu ou d'invite (*affordance* chez Gibson[88]) : « L'espace est l'aspect caché du mouvement et le mouvement un aspect visible du l'espace[89]. » Et d'autre part mise en regard avec la distinction entre habiter et se loger proposée par Maldiney pour qui habiter revient à « hanter l'espace, [à] y être présent[90] », dans l'ouverture et sur un principe rythmique. L'article « Habiter en danseur » (V.35) mène une analyse plus ciblée sur la notion d'habiter, à partir aussi d'études géographiques[91] :

> « L'espace ne préexiste pas à la pratique et ce sont les actes en situation qui laissent surgir l'espace, c'est-à-dire "des moments au cours duquel l'espace apparaît à travers les activités des individus[92]", [écrit Mathis Stock]. Dès lors, délaissant les questions de localisation ou de fréquentation, on peut s'interroger, à la suite de de

[86] Anne Cauquelin, *Le Site et le paysage*, *op. cit*.
[87] Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser » (1951), in *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 1958, p. 170-193.
[88]James J. Gibson, *op. cit.*
[89] Rudolf Laban, *Espace dynamique*, *op. cit.*, p. 41.
[90] 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*, Bruxelles : Ousia, 1997, p. 18.
[91] Par exemple des textes d'Augustin Berque, Michel Lussault, Thierry Pacquot ou Mathis Stock, in Thierry Pacquot, Michel Lussault, Chris Younès (dir.), *op. cit.*
[92] Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements », art. cit., p. 116.

> Certeau, sur les arts de faire ou les manières de pratiquer les lieux. Si le touriste ou l'homme d'affaire constituent pour les géographes des individus-types dont l'activité est à examiner, il est évident que celle des artistes appelle un examen minutieux. Car elle tient tout autant d'une démarche ethnographique que d'une poétique propre : les artistes d'une part révèlent par imitation, reproduction ou contagion des pratiques existantes, faisant preuve d'une observation fine du contexte dans lequel ils opèrent. Ils déploient d'autre part un art de faire singulier et une esthétique susceptibles de susciter de nouveaux espaces. Autrement dit, ils inventent une nouvelle forme possible d'habiter. Telle pourrait être l'hypothèse à laquelle la critique d'art doit se confronter. Qu'est-ce qu'habiter en danseur ? Comment la danse met au travail la question de l'habiter ? » (« Habiter en danseur », V. 35, p. 12)

Si le texte distingue bien l'habiter et la construction, il a sans doute le défaut de prendre trois exemples chorégraphiques dans lesquels la construction est centrale : le travail de Schlemmer, *Résidence secondaire* de Christophe Haleb (2005) et *Faire cabane* d'Anne Collod et Mathias Poisson (2007). *]domaines[nomade* de Laurent Pichaud (2012) vient certes, à la fin du texte, dégager la notion d'habiter de tout rapport à la construction ou à l'habitat, mais sans doute aurait-il fallu, alors que j'introduisais cette notion dans le champ de la danse, la distinguer plus clairement de l'idée de construction, afin d'amener à saisir sa dimension existentielle. Pour autant, ce texte me semble proposer une analyse de la spatialité chez Schlemmer renouvelée. En dialogue avec Mark Franko, historien et interprète des danses de Schlemmer, qui de son côté s'appuie sur Heidegger et Michel de Certeau, je propose de montrer comment s'articulent et se distinguent la construction et l'habiter.

> « Dans le cas de Schlemmer, la notion d'habiter semble difficilement dissociable de l'idée d'architecture et de construction. D'ailleurs dans certaines danses, les figures d'art échangent et déplacent des cubes qu'elles superposent, construisant de nouvelles structures, à l'échelle changeante : par exemple, les cubes tiennent lieu de sièges temporaires, tirant vers le mobilier et l'habitat humain ; ils peuvent aussi être superposés jusqu'à former une tour, sorte de maquette de gratte-ciel futuriste. Autrement dit, le geste spatial de la marionnette peut alterner avec un geste fonctionnel (arranger, installer). "L'espace est toujours déjà architecture, et partant, lieu habité, analyse Franko. Ce que les marionnettes de Schlemmer donnent à voir très précisément est l'habiter en tant qu'action. Elles le donnent à voir morphologiquement[93]." » (« Habiter en danseur », V.35, p. 13)
> « Lorsque Franko convoque le terme "habiter", ça n'est pas seulement parce que Schlemmer est pris dans un contexte architectural puissant – contexte dans lequel la scène théâtrale (qu'il qualifie d'ailleurs de "maison") n'est qu'un élément d'un habitat plus vaste. Le terme "habiter" permet de nouer le lieu à l'événement à travers le surgissement d'un espace singulier. Schlemmer ne s'intéresse pas à l'homme *dans* l'espace[94] ; il n'y aurait pas d'un côté le sujet et de l'autre l'espace. Il tend au contraire à résoudre ce dualisme pour penser un danseur qui serait *avec* l'espace, indissociablement défini avec lui. […]

[93] Mark Franko, art. cit., p. 127.
[94] Quoiqu'en dise Dirk Sheper, « Le théâtre expérimental d'Oskar Schlemmer », in Claire Rousier (dir.), *op. cit.*, p. 47.

> Le danseur n'est pas *dans* le cube ni *dans* le carré. Il existe avec et par le cube. Autrement dit, il habite. Ce que Franko décrit ainsi : "Le corps construit l'espace en l'habitant. L'espace, en étant habité, détermine les possibilités corporelles du mouvement[95]." Cela conduit Franko à prolonger la définition de l'espace comme "lieu pratiqué[96]" donnée par de Certeau : "Le corps est un lieu pratiqué par l'espace[97]." Inversant l'ordre des termes de la formulation de de Certeau, Franko insiste sur l'espace comme agent central, signalant que le corps du danseur ne consiste pas en une entité arrêtée mais prend avant tout la forme de ses actions surgies de la relation du sujet au lieu. C'est pourquoi le costume incarnant cette relation devient l'allégorie d'une "pratique de l'espace", d'un "lieu pratiqué". » (« Habiter en danseur », V.35, p. 11-12)

L'analyse des textes et des films des reprises de Schlemmer conduit à faire varier la signification de l'habiter entre une définition qui tire du côté de l'habitat et de l'architecture et une définition ontologique : d'un côté un geste plus fonctionnel dans lequel il est moins évident de voir que l'artiste incarne l'espace tandis qu'il le bâtit (le danseur reste au second plan pour donner à voir une construction) ; de l'autre, la « figure d'art » qui par la spatialité gestuelle, rythmique et formelle qu'elle invente incarne l'homme nouveau, le nouvel habiter.

Au-delà de l'exemple de Schlemmer, par l'expression « habiter en danseur », il s'agissait de réfléchir à l'hypothèse d'une culture chorégraphique commune (ou du moins largement partagée) pour appréhender les lieux. C'était envisager la façon dont le sensible et le kinesthésique qui dominent dans nombre de démarches de chorégraphes contribuaient à forger un monde propre. J'ai alors parfois convoqué Jacob von Uexküll et la notion de « milieu » :

> « Le biologiste se rend compte que chaque être vivant est un sujet qui vit dans un monde qui lui est propre et dont il forme le centre. […] À l'animal simple correspond un milieu simple, de même à l'animal complexe correspond un milieu richement articulé. […] Nous nous berçons trop facilement de l'illusion que les relations que le sujet d'un autre milieu entretient avec les choses de son milieu se déroulent seulement dans le même espace et le même temps que les relations qui nous lient aux choses de notre milieu d'humains. Cette illusion est nourrie par la croyance en l'existence d'un monde unique dans lequel sont imbriqués tous les êtres vivants. Il en découle la conviction générale et durable qu'il doit n'y avoir qu'un seul espace et un seul temps pour tous les êtres vivants. […] Il n'existe assurément pas d'espace indépendant des sujets. Si nous restons pourtant attachés à la fiction d'un espace universel, c'est pour la simple raison que nous pouvons plus facilement nous comprendre les uns les autres au moyen de cette fable conventionnelle[98]. »

---

[95] Mark Franko*,* art. cit., p. 124.

[96] « L'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par les marcheurs », Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990 (1ère éd. 10/18, 1980), p. 173

[97] Mark Franko, art. cit., p. 125.

[98] Jacob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain* (1933), Paris : Bibliothèque Rivages, 2010, p. 33, 40, 49, puis 71.

Uexküll est ainsi un référent dans le texte « L'expérience d'une réalité » (V.33) :

> Au sein d'un même environnement, des milieux divers coexistent, construits par les sujets en fonction de leurs compétences perceptives et de leurs activités. Un serpent voit l'infrarouge, un papillon voit l'ultraviolet, l'humain ne voit ni l'un ni l'autre. Néanmoins, certains artistes semblent vouloir élargir le spectre de notre perception en modifiant à la fois le fonctionnement des sens et notre activité dans un environnement quotidien. On ne quitte pas pour autant notre condition d'humain, mais on est conduit à varier notre rapport au monde, à reconsidérer le milieu que notre activité fait surgir. C'est précisément ce qu'engagent les promenades sensorielles […]. Si l'artiste (qu'il soit danseur, musicien, acteur…) n'est ni serpent ni papillon, de quelle espèce est-il ? Comment invente-t-il son milieu et tisse-t-il avec le monde ? Comment parvient-il à faire partager sa réalité aux autres membres de l'espèce humaine, à savoir les spectateurs, habitants, citoyens, homme politique, historien… ? » (« L'expérience d'une réalité. À propos de trois promenades sensorielles », V. 33, non pag.)

Par cette référence à Uexküll, il s'agissait d'attirer l'attention sur les compétences perceptives singulières auxquelles l'art chorégraphique faisait appel. Faisant jouer à plein une inventivité dans la combinatoire sensorielle, les artistes chorégraphiques qu'on pourrait qualifier d'« athlètes de la perception[99] » développeraient donc, à travers leur activité, des milieux singuliers au sein de l'environnement. Il s'agissait de défendre l'hypothèse selon laquelle ils ou elles feraient alors varier un rapport plus commun au monde. Mais ce recours à la biologie a des limites dans le cadre de mes recherches : il tend à biologiser l'acte artistique ou l'artiste (à faire du danseur un cas particulier dans l'espèce humaine). Or la construction du milieu qui apparaît à travers l'acte chorégraphique relève tout autant d'un phénomène culturel, social, symbolique et technique.

Si la notion de milieu persiste dans mes textes, c'est donc moins au sens biologique, qu'au sens où le géographe Augustin Berque l'emploie, certes en référence à l'*Umwelt* de Uexküll (le milieu opposé à l'environnement *Umgebung*), mais aussi au *fûdo* chez Watsuji Tetsurô, renvoyant au lien ontologique entre les humains et le milieu qui leur est propre – lien appelé *médiance*[100]. Berque relie géographie et ontologie. Il prend par ailleurs ses distances avec Heidegger pour qui l'habiter se localise dans le langage ou la poésie, pour insister sur la dimension écologique, symbolique et technique de la relation à l'étendue terrestre. C'est pourquoi il convoque la notion d'écoumène auquel il donne un sens particulier : c'est pour lui la réunion du lieu physique ou cartographiable (*topos*) et du lieu existentiel (*chôra*). L'écoumène est donc la relation de l'humanité à l'étendue terrestre, c'est-à-dire l'ensemble des milieux constitués par l'humanité dans sa relation au monde. Et l'habiter est la « fonction de ce qui tisse le monde[101] ». Notons au passage qu'il n'y a pas de lien étymologique entre *chôra* qui désigne

[99] Expression que nous employons avec Gaëlle Bourges, cf. « Du quotidien. Une impasse critique » (III.1).
[100] Tous les textes d'Augustin Berque explorent cette notion. Nombre d'entre eux sont rassemblés sur le site *Mésologiques. Études des milieux*, http://ecoumene.blogspot.com/.
[101] Augustin Berque, « Qu'est-ce que l'espace de l'habiter ? », in Thierry Pacquot, Michel Lussault, Chris Younès (dir.), *op. cit.*, p. 53-67.

le mouvement de concrétisation réciproque et chorégraphie (qui vient de *Khoreia* – danse en chœur). La mésologie qu'Augustin Berque propose s'intéresse au milieu, c'est-à-dire à la façon dont le monde existe pour un individu ou un collectif (qu'il oppose à l'écologie qui s'intéresse à l'environnement comme donné objectif, placé sous le regard abstrait de la science moderne)[102]. La mésologie est *trajective*, c'est-à-dire qu'elle relie sujet et objet et montre comment se co-constitue le sujet et le monde. Il s'agirait à partir de là de comprendre comment le monde est construit selon chaque artiste chorégraphique (ou plus largement dans la culture chorégraphique) : comment l'art appelle une saisie singulière du réel, par les sens, l'action, la pensée, la parole et plus particulièrement par la création chorégraphique. C'est en ce sens que l'on pourrait défendre l'idée d'un milieu propre à l'acte chorégraphique, c'est-à-dire chargé d'une technique, d'une sensorialité, d'une symbolique et d'une socialité propres.

- Qu'est-ce qu'une scène ?

On observe encore d'autres fluctuations terminologiques au fil de mes publications. En particulier entre scène et théâtre. Ainsi, dans certains de mes textes je parle de « danse hors-la-scène » ou « hors scène », alors que j'emploie désormais l'expression « danse hors des théâtres ». En effet, cette recherche a conduit à réexaminer ce qu'est une scène et en particulier à interroger à quelles conditions une chorégraphie (re)constituait une scène quel que soit le lieu de son effectuation. Ainsi, la « danse hors des théâtres » peut supposer l'appui d'une scène, qu'elle soit très concrètement construite par une scénographie (ainsi certains chorégraphes construisent des plateaux en extérieur ou tout au moins délimitent un espace), qu'elle soit prise en charge par le lieu (lorsque par exemple un·e chorégraphe permet que la chorégraphie soit encadrée ou soutenues par un arrière-plan pris en charge par l'architecture du lieu bâtie ou la structuration de l'environnement végétal), qu'elle soit générée par l'action même des artistes qui conduit à délimiter le lieu de l'art, ou enfin qu'elle soit instituée par le fait que l'événement se déroule sous le regard de spectateurs. On peut qualifier de représentationnel ce dernier aspect. Ces quatre conditions – scénique, architecturale, chorégraphique, représentationnelle – peuvent évidemment se combiner entre elles. Aussi, « danse hors la scène » ne peut certainement pas être un équivalent de « danse hors des théâtres » et reste dans la plupart des cas impropre, sauf à entendre ce que l'expression dit implicitement : « danse hors de la scène théâtrale ».

Il est intéressant de noter que Schlemmer envisageait déjà en 1927 la possibilité pour la chorégraphie de se transporter hors de l'architecture, sous forme de scène. C'est ce que je relevais dans le texte « Habiter en danseur » (V.35) :

[102] Voir par exemple Augustin Berque, « En quoi le paysage est-il vivant ? », conférence au colloque Les confidences de paysages, II. La pensée du vivant/Ressources des territoires, École nationale supérieure de paysage de Versailles, mars 2018, [En ligne sur *Mésologiques*], URL : http://ecoumene.blogspot.com /2018/06/paysage-vivant.html

> « “Si l’on brisait l’étroit espace scénique, et si l’on transposait la notion d’espace à l’architecture en général (et non plus à la seule architecture intérieure, mais à la totalité de l’architecture – idée particulièrement fascinante au vu des nouveaux bâtiments du Bauhaus), ainsi pourrait-on démontrer la notion de *scène spatiale* d’une façon presque encore inconnue[103].” Dans ce passage surprenant, Schlemmer ouvrait déjà la possibilité d’imaginer une action chorégraphique hors du lieu théâtral, élargissant la notion même de scène à l’ensemble des espaces architecturaux y compris les espaces extérieurs. Il posait la question de l’existence d’une fête des yeux [*Schau-Spiel*[104]] consubstantielle à une scène d’une nature encore inconnue. Quelle scène ferait surgir cette représentation en extérieur ? Que deviendrait le danseur dès lors qu’il sortirait du lieu élémentaire du théâtre de Dessau ? L’hypothèse de Schlemmer semble signaler combien au fond, quel que soit le lieu de la représentation, la manifestation du sujet humain prédomine dans l’invention des espaces, que l’action du danseur détient la capacité de générer une *figure* nouvelle, c’est-à-dire écrit Véronique Fabbri “ce qui ménage l’apparition du corps, ce qui construit le milieu où elle peut apparaître, se transformer[105]”. » (« Habiter en danseur », V.35, p. 14)

Cette hypothèse n’aura pas été, à ma connaissance, explorée par Schlemmer. Il n’aurait donc pas fait l’expérience concrète de ce que transporter une scène générée par une chorégraphie dans un autre lieu peut supposer. Cunningham a perçu ce que cette transposition impliquait, dans le cas de son esthétique, bien qu’il ne l’ait jamais, me semble-t-il, véritablement commenté. C’est ce que j’analyse dans l’article « Cunninghams *Event* und Ciríaco/Sonnbergers *Here whilst we walk* » (IV.8) :

> « Les extraits des *Events* d’abord chorégraphiés pour la scène portent en effet en leur spatialité la marque du dispositif adressé que constitue le lieu théâtral. Il faut comme effacer ce lieu premier qui s’est insinué (quoique le chorégraphe en dise) dans la chorégraphie. Ainsi, dans le film *Craneway Event* de Tacita Dean (2009), on voit le chorégraphe prendre délibérément (sans tirage au sort) des décisions pendant la répétition sur l’orientation de départ des danseurs, à chacun des extraits. L’adaptation à d’autres lieux s’attache aussi à maintenir le plus souvent une délimitation claire de l’espace de la chorégraphie par la matérialisation d’une scène ou de plusieurs plateaux en bois disposés à distance (sur le sol des musées ou de la grande halle vitrée du Pavillon Craneway[106]). Par ces deux gestes, le chorégraphe rend évident son souci d’assurer les conditions minimales de visibilité et de lisibilité du projet esthétique : l’orientation multiple, d’une part, permet d’accomplir la conception spatiale de l’artiste et une adresse en toutes directions (avouant au passage l’influence du lieu théâtral sur la chorégraphie) ; le maintien de frontières, d’autre part, contribue à contenir et identifier l’œuvre au sein du lieu. » (Version française inédite de IV.8)

On retrouve bien chez Cunningham les quatre conditions de construction d’une scène combinées entre elles : scénographique, topographique ou architecturale, chorégraphique et

---

[103] Oskar Schlemmer, « La scène » (1927), in *Théâtre et abstraction*, *op. cit.*, p. 47.
[104] *Idem*. *Schauspiel* signifie spectacle et littéralement « jeu qui s’adresse au regard ».
[105] Véronique Fabbri, « La construction de la scène comme image-temps », in Claire Rousier (dir.), *op. cit.*, p. 80.
[106] C’est une ancienne usine Ford construite par Albert Kahn en 1931 à Richmond, Californie, ouverte sur la baie de San Francisco.

représentationnelle (puisqu'un public est toujours convoqué et placé). Chez Schlemmer comme chez Cunningham, l'idée de scène comme lieu généré par la chorégraphie est fortement rattachée à la notion de représentation. La « scène » est associée à l'idée d'un vis-à-vis entre un événement et des regardeurs. Philippe Lacoue-Labarthe, dans son débat avec Jean-Luc Nancy sur la notion de scène, tient à le souligner cet aspect représentationnel :

> « Je veux bien qu'il n'y ait pas de scène qu'au théâtre et que tout dispositif où se distinguent des agents et des spectateurs, ou plus largement des récepteurs, puisse être appelé scène. Je veux bien aussi qu'on puisse appeler scène tout lieu où se produit une action feinte (ou vaine), et perçue comme telle. […] Si nous voulons, nous, garder quelque rigueur dans ces graves questions […], je crois qu'il faut nous contraindre à nommer scène un lieu réservé pour une production feinte, ce qui est quasi-redondance. […] Tout espace "déréalisé", c'était le mot de Lyotard, ne constitue pas forcément une scène ; il faut encore qu'il accueille ou puisse accueillir une action (feinte). Un musée n'est pas une scène, sauf si l'on y autorise la tenue de performances[107]. »

C'est aussi la position de Frédéric Pouillaude. Mais il ajoute une nuance de taille : pour lui, l'œuvre chorégraphique n'existe qu'à travers un mode d'apparition nommé « scène ». Autrement dit, la scène est aussi la condition ontologique de l'œuvre chorégraphique :

> « La danse ne s'est jamais donnée autrement que de *présence* à *présence*, dans un espace de simultanéité à soi et aux autres qui est précisément ce que l'on nomme une *scène* et qui a tous les aspects d'une structure de contemporanéité. […] C'est uniquement à travers la structure scénique que la danse peut se constituer et s'offrir en œuvre[108]. »

Il me semble que des pièces contemporaines ont pourtant mis en question les conditions de visibilité de l'œuvre, en cherchant à éviter la constitution d'une scène. Et que dans certains cas, plus rares certes, la chorégraphie peut se détacher de l'idée même de scène. C'est le cas de *Topologie* où le spectateur éventuel est assis non devant la performance mais devant une carte sur laquelle est tracée la trajectoire que des interprètes, ailleurs dans la ville, suivent. Une danse a bien lieu, mais hors de la vue du spectateur, et possiblement à un autre moment que celui de l'observation de la carte par le spectateur[109]. L'idée d'un « espace de simultanéité » ou d'une concomitance des présences est donc déconstruite, en même temps que la notion d'œuvre, telle que définie par Pouillaude. Certaines démarches auxquelles je m'intéresse aujourd'hui déjouent la notion même de scène et oblige de ce fait à reconsidérer ce qu'on entend par œuvre chorégraphique. Je soulignais cet aspect à l'occasion de mon analyse de *Topologie* :

---

[107] Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, « Scène. Un échange de lettres », in « La scène primitive et quelques autres », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, Paris : Gallimard, n° 46, automne 1992, p. 92. Lacoue-Larbarthe récuse dans ce passage l'usage de l'expression « scène analytique ».

[108] Frédéric Pouillaude, *Le Désoeuvrement chorégraphique*, *op. cit.*, p. 358.

[109] Pour une analyse de *Topologie* du point de vue de l'un de ses interprètes, voir Stève Paulet, « Écrire autrement *Topologie* », mémoire de master 2, dir. Laurent Pichaud et Julie Perrin, département Danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2017.

> « Il est des démarches artistiques qui insistent bien davantage sur les processus que sur la finalité, sur l'invention de situations plutôt que de spectacles ou d'objets exposés à un public. Ce "désœuvrement de l'art[110]" contemporain, tel que le nomme Stephen Wright, conduit à déconstruire "les dispositifs qui régissent l'apparaître de l'art[111]" définis par trois présupposés, à savoir : que l'art se manifeste sous forme d'œuvre, qu'il a lieu par l'intermédiaire de l'auteur et enfin devant des spectateurs. Si les gens d'Uterpan entendent réfléchir aux cadres d'action investis par le champ de la performance, comment interrogent-ils ces trois présupposés ? Pour commencer par le dernier, on a vu qu'ils maintiennent l'idée de spectateur (et même la renforcent dans certains de leurs projets tel *Audience*), selon la convention de sa position assise et immobile. Mais ils isolent aussi cette entité de son articulation avec l'œuvre [ou une danse à regarder], par exemple en suspendant la matérialité du site de l'art. Si pour le danseur de *Topologie* le site est bien réel (c'est le territoire défini par la ligne rouge), pour le spectateur – comme pour bien des œuvres du *Land Art*, nous rappelle Anne-Françoise Penders –, il apparaît comme un concept : "Le site serait alors cette idée comprise comme lieu de l'œuvre et "suspendue" entre deux lieux, celui de la création et celui de l'exposition[112]". L'art des gens d'Uterpan tente en effet de désamorcer les contours de l'œuvre ou la possibilité pour le spectateur de s'en saisir. Par sa seule étendue géographique, mais aussi par sa temporalité étale, *Topologie* rend insaisissable la chorégraphie et fait littéralement exister une chorégraphie sans scène. Une scène se définit en effet par une conjonction spatiale et temporelle : elle naît de la mise en présence des performeurs et des spectateurs et se définit aussi à partir d'un périmètre scénique constitué par le tracé des parcours des performeurs ou par toute autre forme de cadrage impliqué par l'intervention artistique. Ici, le spectateur ne peut ni englober de son regard l'étendue de la chorégraphie ni la suivre sur la durée. Il faudra donc bien se résoudre à l'existence d'une œuvre chorégraphique sans scène, quitte à déplacer ce que l'on entend par œuvre en danse. » (Version française de « New York *Topologie* », III.5)

D'autres œuvres, en particulier celles en forme de marche (cf. « Des œuvres chorégraphiques en forme de marche », V.42) font jouer la notion de scène autrement : non pas en ouvrant un espace pour mettre en valeur une action feinte (Lacoue-Labarthe), ni non plus à partir d'une concomitance des présences (Pouillaude), ni selon une acception conceptuelle du site (Penders), mais à travers une forme de cadrage attentionnel qui conduit à percevoir une portion du monde et à le constituer comme scène – c'est-à-dire comme lieu digne d'intérêt et dont on peut apprécier la singularité, l'unité particulière, les façons possibles de l'habiter ou le traverser : un lieu qui se charge de sensorialité et de sens par l'effet même de notre présence. On pourrait sans doute encore parler de « scène », en usant d'une métaphore théâtrale ainsi

---

[110] Ce désœuvrement n'est donc pas proprement chorégraphique. Il ne s'agit pas ici de définir LA danse par l'absence d'œuvre comme détermination explicite, tel que le propose Frédéric Pouillaude, *ibid*., mais plutôt – dans le sillage de Stephen Wright (« Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur », *XVe biennale de Paris : du 1er octobre 2006 au 30 septembre 2008*, éd. Biennale de Paris, 2007, p. 17-24), de Claire Bishop (*Artificial Hells*, *op. cit.*) ou des théoricien·ne·s du *Land Art* – de réfléchir à *Topologie* comme appartenant à un art qui met en question la visibilité et la relation esthétique traditionnelle.

[111] Stephen Wright, art. cit.

[112] À propos du *Land Art* : Anne-Françoise Penders, *En chemin, le Land Art. Tome 1 : Partir*, Bruxelles : La lettre volée, « essais », 1999, p. 30.

que le fait Erving Goffman dans ses études micro-écologique des interactions[113]. Mais je préfère parler de « paysage » : d'une part le terme comporte une dimension esthétique (sensorielle) qui correspond aux enjeux de la plupart de ces démarches chorégraphiques. D'autre part (contrairement au terme « scène »), il renferme l'idée d'un rapport au lieu (plutôt que d'un rapport entre des sujets ou, dans notre cas, entre des spectateurs et des artistes chorégraphiques). Et ce lieu est appréhendé par un sujet selon une modalité culturelle et sociale – modalité qui détermine la désignation même d'une portion de pays par le terme de paysage. Enfin « paysage » permet d'éviter un champ sémantique théâtral qui semble malvenu dans le cas de ces œuvres qui ont justement rompu avec une certaine tradition théâtrale. J'aurai l'occasion de revenir sur ce terme à la fin de cette synthèse.

Ce point terminologique sur la notion de scène a donc plusieurs niveaux d'implication, car interroger la scène c'est au fond encore soulever, premièrement, la question des conditions de visibilité de la chorégraphie et du lieu (niveau attentionnel ou esthétique) : quels regards sur le lieu ou le contexte les modalités d'une scène favorisent-elles ? L'absence de scène est-elle remplacée par d'autres formes de cadrage ou de stratégies de représentation ? Deuxièmement, la question des conditions mêmes d'existence d'une œuvre à travers ses modalités de présentation ou d'apparition (niveau artistique ou institutionnel) : une œuvre chorégraphique peut-elle exister sans scène ou même sans action feinte ou performée ? Autrement dit, quelles sont les conditions matérielles de production et d'exposition qui conditionnent l'apparition de ce que l'on va nommer art ? Et par conséquent, sur quelles conceptions de la chorégraphie ou de la composition dansée l'œuvre se fonde-t-elle ? Dans les divers exemples chorégraphiques que j'analyse, ces questions trouvent des réponses variées qui témoignent des modalités différentes de relation au lieu qui ont été engagées : un lieu considéré dans ses dimensions structurelles, historiques, sociales, esthétiques, affectives ou kinesthésiques.

- La dimension descriptive du geste

Dans le cas d'une attention de l'artiste chorégraphique centrée sur les gestes propres à un lieu, on retrouve une interrogation sur le geste quotidien qui avait traversé ma recherche antérieurement (cf. chapitre 1). En effet, les chorégraphies situées ont à se positionner relativement à l'économie gestuelle qui les entoure : à quelles conditions un geste dansé peut continuer d'exister sorti du cadre scénique qui structurait son adresse et sa réception ? Comment, par exemple, un geste dansé peut-il et souhaite-t-il apparaître parmi le flux des mouvements quotidiens déjà présents ? Mais aussi, comment le quotidien comme catégorie scénique, c'est-à-dire comme style et savoir-faire codifiés sur la scène théâtrale occidentale, peut-il résister à la confrontation avec le geste quotidien du passant ou des habitants du lieu ? Y aurait-il alors à réinventer la fabrication d'un quotidien situé ? Et à quoi alors conduit cette

[113] Le sociologue file la métaphore théâtrale pour décrire la vie sociale comme scène : acteurs, public, jeu, décor, etc. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1 : *La présentation de soi*, Paris : Minuit, 1976.

fabrication en termes de relation avec la situation ? Il est là question, entre autres, du gradient de visibilité choisi par une œuvre pour apparaître aux yeux des passants ou des spectateurs (s'ils ont été convoqués). Nombre de chorégraphies situées préfèrent en effet jouer avec des formes d'invisibilité (Odile Duboc, Gabriel Hernandez, Myriam Lefkowitz…). Ce gradient met en jeu également l'inscription sociale du geste selon que le mouvement s'affirmera d'emblée comme spécialisé (virtuose, artistique, etc.) ou au contraire qu'il empruntera aux codes du quotidien propres à la situation (selon des degrés de détournement ou de mise en lumière plus ou moins importants). Ce gradient artistique informe aussi sur le degré de porosité que l'œuvre chorégraphique entend instaurer avec la situation : alors que certains projets tentent de neutraliser les effets possibles de la situation sur l'intervention artistiques, d'autres au contraire en font la matière même du projet. On pourra alors réfléchir à la façon dont le geste est porteur d'une valeur descriptive de la situation.

Quelles sont les modalités d'un geste descriptif ? Par description, il faut entendre ici la capacité du geste à donner à percevoir, non pas seulement les gestes propres à un lieu, mais plus largement certaines caractéristiques de la situation. D'une part, la description est donc inséparable d'une sélection dans les éléments du réel qui repose en fait sur une analyse de la situation. D'autre part, il s'agit d'interroger la capacité du geste à la fois à se mettre en relation avec et à mettre en évidence pour autrui des éléments du réel. Cette réflexion s'inscrit sans doute dans les théories propres à la dimension expressive du geste, telles que déployées par Susan Foster à partir des tropes littéraires[114] ou par Frédéric Pouillaude[115] à partir de Laban (et contre Nelson Goodman). Si je privilégie l'idée d'un geste descriptif à celle d'un geste expressif, c'est pour insister sur la relation qui s'instaure avec la situation. Contrairement au contexte théâtral où ce qui est représenté est la plupart du temps absent du cadre scénique, le geste situé lorsqu'il est référentiel ou dénotatif[116] renvoie à un élément du réel qui est aussi le plus souvent

---

[114] Susan Foster, *Reading Dancing*, *op. cit*., 1986. Elle propose une théorie de la représentation en danse qui articule quatre tropes rhétoriques – métaphore, métonymie, synecdoque et ironie – avec leur mode respectif de représentation chorégraphique – ressemblance, imitation, réplique, reflet (p. 236). L'exemple donné est cela de la représentation de la rivière : il s'agit respectivement pour l'interprète de dire « Je suis la rivière » (en se focalisant sur l'une des caractéristiques de la rivière, comme la sinuosité), « Je suis comme la rivière » (en donnant à la danse l'apparence schématique de la rivière), « Je suis de la qualité de la rivière » (la rivière étant prise comme système dynamique de relations) et enfin d'évoquer le mouvement de la rivière (refléter). On note à travers cet exemple que les différences entre ces quatre modalités ne sont pas toujours évidentes à démêler.

[115] Frédéric Pouillaude, « L'expression en danse : au-delà de l'exemplification ? », in Lucia Angelino (dir.), *Quand le geste fait sens*, Milan, Paris : Mimésis, 2016, p. 29-44.

[116] J'emploie ici le terme « dénotatif » au sens d'une capacité référentielle du geste. Nelson Goodman propose en effet d'étendre la relation dénotative à d'autres objets que le langage, en particulier aux images (dénotation picturale ou dépiction) et l'on pourrait l'étendre au geste. Nelson Goodman, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992 (trad. Jacques Morizot de *Langages of Art*. *An approach to the Theory of Symbols* [1968]).

Frédéric Pouillaude transpose et interprète ce que serait cette capacité dénotative selon Goodman pour la danse : un symbole dénotatif pour la danse fonctionnera sur le modèle de la langue et donc sur la base d'un code préexistant qui permet d'associer un geste à sa signification, comme dans la pantomime. Il juge ainsi ces gestes dénotatifs qu'il appelle aussi « gestes-signes, codés et semblables aux morphèmes

présent dans le champ de vision du regardeur, ou tout au moins qui est contenu dans la situation à travers des indices perceptibles. Ce qui est en jeu est alors la relation établie entre le geste et l'environnement – relation qui fonde parfois le ressort même du geste situé et dont l'effet est bel et bien la mise en évidence de certains aspects du réel et des milieux construits par le mouvement. Représenter et décrire s'articulent en fait étroitement, dans le but d'inventer à partir du déjà-là.

La valeur descriptive d'un geste peut donc emprunter plusieurs voies référentielles. Le geste référentiel peut en effet se manifester de différentes façons pour attirer l'attention sur les traits distinctifs d'une situation et renvoyer à un trait de la réalité concrète ou idéelle. La valeur descriptive peut d'abord être prise en charge par une simple fonction référentielle du geste : le geste renvoie vers un aspect du réel, vers un objet du monde, par exemple en le donnant à voir par la simple présence du danseur, par son emplacement ici plutôt que là. Dans ce premier cas, le geste peut mettre en jeu une fonction déictique, engageant à la fois sa faculté de cadrage et de désignation de ce qu'il y a à percevoir. On sait combien l'emplacement d'un sujet reconfigure la perception d'un environnement, combien le regard même de l'interprète peut aussi désigner où le spectateur doit diriger son attention, ou encore comment l'amplitude de son geste permet d'inclure une zone alentour plus ou moins importante à l'intérieur de son action. Tous ces procédés que l'on peut rapporter à des technologies de l'attention sont des stratégies d'adresse et de mise en relation avec la situation (cf. chapitre 1 ou « Adresser », III.14). Mon texte « The Archeology of *Street Dance* by Lucinda Childs » (V.43) revient sur cette fonction déictique et monstrative du geste, en interrogeant précisément les modalités déictiques dans *Street Dance* : par exemple, la qualité démonstrative et signalétique de la danse lors de la reprise de la pièce par Janet Pilla et Michele Tantoco le 6 octobre 2013.

Le geste référentiel peut aussi prendre la forme d'une représentation d'actions, de postures, de façons d'être. Dans ce deuxième cas, on pourrait le qualifier de geste dénotatif (Goodman parlerait plutôt d'exemplification[117]). Par exemple pour les *fernands* d'Odile Duboc, le geste emprunte à celui des passants et opère par imitation en termes de cinématique et de dynamique. Il n'apparaît dans le flux des gestes urbains que parce qu'il est démultiplié ou effectué en synchronie par différents danseur·euse·s, ou encore parce que sa temporalité est légèrement troublée par rapport à un geste fonctionnel (cf. *25. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création*, I.1, p. 13-14).

---

linguistiques » comme extrêmement marginaux dans la tradition chorégraphique occidentale (Frédéric Pouillaude, « L'expression en danse : au-delà de l'exemplification ? », art. cit., empl. 657 de la version du livre numérique).
Il s'agit pour moi, plus généralement, de réfléchir à ce que Goodman nomme « mode de symbolisation » c'est-à-dire la façon de référer à, montrer ou illustrer certains aspects du réel.

[117] Un symbole (ou référence) fonctionne sur le mode de l'exemplification lorsqu'il possède la propriété de ce à quoi il réfère : « l'exemplification c'est la possession *plus* la référence », Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 87.

Si dans le cas des *fernands* la valeur descriptive de l'acte chorégraphique s'attache uniquement aux activités humaines observées, d'autres démarches chorégraphiques s'appliquent aussi à mettre en évidence, à travers le mouvement, d'autres aspects de la situation, comme on a pu l'évoquer au début de ce chapitre concernant l'architecture. Il s'agit dans ce troisième cas de réfléchir à la relation qui s'instaure entre geste et environnement, entre danseurs et non-humains. Dans le texte « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti » (V.30), je me suis appuyée sur les catégories posées par Philippe Descola pour analyser les interactions entre les humains et les objets de leur environnement. Cette référence à l'anthropologie est sans doute d'autant plus justifiée que la chorégraphe (comme Anna Halprin, d'ailleurs) puise largement dans d'autres cultures (proches géographiquement). Quand elle mentionne la culture des Indiens Hopis, elle fait appel à d'autres modèles de « mondiation », c'est-à-dire à d'autres modèles de composition des mondes, établis à partir de ce que les humains choisissent de discriminer et relier, parmi les éléments d'un environnement. Les modes d'identification entre humains et non-humains que Descola établit étaient particulièrement propices à mettre en perspective la façon dont la chorégraphe Simone Forti décrit ses relations aux animaux et aux paysages et comment cette relation la met en mouvement. Descola précise :

> « L'identification est ici entendue comme cette disposition grâce à laquelle j'établis des différences et des ressemblances entre moi et les existants en inférant des analogies et des contrastes d'apparence, de comportement ou de propriétés entre ce que je pense que je suis et ce que je pense que sont les autres. Or, ce mécanisme élémentaire de discrimination paraît fondé sur l'imputation ou le déni à des objets indéterminés d'une "intériorité" et d'une "physicalité" analogues à celles que nous nous attribuons à nous-mêmes.[118] »

Sa réflexion s'articule alors autour de quatre filtres ontologiques – animisme, naturalisme, totémisme et analogisme – qui structurent la « mondiation ». Ces filtres reposent sur des schèmes cognitifs et sensori-moteurs incorporés lors de la socialisation. Ils peuvent s'exprimer, dans les images, à travers des relations figuratives ou une morphologie des relations. Cette

---

[118] Cette idée d'identification aux choses par l'établissement de différences et ressemblances à soi est reprise à Marcel Mauss. Philippe Descola, « Figures des relations entre humains et non-humains », synthèse du cours au Collège de France 2000-2001 [En ligne], URL : https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL28453_UPL31695_descola.pdf, p. 563. Descola précise in « Figures des relations entre humains et non-humains (suite) », synthèse du cours au Collège de France 2001-2002, URL : https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL28452_UPL51939_DescolaR01_02.pdf, p. 627 :
« Par intériorité, il faut certes entendre la gamme des propriétés ordinairement associées à l'esprit, à l'âme ou à la conscience — intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver —, mais aussi les principes immatériels supposés causer l'animation, tels le souffle ou l'énergie vitale, en même temps que des notions plus abstraites comme l'idée que je partage avec autrui une même essence, un même principe d'action ou une même origine. Par contraste, la physicalité concerne la forme extérieure, la substance, les processus physiologiques, perceptifs et sensori-moteurs, voire le tempérament ou la façon d'agir dans le monde en tant qu'ils manifesteraient l'influence exercée sur les conduites ou les *habitus* par des humeurs corporelles, des régimes alimentaires, des traits anatomiques ou un mode de reproduction particuliers. »

structuration théorique a permis de mettre en question ce que Simone Forti nomme « animisme » et de mettre en lumière un rapport quelque peu fluctuant à l'anthropocentrisme dans ses textes. Il me semble qu'il y aurait beaucoup à gagner en appliquant plus largement cette grille théorique exogène aux discours et aux pratiques des artistes chorégraphiques, afin de mieux saisir quel type de relation aux non-humains ils ou elles entretiennent. La difficulté demeure de parvenir à déceler, à travers le geste, les différences ou ressemblances de physicalité, mais surtout l'imputation ou le déni d'une intériorité à un objet du monde avec lequel l'artiste se met en relation. Il faudra en particulier distinguer ce que le discours des artistes semble vouloir dire de ces processus d'identification et la façon dont leurs gestes le manifestent.

Il n'y a évidemment pas, quoi qu'en disent parfois les artistes, de dialogue immédiat avec un contexte donné : il faut donc à chaque fois comprendre comment le geste chorégraphique qui se revendique comme tout droit issu de la situation (sans autre forme d'explication) n'est pas un calque du réel : il engage bel et bien des stratégies descriptives (stratégies référentielles et dispositifs de cadrage ou de monstration) et des opérations de traduction ou transposition. Ces dernières sont plus largement constitutives de maints procédés compositionnels qui consistent à créer des danses (ou des pièces) par transposition de procédés ou de caractéristiques formelles observés ailleurs : dans une œuvre plastique, sur une partition musicale, dans un film, une œuvre littéraire, etc. (cf. le chapitre « Transposer » in I.4). C'est bien cette opération de transposition qui est la plus complexe à décrire, que l'on se rapporte à Susan Foster qui distingue ressemblance, imitation, réplique ou reflet, ou bien à Philippe Descola qui parle de commutation, de ressemblance, d'ordonnancement ou de connectivité[119]. Ces deux modalités – description et traduction – mettent en lumière certains aspects du réel (du lieu, du contexte) plutôt que d'autres, procédant à une sélection dans le domaine du sensible, de l'intelligible et des affects. Pour les œuvres qui continuent de mettre en jeu des interprètes et des gestes, l'analyse qualitative du geste permet alors de déceler comment le lieu est donné à percevoir et comment la chorégraphie située construit une situation particulière dans laquelle le kinesthésique peut avoir une part centrale. Il s'agit de saisir comment la situation est rivée au geste même.

C'est donc également la culture chorégraphique qui est en jeu. L'interrogation sur la possibilité pour un geste dansé d'apparaître – ou de disparaître – parmi le flux des mouvements quotidiens déjà présents me semble avoir trait, aussi, avec la formation de l'artiste chorégraphique et la qualité interprétative du geste. C'est en effet une question sans doute plus complexe qu'elle n'en a l'air. La formation de l'interprète est massivement tournée vers des

[119] Susan Foster, *Reading Dancing*, *op. cit.*, voir *supra* pour l'explicitation de ces modes de représentation. Philippe Descola, « Modalités de la figuration (suite et fin) », synthèse du cours au Collège de France 2006-2007 [En ligne], URL : https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL54218_26.pdf, p. 452.

formes d'intelligibilité liées à la boîte noire. Autrement dit, le « tissu sensible[120] » de l'artiste chorégraphique, pour reprendre l'expression proposée par Jacques Rancière, est profondément attaché à ce contexte théâtral. Dans quelle mesure le danseur est-il en faculté de bousculer ces savoirs du geste pensés pour la scène, c'est-à-dire de modifier profondément les logiques perceptives qui fondent son geste ? La sortie hors des théâtres a pu exiger de certains danseur·euse·s de revoir fondamentalement ce qui constituait leur fabrique du geste ou d'observer de quelle façon leur danse pouvait être mise en échec une fois déplacée dans un autre contexte. Des formes d'échauffement se sont aussi réinventées chez certain·e·s (Laurent Pichaud, Mathias Poisson, par exemple) pour qui la création en extérieur implique de réinventer, de manière située, les mises en condition du danseur (d'autres, au contraire, commencent la journée par un premier temps d'échauffement au studio). Une recherche est à conduire sur ces échauffements ou préparations du danseur qui se destine à travailler en extérieur. Ce moment du travail porte en effet plus ou moins fortement l'inscription d'une culture technique et perceptive liée à l'histoire de l'art chorégraphique, et, partant, du rapport aux lieux de représentation qui s'est tissé.

Certains artistes tendent pourtant à minimiser cette inscription culturelle de l'art chorégraphique dans le dispositif théâtral. Ainsi Trisha Brown déclarant : « La forêt fut ma première leçon d'art. C'est là que j'ai appris à regarder[121]. » Elle a grandi entre la forêt nationale d'Aberdeen et l'océan Pacifique et déclare que l'image qui sous-tend toute son œuvre est bien celle d'une forêt : « non que cela puisse ressembler à l'original, mais que cela puisse être d'une puissance égale […] un souvenir de moiteur, de lumière discontinue, de densité incroyable, de silence et de secrets[122]. » C'est une façon de dire que d'autres lieux – souvent ceux de l'enfance et de l'environnement affectif dans lequel elle s'est déroulée – peuvent sous-tendre l'invention du geste. Des lieux qui ne seront pas figurés à proprement parler, mais qui déterminent la spatialité chorégraphique. Une étude sur ces références à des lieux réels ou imaginaires reste à conduire : ces références traversent les discours des chorégraphes et s'incarnent aussi dans des pratiques ou des modes de vie (le choix d'être nomade, le fait de s'installer à la campagne ou de fréquenter tel type de territoire régulièrement, pour s'y ressourcer, etc.). On comprend alors combien la relation qui s'établit avec un lieu de représentation répond évidemment à un projet esthétique, dont le lieu peut certes être l'un des ressorts, mais dont le mobile est d'une portée bien plus large. Il relève autant d'une culture du geste, des enjeux intellectuels qui animent un·e artiste, ou encore de la fonction sociale qu'il ou elle accorde à l'art. On pourrait faire l'analogie

---

[120] Autrement dit, les modes de perception et les régimes d'émotion, les formes d'intelligibilité (d'identification, de classement, d'interprétation), mais aussi les conditions matérielles de production et d'exposition qui conditionnent l'apparition de ce que l'on va nommer art. Jacques Rancière, *Aisthesis*, *op. cit.*, p. 9.

[121] « The forest was my first art lesson. I learned to look there. » Trisha Brown, « How to make a modern dance when the sky's the limit », in Hendel Teicher (dir.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge: the MIT Press, 2002, p. 289.

[122]Trisha Brown in Hendel Teicher, « Bird/Woman/Flower/Daredevil: Trisha Brown », *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, op. cit.*, p. 283.

avec les relations entre la musique et la danse. Il y a sans doute autant de formes de relation entre chorégraphie et lieu qu'entre musique et chorégraphie. Un·e chorégraphe peut travailler avec une musique imposée, ou au contraire l'avoir choisie ; il·elle peut s'y intéresser pour sa dimension émotionnelle et sensible, ou ses dimensions historique, structurelle, culturelle, référentielle, etc. Dans le cas de la chorégraphie située, le lieu est, si l'on veut, mis au service d'un projet dont il participe à plein, et il faut dans tous les cas parvenir à décrire à quelle(s) dimension(s) du lieu ou de la situation la chorégraphie se réfère et donne place.

- Chorégraphier des situations

Les étapes successives ponctuant la synthèse de ce trajet de recherche sur la chorégraphie située ont donc conduit à interroger une terminologie ou des notions, en même temps qu'à présenter une ramification des problèmes soulevés par la relation entre chorégraphie et lieu. À travers les expressions successives de « danse *in situ* », « danse en situation », « habiter en danseur·euse », « milieu », « scène » et finalement la réflexion technique sur la nature du geste dansé et des formes de relations qu'il entretient avec le lieu, on voit combien se tissent entre eux différents aspects théoriques de la spatialité nouée au chorégraphique. Il s'agit de réfléchir dans tous les cas aux moyens dont dispose l'art chorégraphique pour rendre compte d'un rapport possible au monde : c'est-à-dire à la fois pour construire ce rapport et parvenir à le mettre en partage. Ces œuvres chorégraphiques qui mettent en jeu le lieu/l'espace ou la situation, selon des degrés divers, invitent alors à penser les enjeux épistémologiques et sociaux des savoirs spatiaux.

Si l'analyse des chorégraphies situées répond à un intérêt esthétique autant qu'épistémologique, elle participe également d'un élan militant : il y a une sorte de nécessité, dans le contexte actuel de la création contemporaine et de son inscription économique et sociale, à penser ces objets artistiques qui redéfinissent la relation de l'esthétique au social. Ni les institutions culturelles, ni les recherches en danse en France n'ont encore véritablement pris la mesure des enjeux de ces nouveaux projets chorégraphiques qui invitent à repenser la relation esthétique et l'intervention sociale. En effet, c'est encore dans une grande précarité économique et symbolique que la plupart de ces projets hors la scène sont conduits, et bien souvent sur un fond de malentendu entre programmateur·rice·s et artistes. Il faut dire, par ailleurs, que certains chorégraphes s'engagent aussi avec beaucoup de légèreté (ou de naïveté) dans le champ de la création en extérieur, privilégiant l'événementiel, le contact festif avec les passants, au détriment d'une expérience sensible et symbolique, d'une invention fine des situations, d'un engagement social.

À ce stade du développement, on aura par ailleurs compris qu'il ne s'agit pas d'opposer de manière binaire la chorégraphie dans les théâtres à celle hors des théâtres. D'une part, je n'instaure aucune hiérarchie de valeur entre les œuvres scéniques et les chorégraphies situées.

D'autre part, il s'agit au contraire de comprendre comment une culture chorégraphique, avec les savoirs spatiaux qui la caractérisent, voyage en différents lieux. Comment est-elle mise à l'épreuve ou se réinvente-t-elle dans différentes situations, au point parfois d'engager à repenser les notions d'œuvre, de scène, de nature des gestes, de relation esthétique ? Aussi les différents axes d'analyse de la spatialité se combinent et nourrissent entre eux : l'axe relatif à l'histoire des lieux de représentation interroge autant l'histoire de l'architecture théâtrale et de la scénographie en danse que celle des pratiques hors des théâtres. L'axe spécifique à la spatialité chorégraphique (la perspective corporelle et les constructions chorégraphiques) concerne les œuvres scéniques aussi bien que les chorégraphies situées. L'axe relatif à la relation esthétique concerne les conditions de visibilité des œuvres chorégraphiques scéniques ou situées, et leur capacité à construire des rapports esthétiques variés, possiblement tournés vers le monde. Il faut simplement dire que la pratique de l'art chorégraphique hors des théâtres depuis la modernité a conduit les artistes, comme les chercheur·euse·s, à soulever des questions artistiques et critiques autrement, et à s'outiller en puisant dans les sciences sociales, en particulier. Car la chorégraphie située met en jeu, en sus des questions esthétiques propres qu'elle soulève, un certain nombre de problèmes qui ont traversé aussi les sciences sociales.

On peut d'ailleurs entendre derrière l'expression « chorégraphie située » celle d'« action située » proposée par Lucy Suchman qui, la première, introduit cette expression « pour souligner que tout cours d'action dépend de façon essentielle de ses circonstances matérielles et sociales. Plutôt que d'essayer d'abstraire l'action de ses circonstances et de la représenter comme un plan rationnel, mieux vaut étudier comment les gens utilisent les circonstances pour effectuer une action intelligente.[123] » Les théories de l'action, afin de rendre compte de nos pratiques sociales quotidiennes et de la façon dont elles contribuent à rendre le monde intelligible, se fondent sur une conception de la perception située. Selon les courants des approches situées de l'action (Goffman, l'ethnométhodologie[124], Gibson), il s'agira de saisir le rôle joué par l'environnement suivant que l'on considère qu'il oriente l'action du sujet (que le sujet dépend des circonstances) ou au contraire que l'environnement est forgé par l'agir et l'interaction (on est proche alors de la notion de milieu). La chorégraphie située joue de ces variations de relation à l'environnement et les met en valeur. Elle participe par ailleurs de la mise en évidence du rôle que joue la perception dans la construction sociale de la réalité : en rendant le spectateur sensible à l'observation du monde qui nous entoure et des interactions qui le régissent, ou en ouvrant le champ du perceptible à partir d'une conduite inédite de l'attention sur les situations présentes. L'art chorégraphique contribue alors au processus de territorialisation qui consiste à donner sens à un environnement ou à un espace de vie. Par les

[123] Lucy Suchman, *Plans and situated actions: the problem of human machine interaction*, Cambridge : Cambridge University Press, 1987, p. 50, citée par Yves Clot et Pascal Béguin, « L'action située dans le développement de l'activité », *Activités* [En ligne], 1-2 | octobre 2004, mis en ligne le 1er octobre 2004, §8.

[124] Voir par exemple, Jean-Paul Thibaud (dir.), *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*, À la croisée, 2002.

opérations de figurations, de description, de symbolisation, de relationnalité qui fondent la spatialité de la situation qu'il génère, il engage à reconsidérer nos façons d'habiter ou de coexister.

Si je mentionne le champ des théories de l'action et de la sociologie urbaine, c'est sans doute moins parce qu'il appartiendrait au savoir de références des artistes mêmes, que parce qu'il a constitué un horizon méthodologique, sans doute encore mal circonscrit, à ma propre recherche. Ma question était de savoir comment rendre compte des situations produites par ces œuvres : comment les qualifier ? De quels moyens dispose la recherche en art pour décrire la matérialité du monde face à laquelle les chorégraphies situées nous placent, dès lors qu'elles proposent de faire de la matérialité du monde l'objet même de l'expérience esthétique ? (On retrouve ici le problème évoqué à la fin du chapitre 1 relatif à la possibilité d'écrire sur des œuvres chorégraphiques n'offrant plus de danse à regarder.) Comment mettre en jeu, aussi, de nouvelles façons peut-être de travailler ou d'observer, plus adaptées à ces formats artistiques ? Le sentiment que ces œuvres me mettaient sur le terrain du réel a pu conduire à des détours vers les méthodologies propres au champ sociologique – en particulier la sociologie urbaine – plutôt que de maintenir la recherche au sein des théories de la représentation propres aux arts. Mes textes (à l'exception de « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle », V.41) rendent peu compte de la lecture attentive et de la fréquentation assidue des travaux de Jean-Paul Thibaud[125] et plus généralement des chercheur·euse·s du CRESSON[126]. Une application de leurs démarches à l'œuvre d'art ne va pas de soi (telle n'est d'ailleurs pas leur visée), mais les questions théoriques relatives à la spatialité urbaine, la perception et la sensorialité, ainsi que le déploiement d'une méthodologie d'enquête[127] sur le quotidien, sont des supports évidents pour mes recherches. Et ce d'autant que leurs travaux sur les ambiances accordent une place

---

[125] Par exemple Michèle Grosjean, Jean-Paul Thibaud (dir.), *L'Espace urbain en méthodes*, Marseille : Parenthèses, 2001 ; Jean-Paul Thibaud, Cristiane Rose Duarte (dir.), *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie de la ville sensible*, Genève : MétisPresses, 2013 ; Jean-Paul Thibaud, *En quête d'ambiances. Éprouver la ville en passant*, Genève : MétisPresses, 2015.

[126] Le Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (CRESSON) est l'équipe grenobloise de l'UMR Ambiances Architectures Urbanités. Voir en particulier : Jean-François Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu* urbain, Paris : Seuil, 1979, rééd. À la Croisée, 2010.

[127] Je pense en particulier à la « méthode des parcours commentés » (Jean-Paul Thibaud, « La méthode des parcours commentés », in Michèle Grosjean, Jean-Paul Thibaud (dir.), *op. cit.*, p. 79-99) ou « la marche aux trois personnes » (Jean-Paul Thibaud, « Des modes d'existence de la marche urbaine », in Rachel Thomas (dir.), *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Paris : éditions des archives contemporaines, 2010, p. 29-46). L'enjeu est dans les deux cas d'appréhender la perception des passants dans l'espace public, en proposant aux enquêtés et aux enquêteurs de marcher, percevoir et décrire. Il s'agit alors de parvenir à formuler l'expérience *in situ* et le vécu : de « mener de front une approche de la "marche-objet" (comme thème de recherche), de la "marche-instrument" (comme dispositif d'enquête) et de la "marche-processus" (comme dynamique en cours). L'objectif est donc d'approcher autant que possible la marche en train de se faire, en expérimentant des situations d'enquête mobilisant le corps des enquêteurs tout autant que celui des passants. » Jean-Paul Thibaud, « Des modes d'existence de la marche urbaine », art. cit., p. 31.
Ces enquêtes impliquent le plus souvent un travail en équipe, plusieurs chercheur·euse·s enquêtant sur le même terrain. Les cadres de la recherche en esthétique offrent rarement ce genre de configuration.

centrale à la corporéité, à la marche et aux pratiques. Si le pan théorique de ces travaux entre aisément en dialogue avec le champ de recherche relatif à la chorégraphie située, et en particulier aux œuvres en forme de marche, le pan relatif aux modes d'enquête ne peut d'emblée être appliqué au champ esthétique et demanderait d'imaginer ce qu'une adaptation de ces méthodes d'enquête permettrait pour la recherche en danse.

Pour clore ce chapitre, il faut insister sur un dernier choix terminologique : celui de préférer parler de « chorégraphie située » plutôt que de « danse située ». En effet, nombre de projets, comme on l'a vu, soit renoncent à la présentation de gestes et privilégient d'orienter le regard vers le monde, soit s'éloignent d'une définition classique de la danse conçue comme un geste spécialisé, reconnaissable parmi l'ensemble des gestes sociaux, ou bien identifié comme artistique (y compris quand il prend la forme d'un geste quotidien, en réalité le plus souvent codifié). Qu'il n'y ait plus de danse à percevoir ou qu'il n'y ait même plus de performeurs ou de danseur·euse·s à regarder, les projets dont il est question ici relèvent davantage de la chorégraphie que de la danse : c'est-à-dire qu'ils composent (avec) des éléments du monde dans un temps et un espace donnés – des actions, des éléments du sensible, du perceptible et de l'intelligible. Plusieurs textes (« Composer la ville », III.10, « Traverser la ville ininterrompue », V.41) interrogent alors cette notion de composition dans la chorégraphie située :

> « Dans le cas de Mathias Poisson et Alain Michard, un savoir singulier de la ville s'est constitué progressivement, au fil d'expérimentations successives, depuis 2002 […] Ces expérimentations engagent une façon de saisir la réalité. Elles constituent leur façon propre de composer. La qualité des marches auxquelles ils invitent relèvent en effet d'une manière singulière de composer avec le réel, c'est-à-dire à la fois de s'accorder avec la matière du monde – s'en accommoder –, mais aussi de sélectionner, assembler, agencer et ordonner certains éléments de la ville. Ce qui distingue les différents artistes marcheurs relève bien de modes de composition permettant d'accorder au réel un statut et de donner son sens à l'acte artistique.
> La *Promenade Blanche* déroule ses ambiances entrelacées (olfactives, sonores, visuelles, kinesthésiques) dans une mise en scène anticipée. Elle répond à une partition préétablie, fruit d'un examen du terrain où elle est invitée à se produire, et d'où elle tire à la fois sa configuration spatiale et les ingrédients à composer. Il s'agit en effet de réunir des effets recherchés, d'insérer des figures types, d'orchestrer son rythme singulier tout en partant de la singularité de l'environnement où elle prend place. Mathias Poisson parle d'une "bibliothèque de possibles – actions, rendez-vous, sensations recherchées et redistribuées en fonction du contexte –" dans laquelle les artistes puisent. » (« Composer la ville », III.10, p. 30)

Il s'agit donc de décrire comment se composent à la fois les éléments du réel et l'attention du spectateur (promeneur, participant), mais aussi de déceler ce qui relève d'un plan préétabli (cette planification à laquelle Suchman oppose la complexité changeante des situations) ou bien d'une pratique de l'improvisation face aux circonstances. Le plan qu'on appellera plutôt partition ou programme d'activités (*score* dit Anna Halprin) n'est pas à opposer radicalement à

la part d'improvisation : celle-ci, relevant d'une conduite des ajustements à la situation dans le présent, est bien le fruit d'un choix esthétique préalable qui conduit à réagir d'une façon plutôt que d'une autre à la situation. C'est ce qu'on pourrait appeler une culture de la circonstance que développent les artistes (certain·e·s, comme Catherine Contour, parleront de *kairos*, autrement dit d'art de saisir l'instant). Elle est à rapprocher de la culture de l'improvisation que l'art chorégraphique a largement développée au cours de son histoire, sur des modes variés, et dans laquelle les chorégraphes puisent aussi des outils pour construire des situations incluant l'inattendu. Par le terme « chorégraphie », j'insiste donc sur la notion de composition : il s'agit de démêler ce que « composer avec les circonstances » peut bien vouloir dire, mais aussi de saisir comment la structure de l'expérience esthétique donne son sens à l'œuvre.

JALONS D'UNE RECHERCHE SUR LA SPATIALITE EN DANSE

Publications concernées (depuis 2005) :

(I.3) *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse (Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz, Merce Cunningham),* Dijon : les presses du réel, 2012, 325 pages.

(II.2) Marie Glon, Julie Perrin (dir.), « Espaces de danse », *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 18, novembre 2006.

(III.5) « New York *Topologie* », in Noémie Solomon (dir.), *Dance. A Catalog*, New York : les presses du réel, 2015, p. 71-88 (trad. Marie-Claire Forté).

(III.6) « Sensibilités hodologiques. À propos de l'invention cartographique chez Mathias Poisson et Virginie Thomas », in Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats. Réflexions Art, danse et performance*, Dijon : les presses du réel, 2016, p. 28-38.

(III.9) « Figures de spectateur en amateur », in Michel Briand (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin : Centre national de la danse, 2017, p. 65-84.

(III.10) « Composer la ville », in Alain Michard et Mathias Poisson (dir.), *Du flou dans la ville. Une démarche artistique, urbaine et sensible d'Alain Michard et Mathias Poisson*, Paris : Éterotopia, 2018, p. 25-52.

(III.11) « Anna Halprin : expérimenter avec l'environnement sur la côte Ouest en 1968 », in Isabelle Launay, Sylviane Pagès *et al.*, *Danser en 68. Perspectives internationales*, Montpellier : Seconde époque, 2018, p. 109-129.

(III.13) « Relier les traces, faire palpiter le lieu », in Léa Bosshard, Rémy Héritier (dir.), *L'Usage du terrain*, Paris : GBOD !, 2019, p. 37-51.

(III.14) chapitres « Adresser », « Espace », « *In situ* », in Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon : les presses du réel, coll. Nouvelles Scènes/La Manufacture, à paraître en 2019.

(IV.5) « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique », in Michel Pierssens (dir.), *Projections : des organes hors du corps*. *Actes du colloque international organisé en 2006 par le CNRS Écritures de la modernité et l'université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle*, *Épistémocritique,* [En ligne], 2008, p. 101-107, URL : http://www.epistemocritique.org/spip.php?article,.

(IV.6) « *Disperse*, une chronologie d'événements spatiaux – Dialogue entre Alban Richard et Julie Perrin », in 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), Paris : L'Harmattan, 2010, p. 221-234.

(IV.8) « Cunninghams *Event* und Ciríaco/Sonnbergers *Here whilst we walk*: Zur räumlichen Dimension choreographischen Erlebens jenseits der Bühne », in Jörn Schafaff, Benjamin Wihstutz (eds.), *Sowohl als auch Dazwischen: Erfahrungsraüme der Kunst*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2015, p. 131-146.

(V.13) « Quelques réflexions sur les corps et les lieux. À l'occasion des Rencontres "Danse, corps, architecture" au Théâtre de la Cité internationale à Paris, les 8, 9 et 10 octobre 2004 », *NDD infos*, Bruxelles : Contredanse, n° 30, hiver 2005, p. 7 (version condensée de V.11)

(V.18) « L'espace en question », *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 18, novembre 2006, p. 3-6.

(V.22) « Contra el deterioro de los gestos y la mirada », *Cairon – Revista de estudios de danza – Journal of dance studies* (Fernando Quesada, Amparo Ecija dir.), Universidad de Alcalá, n° 12, *Cuerpo y arquitectura /Body and Architecture*, 2009 p. 260-271 (traduction Carolina Martínez). Également en anglais : « Against the Erosion of Gesture and Gaze », p. 272-282.

(V.30) « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », Lambert Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s), Raison publique. Arts, politique et société*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, n° 17, hiver 2012, p. 105-119.

(V.32) « (Ré)apprendre à marcher », *Cahier n°1. Les artistes et la ville. En corps urbains,* Marseille : Le Merlan – scène nationale, juin 2012, p. 28-29.

(V.33) « L'expérience d'une réalité. À propos de trois promenades sensorielles », *Dossier : Les artistes et la ville. Retours d'expériences,* www.merlan.org, Marseille : Le Merlan – scène nationale, 2012.

(V.35) « Habiter en danseur », Christian Gaussen (dir.), *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné*, *Cahier n° 1,* École supérieure des beaux-arts Montpellier Agglomération, 2013, p. 8-19.

(V.36) « Faire avec l'espace ou faire jouer le "tournant spatial" en art – Recomposition d'un échange épistolaire entre Julie Perrin, Laurent Pichaud et Anne Volvey », Christian Gaussen (dir.), Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné, Cahier n° 4, École supérieure des beaux-arts Montpellier Agglomération, 2013, p. 6-27.

(X.3) « Fazer com o espaço em arte – recomposição de uma troca de cartas entre Anne Volvey, Julie Perrin e Laurent Pichaud » (trad. Luiza Meira), in Carmen Morais, Ana Terra (eds.), *Situ (ações) – caderno de reflexões sobre a dança* in situ, São Paulo : Lince, 2015, p. 17-59 ; version révisée et traduite en portugais de l'article, « Faire *avec* l'espace ou faire jouer le "tournant spatial" en art » (2013).

(V.40) « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour. Ou la délicatesse d'une situation », *Recherches en danse*. [En ligne], Focus, mis en ligne le 19 septembre 2014, URL : http://danse.revues.org/827.

(V.41) « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances. Revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain*, [En ligne], 3 | 2017, URL : http://ambiances.revues.org/962

(V.42) « Des œuvres chorégraphiques en forme de marche », *Repères. Cahier de danse*, CDC du Val-de-Marne, 2018, n° 42, p. 11-14.

(V.43) « The Archeology of *Street Dance* by Lucinda Childs », en phase d'évaluation.

Enseignements concernés :

Le corps à l'édifice : co-enseignement (2004-2007) de master avec les architectes Xavier Fabre et Philippe Guérin et des historien·ne·s de l'architecture et du bureau du patrimoine architectural de Seine-Saint-Denis, (96h), en partenariat avec l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais et les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis. Chorégraphes associé·e·s successivement : G. Hernandez (2007), C. Haleb (2006), C. Picard (2006), M. D'Urso (2005), P. Lang (2005). Ce cours explore les zones de rencontre entre danse et architecture, chorégraphier et bâtir.

Spatialité en danse : le séminaire de master (2008-2016) introduit la question de la spatialité à travers l'histoire de la danse et selon différents aspects : l'histoire de l'architecture théâtrale, l'histoire de la scénographie, les écrits et techniques des danseur·euse·s (Duncan, Laban, Schlemmer, Cunningham, Halprin…), pour enfin aborder la danse hors la scène aujourd'hui. Le cours est sous-tendu par des textes sur la spatialité issus de la philosophie, de la géographie, de l'anthropologie de la nature, du paysage, de l'histoire de l'art… L'enseignement s'est organisé jusqu'en 2011 en partenariat avec les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis, puis avec le Théâtre de la Cité internationale (2013). Il est chaque année articulé avec un atelier donné en co-enseignement avec un ou une chorégraphe invité·e : M. Lefkowitz (2016), G. Ciríaco (2015), X. Le Roy (2013), Cie Ex Nihilo (2011), A. Collod et M. Poisson (2010), E. Russo (2009), L. Pichaud (2008).

Principales conférences ou communications non publiées, relatives à cet axe :

- **Spatialité scénique**

2003 Communication au colloque « Arts de la scène, scène des arts. Limites, horizons, découvertes : mille plateaux », Luc Boucris et Marcel Freydefont (dir.), École d'architecture de Nantes.

2010 « Quelques questions sur la scénographie en danse », conférence, Stage PREAC danse Languedoc-Roussillon, « Chorégraphie/Scénographie », Montpellier.

2013 « Spatialité du geste dansé » : conférence invitée dans le cadre du séminaire *Représentation de l'espace. Espace de la représentation,* organisé conjointement par la fondation Alberto et Annette Giacometti et l'équipe de recherche CNRS-Art&Flux (université Paris 1).

2013 « Histoire de l'architecture théâtrale et de la scénographie en danse » et « La danse en situation », enseignement pour la formation professionnelle « Prototype », Hervé Robbe (dir.), fondation Royaumont.

2015 « Danse et scénographie », École nationale supérieure d'architecture de Nantes.

2016 « Perspectives spatiales pour la recherche en danse », communication, journée d'études internationales *Le tournant spatial à l'épreuve des SHS (3) : le tournant spatial des arts,* laboratoires

Habiter (EA 2076) et CERHIC (EA 2616), avec le soutien de la fédération de recherche Gaston-Bachelard de l'université de Reims Champagne-Ardenne.

- **Spatialité hors la scène**

2004 « Rencontres Danse, corps, architecture », Philippe Guérin (ENSPA Paris-Malaquais), Julie Perrin (université Paris 8) et Rebecca Williamson (ENSPA Paris-Malaquais) dir., trois jours de débats et ateliers, Théâtre de la Cité internationale (Paris).

2008 « The body as building », conférence École d'architecture du Rensselaer Polytechnic Institute, à Troy (New York).

2009 « Voir la danse *in situ* » (avec Laurent Pichaud), conférence inaugurale, colloque international « Espaces de danse », Entretiens Jacques Cartier à Lyon.

2010 Trois conférences et dix jours d'enseignement à Santiago du Chili : Universidad ARCIS, dépt. Danse, Universidad de Chile, dépt architecture, Centro cultural Matucana 100.

2011 « La danse pour site spécifique », conférence École nationale supérieure du paysage de Versailles.

2011 « Le geste à l'édifice », conférence faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme de Tournai.

2012 « *Figures de l'attention* », section Scénographie, Haute École des arts du Rhin, Strasbourg.

2012 « Les lieux de l'art » : conception et coordination de la table ronde interdisciplinaire, forum de la deuxième édition Semaine des arts à l'université Paris 8. Avec I. Ginot, R. Milin, J. Perrin, L. Pichaud, G. Schwoebel. A. Volvey.

2012 « La danse pour site spécifique » (avec le chorégraphe Laurent Pichaud) : dialogue, Semaine des arts, université Paris 8 Saint-Denis.

2012 « Anna Halprin et le paysage », communication, colloque international *Staging the Land – L'enjeu de la perception dans la création contemporaine in situ*, université d'Avignon.

2012 « La danse, art & vie », séminaire, master Études chorégraphiques ex.er.ce CCN de Montpellier – université Montpellier 3.

2013 « De l'inaperçu comme choix d'une pratique performative ou théâtrale » et « Faire théâtre de la ville », conférences, journées d'étude « Ville artistes – jeux et enjeux », Haute École des arts du Rhin et le Maillon, Strasbourg.

2013 « Le tournant spatial de l'art contemporain » (avec Laurent Pichaud et Anne Volvey), conférence, École nationale supérieure des beaux-arts de Montpellier (Esbama), laboratoire « Skéné : repenser le périmètre scénique ».

2013 « *Blank Placard Dance* by Anna Halprin », conférence invitée pour « The Politics of Live Performance: Dance », colloque international *Politics in Art Forms*, University of California, University of Southern California/université Paris 8.

2013 « Dance, Space and Place », conférence invitée, colloque international « Interstices. Aesthetic Spaces of Experience in the Arts », ICI Berlin – Institute for cultural Inquiry & Sonderforschungsbereichs 626, Berlin.

2014 « Danse et paysage », conférence avec la paysagiste Florence Mercier, séminaire de Philippe Guérin *Architecture, scénographie et arts vivants*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val-de-Seine.

2014 « Habiter en danseur », conférence, séminaire de doctorants *Spatialité et situations*, laboratoires LACTH (ENS Architecture et Paysage de Lille) et CEAC (Centre d'étude des Arts Contemporains de Lille 3).

2014 « Une danse en situation », conférence, séminaire d'histoire culturelle de la danse à l'EHESS, CRAL - Centre de recherches sur les arts et le langage.

2014 *Domaine nomade*, conférence performée avec Laurent Pichaud, *Les 24h de l'architecture*, Marseille Objectif Danse, Friche de la Belle de Mai, Marseille.

2015 Intervention au séminaire « Architecture/Science du vivant », coordonné par Jan Godyns (université catholique de Louvain) et Alain Berthoz, au Collège de France.

2015 « Danse et paysage : écrire sur le vivant » : conférencière invitée pour le séminaire de doctorants *Pratiques de thèse en danse : interroger les archives*, Centre national de la danse, Pantin.

2016 « Danse et paysage », conférence performée au musée Fabre à Montpellier, avec Laurent Pichaud, Paula Pi et les étudiant·e·s du master ex.er.ce de Montpellier 3, ICI – Institut chorégraphique international – CCN Montpellier Occitanie/Pyrénées/Méditerranée.

2016 « Terrain (Danse – site – réalisme) », séminaire au master Études chorégraphiques ex.er.ce CCN de Montpellier – université Montpellier 3.

2016 « Danser hors des théâtres : le paysage », conférence, université Waseda, musée Tsubouchi, Japon.

2017 « Chorégraphie située », conférence avec la paysagiste Florence Mercier, séminaire de Philippe Guérin *Architecture, scénographie et arts vivants*, École nationale supérieure d'architecture de Paris Val-de-Seine.

2017 « Simone Forti et l'environnement : lecture de *Handbook in Motion* et *Oh Tongue* », séance dans le séminaire de recherche *Décrire le paysage* codirigé par Anne Kerzerho, Julie Perrin et Laurent Pichaud, Lamelouze, 9-13 septembre 2017**.**

2018 « En quête de traces hodologiques pour la danse », communication, journées d'études « Les promenades sonores et chorégraphiques en question », université Paris 8 Saint-Denis/IRCAM.

2018 « Chorégraphie et paysage », École nationale supérieure du paysage de Versailles (formation permanente).

2018 « L'usage du terrain. Sur Rémy Héritier et Léa Bosshard au stade Sadi-Carnot à Pantin », conférence, stade Sadi-Carnot, Laboratoires d'Aubervilliers.

2018 « Déambulations, marches ou promenades chorégraphiques : un petit panorama historique », conférence à l'invitation du collectif Art Bergonié, books on the move, Institut Bergonié, Bordeaux.

2018 « Quelques curseurs de la construction du réel par la chorégraphie située », colloque Laurent Pichaud et Frédéric Pouillaude (dir.), « Pratiquer le réel en danse : document, témoignage, lieux », Centre culturel international de Cerisy-la-salle.

2019 « Habiter les lieux pour créer » (avec Joanne Clavel, CNRS), coordination d'une session et intervention sur les écologies d'Anna Halprin, colloque Roberto Barbanti, Isabelle Ginot, Makis Solomos (dir.) « Arts, écologies et transitions », Pantin, Labex Arts-H2H.

IV. COMPOSITION : LA FABRIQUE DES ŒUVRES

Mes recherches conduisent à interroger la composition pour la chorégraphie située. On a vu à la fin du chapitre 1, puis du chapitre 3 que c'est en des termes compositionnels que la question de la chorégraphie située tend aussi à être examinée. Que peut bien vouloir dire « composer avec les circonstances » ou « composer (avec) des éléments du monde dans un temps et un espace donné » ? Ce chapitre présentera d'abord quelques-uns des problèmes soulevés par un tel programme de travail, pour ensuite resituer ce dernier dans une démarche de recherche plus large qui s'est amorcée en 1999 lors de mon premier terrain au sein d'une compagnie professionnelle, le Ballet Atlantique Régine Chopinot. Cet axe de recherche concerne directement la composition en danse, à la fois les processus de création et les pratiques compositionnelles. Le chapitre fonctionne donc à l'inverse des autres chapitres, débutant par une réflexion sur la chorégraphie située, pour revenir à une réflexion sur la composition qui concerne aussi les œuvres scéniques. Il se termine avec la présentation d'un projet de recherche entamé en 2015 et dirigé avec Yvane Chapuis et Myriam Gourfink : « La composition chorégraphique aujourd'hui. Quels outils pour quelles positions artistiques ? » Il s'agira donc d'aborder les étapes qui ont conduit à poser la question : « Comment des situations sont-elles composées à partir d'un acte chorégraphique ? » En retournant vers la question initiale : « Comment articuler l'analyse esthétique à l'étude des processus de création ? »

1. L'environnement comme partition

Analyser la chorégraphie située à partir de la composition implique plusieurs choses. Il convient, on l'a vu, tout autant de comprendre quels sont les éléments constitutifs de ces œuvres (et en particulier quelle place elles accordent à la situation), que de saisir leur sens dont la structure même est, entre autre, porteuse. Il s'agira ici de réfléchir à ces questions à partir non d'un vaste corpus de chorégraphies situées, mais du cas plus particulier des œuvres situées en formes de marche, constituant un ensemble relativement composite :

> « [Les œuvres chorégraphiques en formes de marche présentent des] formats très divers : en termes de durée, de distance parcourue, de nature de trajet, d'environnement choisi, de sociabilité et de rapports de la marche relativement à d'autres activités qui la ponctuent éventuellement. Ainsi, la marche chorégraphique située peut prendre la forme de la balade courte, de l'excursion d'une journée ou bien du voyage (où d'autres moyens de transport peuvent par ailleurs intervenir). Les formes de la sociabilité varient : la marche chorégraphique peut être solitaire, soit parce que l'artiste choisit de s'engager seul en chemin,

> réservant la possibilité de rencontres fortuites ou de points de rendez-vous programmés, soit parce que l'artiste a prévu un protocole de marche pour un spectateur-marcheur à la fois (par exemple *via* un audio-guide, des partitions, des cartes ou des consignes, comme le proposent Mathias Poisson et Virginie Thomas avec leurs *Promenables* depuis 2010). La marche est souvent collective, permettant de traverser en groupe une portion de forêt ou d'un territoire rural (telles les promenades contemplatives d'Armelle Devigon, depuis 2007, ou les *Promenades préparées* de Patricia Ferrara depuis 2002), montagnard (Julie Desprairies, Robin Decourcy), urbain (Gustavo Ciriaco, Anne Teresa de Keersmaeker, Martin Nachbar, David Rolland, Felix Ruckert, Laure Terrier…). Enfin nombre de pièces se déroulent à deux parce que le spectateur-marcheur est conduit pas à pas par un·e artiste dans une aventure sensorielle qui prend appui autant sur le lieu traversé que sur la relation qui se noue dans le duo. Pour *Tu vois ce que je veux dire ?* de Martin Chaput et Martial Chazallon (depuis 2005) ou *Walk, Hand, Eyes (a City)* de Myriam Lefkowitz (depuis 2010), la marche se déroule principalement à l'aveugle (respectivement les yeux bandés ou fermés) offrant une découverte kinesthésique, sonore, olfactive d'un quartier. C'est une façon de renouer avec des pratiques d'atelier présentes en danse depuis les années 1930 (explorer la marche ou d'autres formes de mobilité les yeux fermés) tout en déployant leur potentiel artistique et anthropologique. » (« Des œuvres chorégraphiques en forme de marche », V.42, p. 12-13)

J'ai insisté au chapitre 1 sur la difficulté à définir la matérialité de ces œuvres, dès lors que ce ne sont plus des figures dansantes qui constituent la chorégraphie : cela revient alors, selon les cas, à réfléchir à ce qui relève premièrement d'une mise en jeu – à travers une sélection et une mise en rapport entre eux – des éléments du site (matérialité du site), deuxièmement de la composition de l'attention et de l'expérience esthétique du regardeur (dimension attentionnelle de la chorégraphie) – à travers des protocoles ou partitions attentionnelles qui conduisent à construire des manières de percevoir le réel – et, troisièmement, ce qui relève des fabriques successives de fictions que la chorégraphie tend à engendrer (dimension imaginante ou fictionnelle). Dans ce dernier cas, il s'agit de faire l'hypothèse que la matérialité du site, comme la dimension attentionnelle et sensible de la chorégraphie, favorisent un certain type de production imaginante en lui offrant un cadre : en organisant les dynamiques, les rythmes, les durées et plus généralement les conditions de cette fabrique fictionnelle. C'est ce que j'ai pu nommer, à propos de Myriam Lefkowitz, « composer l'épaisseur du sensible », c'est-à-dire conduire le spectateur-participant à articuler d'une manière singulière sentir, agir et imaginer (« Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle », V.41, §2).

On pourrait condenser ces préoccupations compositionnelles en deux questions : comment des situations sont-elles composées à partir d'un acte chorégraphique ? Et, pour commencer, de quoi se composent-elles ? Ces questions se sont pour l'heure articulées autour de trois problèmes : celui de la notion même de ville, celui des formes de sociabilité produites par les œuvres, celui de l'élaboration d'une composition – sur le mode partitionnel[1]. Dans mes

[1] Laurence Louppe parle de partitionnel pour définir un nouveau mode de composition apparu dans les années 1950 aux États-Unis : renvoyant à l'analyse de la grille en art par Rosalind Krauss (paradigme de l'anti-récit, de l'anti-développement, de l'anti-psychologie du sujet), mais aussi à la pratique Moshe

textes sur Mathias Poisson (avec Alain Michard), Gustavo Ciríaco (avec Andrea Sonnberger) ou Myriam Lefkowitz, ces trois dimensions s'articulent car elles sont constitutives de la situation générée par l'acte chorégraphique. Je rappellerai ici brièvement comment ces trois problèmes ont été, pour l'heure, abordés : ils ouvrent en vérité un vaste programme de travail qu'il faudrait poursuivre à partir d'un corpus plus large.

- La dimension urbaine : sujet ou prétexte d'une chorégraphie située en forme de marche

J'ai premièrement proposé de chercher à quoi pouvait se rapporter l'entité « ville », autrement dit à comprendre à quelles parts du réel urbain ces artistes s'intéressaient. Dans « Composer la ville », j'ai insisté sur la forme de dépaysement produit dans les *Promenades blanches* de Mathias Poisson et Alain Michard, grâce à une intensification du rapport à l'environnement doublée d'une modification radicale de sa saisie visuelle (par l'entremise de lunettes floues). J'ai montré alors que la ville était faite :

> « d'ambiances sonores contrastées, de couleurs vives, d'obscurités soudaines, de plein air et d'espaces confinés… Le fond s'impose, plus que la figure[2]. Je traverse des intensités sans forme. Masses en état de suspension, nappes colorées, odeurs de parking, pelouses infinies… C'est un monde à tâtons, de proche en proche. Mes mains se tendent, cherchent à saisir pour comprendre. Mathias Poisson décrit un monde flottant, liquide, quasi amniotique, "magma de la vie animée" où "tout est vivant, respirant, fusionnant" [voir le texte "Déconnaître la ville" dans l'ouvrage].

Feldenkrais où l'on est conduit dans chaque leçon par des consignes données à voix haute. Elle nomme « partitionnel » le travail chorégraphique qui se déploie à partir de consignes définissant des activités ou des opérations que le danseur doit mener à terme. Un programme se substitue alors à l'idée traditionnelle de composition, à la « construction concertée d'une organisation ». Laurence Louppe, « Quelques visions dans le grand atelier », in *Nouvelles de danse. La composition*, n°36/37, Bruxelles : Contredanse, hiver 1998, p. 28. Voir aussi Laurence Louppe, « Du partitionnel », in *Art Press. Medium Danse*, spécial n° 23, 2002, p. 32-39.

Cette définition par Laurence Louppe est restrictive ou incomplète. Dans l'usage des partitions pour les arts de la scène ou l'art de la performance, on peut distinguer, comme l'a bien montré Julie Sermon, les « partitions-modèles (le rapport à la musique) », les « partitions-instructions (le rapport à l'action) » – cas auquel semble d'abord se référer Laurence Louppe –, les « partitions-matrices (la question de l'œuvre) » et la « partition invisible (la question de l'interprète) », Julie Sermon, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », in Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s) : Object et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*, Dijon : les presses du réel, « Nouvelles Scènes/La Manufacture », 2016, p. 25-232.

Dans le cas de la chorégraphie située, les artistes emploieront surtout des « partitions-instructions », c'est-à-dire un cadre qui à la fois donne sa structure temporelle à l'ensemble et aux parties (comme chez John Cage), qui définit un processus de travail (comme chez les Halprin et leur cycle RSVP) et qui indique la nature des actions à effectuer (programme d'actions, tâches). Mais ils mobiliseront aussi ce que Julie Sermon nomme « partition-matrice », à savoir la possibilité d'accorder à tout objet (visuel, textuel…) statut de partition (j'y reviendrai).

[2] [On retrouve là l'articulation entre le flou et le fond, contenu dans la phrase de la danseuse Laure Bonicel « J'ai souvent eu l'impression de danser dans du flou » mentionnée au chapitre 1. Notons que cette idée de flou est centrale dans le projet des *Promenades blanches*, comme le signale le titre du livre qui leur est consacré, publié par les artistes : Alain Michard et Mathias Poisson (dir.), *Du flou dans la ville. Une démarche artistique, urbaine et sensible d'Alain Michard et Mathias Poisson*, Paris : Éterotopia éditions, 2018.]

> On est bel et bien en situation de plongée immersive. » (« Composer la ville », III.10, p. 30)

Pour autant, la moitié de l'expérience se déroule les yeux ouverts, en accompagnant un autre spectateur chaussant les lunettes : c'est dire que la transformation de la ville en matières sensibles aux contours flous est contrebalancée par une expérience de la ville dans des conditions perceptives habituelles, mais selon une activité qui l'est moins (parcours sinueux, lenteur, surprise à observer la découverte du lieu par le ou la partenaire, etc.). L'œuvre est faite de ces deux temps où s'expérimentent des manières différenciées d'appréhender la ville – c'est-à-dire de sélectionner et combiner entre eux des éléments perçus. Dans ces œuvres qui sont d'abord des expérimentations perceptives, on peut situer la composition aussi bien du côté du geste artistique qui donne un cadre (plus ou moins ouvert) à l'expérience, que du côté de l'activité du spectateur. Si l'activité même de percevoir peut être comprise comme composition – comme agencement, dirait Michel Bernard[3] –, dans ces chorégraphies situées, l'activité d'agencement inventif demandée au spectateur-participant est particulièrement requise. La qualité de l'expérience repose en effet sur la faculté d'étonnement face à des objets du monde qui n'ont pas été modifiés par les artistes. L'étrangeté attribuée par Michel Bernard aux figures dansantes se déplace donc ici du côté de l'intrigue perceptive, c'est-à-dire de notre faculté à envisager et mettre en rapport autrement les objets du monde.

De son côté, la construction de la ville chez Myriam Lefkowitz, perçue lors d'une balade à deux à travers une modification du rapport à la vision – cette fois, les yeux principalement clos –, laisse une large part à l'expérience sonore, olfactive et haptique et renvoie le promeneur à sa propre expérience imaginante. La présence de la ville n'est ici que l'un des supports concrets de l'expérience : d'une part, cette dernière s'articule tout autant à la relation que l'artiste noue avec le spectateur-promeneur à travers un mode de guidage subtil, d'autre part, la ville n'a pas fait l'objet d'une considération précise de la part des artistes (en cela, ce projet n'a rien d'une visite guidée). La construction de la balade repose en effet sur la mémoire d'une expérience en un autre lieu qui a donné sa matrice sensible à *Walk, hands, eyes (a city)* :

> « En effet, la matrice de la balade s'inscrit dans un autre lieu qui en constitue l'esquisse et lui donne sans doute sa qualité particulière. Pendant plusieurs mois en 2008, Myriam Lefkowitz a expérimenté et donné des rendez-vous informels dans un espace industriel à Paris qu'elle affectionne : "symphonie de néons, grands couloirs, portes successives, escaliers, monte-charges, niches dans une totale

[3] Il évoque « le travail de façonnement ou d'agencement esthétique opéré par notre perception », dans un texte qui interroge le fonctionnement de la perception du spectacle chorégraphique : « Qu'est-ce que percevoir un spectacle chorégraphique ? […] 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 directeur, en détermine la structure et en constitue l'unité ou la cohérence. » Michel Bernard, « Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique », art. cit., p. 211 puis 205.

> obscurité[4]". La matrice n'est donc pas proprement urbaine, mais clairement architecturale, sombre et accidentée. Il me semble que s'y élabore une forme de partition qui préside encore aujourd'hui à la structure improvisée de la balade. Apparaît là une sorte de coordination perceptive faite de l'attention à ce lieu particulier qui va être fondatrice dans la mise en place de schémas de parcours, de logiques d'orientation et d'ingrédients indispensables à la partition de la balade : le noir total contrastant avec la lumière crue, les seuils à franchir, les recoins, les décrochages, l'alternance entre intérieur et extérieur, la qualité du silence, la répétition de motifs, les changements de niveaux, les ambiances de parking, les étendues soudaines, les contrastes d'ambiance… […] Les expérimentations dans ce bâtiment industriel procurent non seulement à la ville sa configuration particulière (les ingrédients qui la composent, les modes d'orientations qu'on y invente, la nature des déplacements qu'on peut y effectuer), mais aussi son échelle : le quartier que l'on va parcourir en une heure est relativement réduit. (« Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle », V.41, §24)

On voit combien cette matrice devient à la fois le modèle de construction d'un rapport à la ville et la trame partitionnelle d'une balade qui s'improvise à partir des critères sensibles rapportés à un lieu antérieur. La façon dont la ville est composée dans chacun des projets de chorégraphies en contexte urbain demande donc à être élucidée. La ville peut aussi bien constituer le sujet central de la chorégraphie que son prétexte – un prétexte à la composition qui se jouera alors au sein même de l'intrigue perceptive. Lorsqu'elle constitue le sujet central, il convient de remarquer à quels éléments de la ville ou à quels aspects du contexte urbain la chorégraphie se rapporte. En effet, dans tous les cas, la ville fait l'objet d'une composition singulière à partir de la façon dont la chorégraphie propose de mettre en relation certains des éléments qui la constituent.

- ### Les formes de sociabilité

Concernant les formes de la sociabilité – et c'est le second problème –, j'ai analysé en détail comment Myriam Lefkowitz avait mis au point un mode d'accompagnement particulier à travers la position qu'elle choisit à mes côtés (avant, arrière, droite, gauche, etc.), les rapports proxémiques qu'elle instaure et la variété des modalités de contact et de toucher qu'elle propose, alors que je me déplace les yeux fermés :

> « Tout au long de la balade, elle ne cesse de faire varier ses modes d'accompagnement. Elle circule elle aussi, comme une partenaire attentive mais autonome. Celle qui est devenue mon environnement proche modifie sa position, la distance qui nous sépare et la façon de me toucher ou tenir. Ces trois plans de variation ont un impact fort sur la façon dont notre duo et, avec lui, la perception de l'espace alentour, se configurent.
> Premièrement, elle se tient d'un côté ou de l'autre de moi, provoquant une bascule de l'attention et de l'espace. En effet, sa présence organise une surface protectrice, mais constitue aussi une forme de fermeture de l'étendue spatiale sur l'un des côtés. Sa mobilité réorganise l'étendue, la sensation des dimensions du territoire ; elle m'incite en retour à me réorganiser latéralement. Myriam Lefkowitz peut aussi

[4] Myriam Lefkowitz, Julie Perrin, Entretien aux Laboratoires d'Aubervilliers, 17 mars 2014, inédit.

choisir de se tenir en avant ou en arrière de moi. Autrement dit, je la suis ou elle me suit. On voit là combien les termes mêmes de guide et guidée sont insuffisants à décrire la relation qui se met en place. Il n'est pas toujours facile de savoir qui accompagne qui, ni qui prend l'initiative du rythme, des arrêts, de la vitesse, des directions, des trajectoires du déplacement. Si je me laisse régulièrement conduire dans une direction plutôt qu'une autre, j'ai parfois l'impression de choisir où je vais. C'est un cheminement qui se négocie à deux.

[…] La position spatiale du guide vis-à-vis du guidé, si cruciale pour l'appréhension de l'espace, se double d'intentionnalités diverses : aller avec, s'échapper, laisser faire, prendre le pas… Ces négociations imperceptibles mais permanentes sont davantage visibles dans les rapports de distance.

Ces distances, et c'est le second plan de variation, jouent sans cesse : les passages étroits obligent à des rapprochements, on se serre, on se faufile, je la suis de près pour ne pas me cogner. On passe des seuils, on longe un couloir. Des situations semblent au contraire inviter à des éloignements pouvant aller jusqu'à lâcher le contact par le toucher, le lien entre les partenaires s'instaurant à plus grande distance. Là j'avance comme seule, autonome [toujours les yeux clos]. Dans ces interstices entre Myriam et moi, la ville s'engouffre, affirmant parfois des étendues larges que la présence sonore d'autres habitants confirme (un square ? une place piétonne ?). Ou au contraire, c'est le froid ou l'obscurité qui m'entourent en un lieu isolé, silencieux (un parking ?).

Troisièmement, Myriam propose une variété de contacts très grande. Ainsi, la modalité du "tenir par la main" évolue sans cesse : ma main repose sur sa main grande ouverte dont la paume est tournée vers le ciel ; seul le bout de ses doigts repose sur mes doigts ou sur le dos de ma main ; ou encore nous nous tenons franchement main dans la main, comme deux copines. Elle peut aussi saisir délicatement mon poignet, entourer mon avant-bras, s'agripper à mon coude, ou juste poser une paume ou le bout de quelques doigts sur mon dos (proposer un adossement qui laisse mes bras libres). Elle peut encore poser ma main sur son épaule, et réciproquement. Cette variation des contacts est une information supplémentaire qui engage autant la dimension symbolique de la relation que la plasticité du sensible et les reconfigurations de ma posture. » (*ibid.*, §10-14)

Il s'agissait aussi plus largement, dans les trois exemples d'œuvres situées en forme de marche, de saisir le rôle que pouvait jouer ces configurations sociales, quand elles prennent l'allure d'un duo isolé chez Myriam Lefkowitz, celle de duos se suivant comme une ribambelle et réalisant des configurations variées dans l'espace urbain chez Mathias Poisson et Alain Michard, ou encore celle d'un groupe retenu à l'intérieur d'un élastique chez Gustavo Ciríaco et Andrea Sonnberger. Les formes de sociabilité produites par les œuvres déterminent en grande partie la relation à la ville et les représentations de celle-ci proposées dans l'expérience artistique. Elles orientent significativement l'expérience esthétique et par là la saisie perceptive de l'environnement urbain. On pourrait dire par ailleurs que la ville est alors saisie aussi comme configuration sociale de trajectoires (de flux, de densités de regroupement, de vitesses, etc.) et de relations (dynamiques, proxémiques). L'acte chorégraphique vient d'ailleurs interroger ces configurations sociales selon des modes très variables. Suivant les œuvres, les sociabilités urbaines seront perturbées, entravées ou imitées, le passant sera sollicité ou ignoré, etc. Par exemple, le duo formé avec Myriam Lefkowitz joue de son caractère spectral et vulnérable qui

lui permet de s'immiscer dans des lieux où on ne l'attend pas, sans interrompre l'activité qui s'y tient. Le groupe de duos dans les *Promenades blanches* est en revanche visible, attendu par certains complices du lieu. Il propose de mettre en évidence dans la ville des configurations géométriques (des tracées, des formes) choisies pour le plaisir visuel des passants (et des participants qui accompagnent ceux chaussés de lunettes). Le groupe retenu à l'intérieur d'un élastique dans *Aqui enquanto caminhamos (Here whilst we walk)* est, pour sa part, confronté à une situation sociale complexe :

> « C'est la forme sociale attribuée progressivement au cortège qui donne toute sa mesure à l'expérience. Le spectateur, autrement dit, est confronté à toute une série de questions quant au rôle qu'il est en train de jouer. Il constate par exemple qu'il est l'objet du regard des passants et que ce regard curieux ou agacé le transforme lui-même en performeur. L'instabilité des rôles entre regardeurs et regardés est patente. Et le ruban élastique semble alors être la métaphore d'une conception flexible et réversible du rôle de chacun. Le spectateur en amateur de ville est à la fois spectateur de la ville et acteur du projet ; les passants sont à la fois objets du regard mais également spectateurs intrigués observant cet étrange cortège. La situation de regard ne cesse donc de s'inverser : qui est objet ou sujet du regard ? Qui performe et qui regarde ? Qui s'adresse à qui et surtout qu'adresse-t-on ? Cette déambulation sans finalité perturbe les termes de l'échange.
> Si le spectateur-marcheur est bien en peine de répondre à ces questions, les passants, eux, proposent des réponses. Ils interprètent la nature du cortège, en fonction du contexte. Le ruban élastique, simple objet apparemment insignifiant, joue un rôle puissant de frontière qui reconfigure et affecte les relations et le sens du réel. La signification accordée au cortège évolue, rappelant la puissance symbolique de la frontière : est-ce une manifestation ? Est-ce un cortège qui se prépare au Carnaval (interprétation surgie à Rio) ? Est-ce un groupe de déficients mentaux (lorsque nous sommes proches d'un hôpital) ? Est-ce un groupe de touristes attentifs à ne pas se perdre (près du Sacré Cœur à Montmartre) ? Est-ce qu'ils ont peur de se mélanger aux autres (dans le marché multiracial du 18e arrondissement de Paris[5]) ? Le cortège provoque des commentaires incessants auxquels le groupe silencieux ne répond pas. Ces commentaires signalent combien le groupe par le simple fait de son activité commune – la marche, le silence, l'observation – est interprété par le passant comme une communauté unie, constituée. À leurs yeux, tous partagent le même statut. De l'intérieur pourtant, l'expérience est bien plus complexe. » (« Figures de spectateur en amateur », III.9, p. 80)

Cette pièce joue fortement de la dimension spatiale du social.

À partir de ces trois exemples, on entrevoit déjà comment l'acte chorégraphique compose une situation. Que le lieu où l'action se déroule soit le point de départ ou pas de la chorégraphie, il intervient comme une composante centrale de l'œuvre, en devenant à la fois le motif et le contexte de l'expérience. Que la ville soit envisagée directement dans sa dimension sociale ou bien à travers ses traits formels ou sensibles, les formes sociales de l'activité

[5] La sociologie des publics de l'art contemporain entre ici en ligne de compte : à l'intérieur de l'élastique, on retrouve une certaine catégorie de la population. Ainsi, lorsque nous avons traversé en silence le marché de la Goutte d'Or, où se côtoient des personnes d'origines les plus diverses, il a sauté aux yeux que seuls des Blancs se trouvaient à l'intérieur de l'élastique. Ce constat a provoqué un malaise évident.

chorégraphique proposées (à travers la configuration en duo ou des manières d'exister comme groupe) engagent une mobilisation du spectateur qui donne forme et sens à la situation. Enfin, que l'activité perceptive soit précisément guidée ou simplement sollicitée, que la motricité du marcheur soit profondément modifiée ou simplement régulée, la situation émerge d'un réagencement général des coordinations perceptives. L'usage de l'un des sens – la vue – est modifié par exemple dans deux des cas précédents, appelant à réordonner les logiques posturales et à inventer de nouvelles stratégies perceptives. Et, dans tous les cas, le silence proposé comme condition préalable à l'expérience incite à une pratique d'écoute, c'est-à-dire à une attention à ce qui peut se produire, à des interactions kinesthésiques en guise de relation, ainsi qu'à des jeux avec ses propres inventions perceptives et imaginaires. Le silence est la condition pour enclencher une pensée motrice[6]. Cette activité sensorielle et imaginante qui demeure peu visible observée de l'extérieur est pourtant des plus intense : elle exige des chercheur·euse·s un récit à la première personne, mais pourrait aussi faire l'objet d'une enquête auprès d'autres spectateurs-participants. Le récit, le témoignage *a posteriori*, la conversation ou la convivialité font d'ailleurs partie intégrante de la plupart de ces projets de marche, lors d'un temps partagé qui suit l'expérience. Ils rejoignent en cela le courant plus large de l'art conversationnel ou relationnel[7] que connaît l'histoire des arts visuels ou plastiques : pour la danse, cette histoire reste à faire, à travers les liens que l'art chorégraphique tisse (ou pas) avec d'autres champs de l'art, à travers la mise en évidence des formes et des enjeux de l'art chorégraphique lorsqu'il suscite d'abord des formes de relation, des modes d'existence temporaires, des activités dont le sens s'élabore collectivement (cf. « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour. Ou la délicatesse d'une situation », V.40).

---

[6] Voir à ce sujet le chapitre sur Rudolf Laban intitulé « Le "pays du silence" : le monde de la "pensée motrice" » où Isabelle Launay expose combien le silence est le moyen de se dégager des circuits habituels de la conscience construits à partir d'une pensée en mots et permet de privilégier la pensée motrice. Le silence est aussi la condition d'une expérience de la corporéité, in Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman,* Paris : Chiron, 1996, p. 92-99.
Sur cette opposition entre deux formes de pensée, voir Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, Arles : Acte Sud, 1994 (trad. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien de *The Mastery of Movement*, London: MacDonald and Evans, 1950), p. 39.

[7] Une forme d'art, commente Nicolas Bourriaud, où il s'agit de « constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant [… dont] l'intersubjectivité forme le substrat et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la rencontre, l'élaboration collective du sens. » Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon : les presses du réel, 1998, p. 13 puis 15.
Sur ce courant de l'art relationnel issu du champ des arts visuels et plastiques ou du *Performance Art*, voir les travaux importants de Susanne Lacy, *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995 ; de Grant H. Kester, *Conversation Pieces : Community and Communication in Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 2004, puis *The One and The Many. Contemporary collaborative art in a global context*, Durham and London: Duke University Press, 2011 ; de Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, London/New York: Routledge, 2011 ; de Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, *op. cit*.
Une histoire des formes sociales ou conversationnelles de l'art chorégraphique relativement à ce qui s'est produit dans l'histoire des arts visuels reste à faire.

- La dimension partitionnelle de la chorégraphie située

Si l'analyse de la place occupée par la ville et celle des formes de sociabilité produites informent quant aux composantes de l'œuvre ou quant à la nature des situations produites, il s'agit de réfléchir aussi à la dimension partitionnelle de ces chorégraphies situées. C'est d'un degré subtil de la composition que j'aimerais parvenir à rendre compte. Mes analyses se sont attachées par exemple à décrire la structure de ces œuvres en forme de marche ou balade en mettant en évidence les différentes parties qui les sous-tendent : cette composition constitue la part constante de la définition de l'œuvre – sa trame ou son ossature, quel que soit le lieu de sa réalisation. C'est pourquoi la mettre en évidence est nécessaire, afin de parvenir à définir, dans leurs grands traits, les formes chorégraphiques de ces œuvres : leur durée globale, l'organisation en parties successives, le rapport des parties entre elles, l'émergence de temps forts ou pas, leur mouvement général (ascendant, en boucle, répétitif, etc.). Mais ce qui caractérise ces œuvres, c'est bien tout autant une « composition avec les circonstances », c'est-à-dire des réajustements permanents de la trame au présent. Aussi, à côté de la composition macro-structurelle, il faudrait pouvoir parvenir à décrire ce qui relève d'un mode micro-structurel : celui qui permet d'interagir d'une façon singulière – c'est-à-dire sur la base d'un savoir cognitif et expérientiel plus ou moins conscient – avec les événements du présent. On est là face à un degré du partitionnel beaucoup plus fin qui concerne moins les grandes structures d'ensemble que les mécanismes de décisions qui orientent l'attitude de l'interprète. Ces mécanismes constituent les manières de faire propres à un·e artiste. Ils ont à voir, à ce titre, avec les pratiques qui sous-tendent ces œuvres : pratiques somatiques, dansées, graphiques, littéraires, méditatives, etc. Or ces pratiques relèvent elles-mêmes, bien souvent, d'une structure compositionnelle dite partitionnelle.

Par exemple, comme le rappelle Laurence Louppe, on peut rapprocher la dimension partitionnelle (aussi bien macro-structurelle que micro-structurelle) contenue dans les *scores* d'Anna Halprin de celle contenue dans les consignes données à voix haute dans une leçon Feldenkrais[8]. On est dans les deux cas face à une succession d'instructions qui guident l'interprète (qu'elles soient transmises oralement ou par écrit). On peut par ailleurs penser à toutes les pratiques dansées reposant sur des contraintes (comme cela existe aussi dans la littérature, la musique ou les arts visuels), parmi lesquelles on trouve les tâches (ou *tasks*)[9]. Il y

[8] Cf. note 1 du chapitre 4 : « Composition : la fabrique des œuvres ».

[9] « Tâches et contraintes orientent les façons de travailler le geste : inventer des matériaux gestuels (de nouvelles coordinations, de nouvelles mobilités de certaines parties du corps, etc.) ou bien trouver de nouveaux chemins pour interpréter le mouvement. On aurait pourtant tendance à dire que la tâche diffère de la contrainte ou qu'elle apporte une forme de nuance : d'abord, la contrainte semble souvent (mais il y a des exceptions) se rapporter à l'effectuation du mouvement par une indication kinesthésique (de force, de poids, de temps, d'espace), alors que la tâche pourra orienter l'effectuation du geste en définissant plutôt sa finalité, sa visée. Ensuite, malgré la polysémie du terme, la tâche continue de charrier avec elle l'idée d'un geste fonctionnel ou quotidien, ou encore d'un mouvement qui s'effectue en lien avec un objet, alors que la contrainte peut concerner tout type de mouvement. On aura à ce titre tendance à privilégier une définition du terme "tâche" en référence précisément à l'héritage d'une culture chorégraphique qui date de la fin des années 1950 aux États-Unis. La "tâche" pourrait certes qualifier

a là bel et bien une forme d'articulation entre la composition et les pratiques (voire dans certains cas d'indistinction[10]), dès lors que nombre de ces pratiques sont basées elles-mêmes, non plus sur des exercices ou des échauffements ni sur une technique répertoriée, mais sur des instructions ou des structures d'activité : elles consistent déjà en un programme d'actions. Par action, il faut ici entendre aussi bien des activités à accomplir que des compétences sensorielles ou une conscience imaginante à déployer et mettre en jeu en vue d'une activité. Bien souvent, ce sont ces mêmes pratiques qui seront enclenchées lors de l'activation de l'œuvre, que ce soit par les artistes ou par les spectateurs-participants. C'est donc bien le statut des pratiques au sein de l'acte créateur qui est ici mis en question : il ne faut plus entendre « pratique » au sens d'un exercice préparatoire, quotidien, habituel, mais saisir la façon dont la pratique peut aussi s'inventer à l'occasion de projets précis auxquels elle donne forme. Les chorégraphes contemporains auxquels je m'intéresse n'emploient d'ailleurs plus le mot d'« atelier[11] » : le travail semble donc moins rapporté à un lieu ou un groupe qu'à l'activité même, qui se trouve de ce fait moins circonscrite dans un espace-temps défini. Le terme même de « pratique » semble alors signaler à la fois la possibilité de pratiquer la danse en toutes circonstances (et non dans un lieu clos et réservé) et l'abandon d'une séparation trop marquée entre un temps préparatoire et l'activation de l'œuvre. La démarche exploratoire est en effet déjà structurée et pensée en fonction d'une adresse à autrui, d'une micro-dramaturgie. La pratique est donc le nom à la fois d'une activité qui sous-tend l'œuvre et de la matière qui la constitue : elle contient déjà une logique compositionnelle propre[12]. Et si elle circule dans différents lieux et temps de

---

aussi les actions au théâtre (Living Theatre) ou dans les happenings (Allan Kaprow, fluxus), ou les performances de plasticiens (Robert Rauschenberg, Bruce Nauman, Richard Serra, Gordon Matta-Clark ou Robert Morris, etc.). Ce sont en fait des artistes qui ont côtoyé de près les interprètes et chorégraphes new-yorkais·es des avant-gardes des années 1960. Ils ont pour certains participé aux ateliers d'Anna Halprin ou Robert Ellis Dunn où la pratique de la "tâche" s'est développée. C'est en tout cas à ces avant-gardes américaines que le terme "tâche" semble d'abord renvoyer. En revanche, on pourrait dire que le terme "contrainte" puise à une culture plus vaste : une culture littéraire, lorsque Laurent Pichaud mentionne la contrainte chez Georges Perec ; une culture musicale, lorsque Myriam Gourfink ou Rémy Héritier emploient le mot "filtre", autrement dit une façon de passer au tamis les composantes d'une danse ou d'une chorégraphie et d'en sélectionner certaines plutôt que d'autres. Enfin, contrairement à la "tâche", le terme "contrainte" ne s'applique pas uniquement au mouvement. La musique est par exemple parfois qualifiée de contrainte de départ pour composer (DD Dorvillier, Thomas Hauert, Loïc Touzé) », Julie Perrin, introduction au chapitre « Contrainte », in Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, I.4.

[10] On a vu au chapitre 1 que Myriam Lefkowitz considère *Walk, Hands, Eyes (a city)* et *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille ?* autant comme des pratiques que comme des œuvres.

[11] Le terme apparaît dans la danse moderne pour nommer cet espace de travail où s'expérimente le mouvement. Laban ouvre son premier « Atelier pour la danse et les arts de la scène » en 1912 *(Atelier für Tanz und Bühnenkunst)*, cf. Isabelle Launay, *À la recherche d'une danse moderne*, *op. cit.*, p. 14.
Notons que le terme « atelier » renvoie couramment autant au lieu où s'exécutent des travaux ou activités que par métonymie à l'ensemble des personnes qui y travaillent.

[12] Sur ce déplacement des pratiques en danse, on trouvera par exemple des témoignages instructifs d'artistes chorégraphiques dans la revue *Watt. Dance & Performance*, Paris : association White Spirit, n° 2, mars 2018. Et en particulier : « Moriah Evans : Qu'est-ce qu'une pratique ? Qu'elle est la différence entre un exercice, une pratique, l'expérimentation d'une idée, une partition… ? […] Alice Chauchat : On a tendance à utiliser [pour qualifier l'activité organisée dans le cadre de la plate-forme *Nobody's Business*,

ce qui constitue le travail de l'art, c'est parce que sa dimension partitionnelle lui permet le plus souvent d'être activée à différents moments et pour différents lieux.

Aussi, le récit à la première personne que les chercheur·euse·s peuvent constituer à partir de leur traversée des œuvres chorégraphiques situées en forme de marche est-il sans doute plus proche de la description d'une pratique dansée ou somatique que ce qu'a pu connaître la critique d'art plus traditionnelle : si l'analyse requiert toujours de rendre compte de l'expérience en tant qu'art, dégager les seuls enjeux artistiques d'une activité reviendrait à passer à côté de l'essentiel de l'expérience. Il me semble que l'analyse est tenue d'articuler aux enjeux artistiques au moins deux autres aspects de l'expérience qui tiennent davantage d'une analyse des pratiques que d'une analyse artistique ou esthétique. Il s'agit premièrement de rendre compte de l'expérience du sujet, et ceci à trois niveaux : au niveau sensori-moteur (une expérience motrice, sensorielle et kinesthésique, perceptive et proprioceptive) ; au niveau imaginaire (les effets de cette expérience sur l'imagination) ; au niveau du sens (la signification que le sujet peut tirer d'une telle expérience et l'expressivité qui la sous-tend). Deuxièmement, il s'agit aussi d'analyser les soubassements de cette expérience, selon deux axes. Le premier concerne l'examen de la structuration de l'expérience : les étapes par lesquelles elle fait passer, la progression qui la caractérise (de même qu'un cours de danse ou qu'une séance de pratique somatique suit un cheminement caractérisé). Le second axe concerne la façon dont l'expérience est conduite : on examinera ici l'inventivité dans la transmission d'un savoir pratique (quels sont les moyens mis en œuvre ?) mais aussi, du point de vue éthique et politique, on s'interrogera sur la relation instaurée avec le sujet par l'artiste. Comme dans la situation pédagogique, dans ces œuvres relationnelles, la latitude laissée au sujet pour traverser son expérience esthétique varie : la place accordée à son expérience singulière prend forme selon des protocoles plus ou moins coercitifs, ouvrant des marges plus ou moins grandes d'incontrôlé. Cette description à la première personne requiert certainement les compétences d'une analyse des pratiques depuis leur expérience-même.

Il se trouve que ces pratiques micro-structurelles sont rivées aux circonstances et construisent la relation qui va s'instaurer avec une situation. Quand bien même elles s'adresseraient en apparence d'abord à la corporéité, à la sensation, ou à la proprioception (à la pondéralité, à la posture, etc.), c'est pour construire un corps relationnel ou un sujet qui aiguise sa compétence à percevoir alentour, à agir en réaction avec l'environnement ou à modifier son tonus, son attention, la vitesse de son mouvement, sa réceptivité aux choses, etc. en fonction de l'appréciation de la situation. Si « le but du cours de composition est, pour Doris Humphrey,

---

plate-forme de partage de pratiques artistiques conçu en 2015] quatre mots d'affilée, par exemple "des danses, des partitions, des pratiques ou des choses que l'on fait". La terminologie n'est délibérément pas très précise pour éviter les discussions sémantiques. […] Moriah Evans : Nous partageons diverses technologies/pratiques qui sont devenues des formes, presque comme des pas de danse. [… *Authentic movement*] est une technologie, semblable à celle des grands pliés. », in Moriah Evans, Alice Chauchat, « Partage horizontal. The Bureau for the Futur of choreography > Nobody's Business », p. 9-10 puis p. 37-38.

de trouver du mouvement neuf, que l'on découvrira à partir de certains principes », de son côté la « pratique » vise moins la fabrication d'un mouvement comme figure à exposer, que la constitution d'une attitude adaptée à la circonstance : une coordination perceptive et motrice capable de se réinventer dans le présent de la situation. Ces pratiques déterminent donc la nature de ces « compositions avec les circonstances » donnant sa couleur propre à la situation composée par l'acte chorégraphique. Elles instaurent sur la durée des manières de faire propres à une (ou plusieurs) pièce(s). Ces pratiques qui fondent la relation à l'environnement (aussi bien au lieu qu'à autrui) sont à même d'éclairer comment l'environnement lui-même est considéré comme une partition à interpréter. Mon article « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de Simone Forti » (V.30) annonçait cette perspective d'analyse. Celui intitulé « Anna Halprin : expérimenter avec l'environnement sur la côte Ouest en 1968 » envisage plus directement comment l'environnement peut être pris pour partition lors des expérimentations urbaines, océaniques et sylvestres de Lawrence et Anna Halprin (III.11, p. 119).

Cette idée me semble devoir être explorée plus largement pour saisir véritablement les ressorts de la chorégraphie située. Il s'agit de comprendre comment (ou à quel degré) l'environnement intervient dans la dimension partitionnelle de la chorégraphie. L'environnement comme partition est une autre façon de formuler, au fond, cette relation de la chorégraphie à la situation qui hante la plupart de mes travaux sur la chorégraphie située. La formulation hérite évidemment des courants compositionnels qui se sont développés à partir des années 1950 aux États-Unis – aussi bien dans le champ musical, chorégraphique, théâtral ou de la performance. Le rôle joué par John Cage et en particulier les cours de composition musicale expérimentale qu'il propose à la New School for Social Research à New York de 1956 à 1958 et en 1959-60 sont déterminants, en particulier quant à l'idée que l'on peut tirer une structure chorégraphique de nombre d'éléments qui nous entourent. C'est ce que développera Robert Ellis Dunn auprès des artistes chorégraphiques, sur la suggestion de Cage, lors d'ateliers de compositions qui seront le point de départ du Judson Dance Theater (1962-1964). À cette période, Trisha Brown imaginera, par exemple, la structure d'une improvisation avec Simone Forti à partir de l'architecture d'un four à bois[13]. Il s'agit dans l'atelier de Dunn de traduire en notation graphique – qui deviendra la partition chorégraphique – la source (que ce soit une partition musicale de Satie ou Cage, un texte, un poème, un tableau, des photographies, une liste de courses sur laquelle on s'appuie, etc.). Cette traduction toute personnelle passe par trois opérations : compter, mesurer et comparer[14]. Il s'agit toujours de rendre les structures objectives… et humaines à la fois.

[13] Klaus Kertess, « Story about no Story », in Hendel Teicher (dir.), *op. cit.*, p. 72.

[14] Sur les pratiques compositionnelles mises en place par Dunn, en particulier autour de trois gestes : compter, mesurer et comparer, quand il s'agit de créer des danses à partir d'une source visuelle (dessin, partition musical, photographie…), cf. Danielle Marilyn Bélec, « Robert Ellis Dunn: Personal Stories in Motion », *Dance Research Journal*, 30/2, fall 1998, p. 18-38.

Julie Sermon range cet usage de la partition sous la dénomination « faire partition de tout » :

> « Si tout peut faire partition et si, à partir de ce tout, les artistes peuvent engendrer toutes sortes de partitions ou d'œuvres nouvelles, c'est à une double condition. La première est que le matériau – écrit, sonore, visuel – qu'ils qualifient de la sorte soit conçu par eux non pas seulement comme une source d'inspiration, mais comme un terrain d'observation, un objet à la conformation particulière dont ils s'appliquent à repérer les éléments et les traits caractéristiques. La seconde est que l'étude de cet objet les conduise à extraire un ensemble de règles – de composition ou d'exécution – auxquelles ils se plient méthodiquement : quelle que soit la nature des relations (logiques, analogiques, mais tout aussi bien, complètement ludiques et arbitraires) que ces règles entretiennent avec la matrice originelle, c'est cette dernière qui plus ou moins directement leur permet de définir les modalités de production, de fonctionnement et de mise en jeu de leurs œuvres. [Autrement dit] "faire partition de tout", c'est-à-dire : considérer comme des partitions, non plus seulement des objets dûment conçus comme tels, mais tout objet à partir duquel et en fonction duquel ils vont déterminer un programme d'actions, une série d'instructions et de règles de jeu destinées à structurer leur travail[15]. »

Ce sont bien ces deux aspects qui m'intéressent : d'une part, comment l'environnement fait l'objet d'une observation, d'une analyse singulière (comment les artistes envisagent-ils leur environnement ?). En effet, il ne s'agit plus aujourd'hui comme dans l'atelier de Dunn de mesurer, compter et comparer pour en tirer la structure d'une chorégraphie. Les modes d'observation se sont largement déployés et diversifiés. Leur inventaire reste à faire. D'autre part, comment cette observation s'articule-t-elle avec un programme d'actions, d'attitudes ou de dispositions particulières ? On retrouve là les opérations de traduction mentionnées au précédent chapitre – celles qui permettent de signaler la nature des interactions entre des sujets et leur environnement humain ou non-humain. Contrairement à l'atelier de Dunn, il ne s'agit plus forcément de donner lieu à une notation graphique à partir de l'observation. Ce qu'on appelle « partition » n'a donc pas forcément d'existence graphique, mais relève plutôt de consignes orales, mais parfois aussi de mécanismes moins conscients qui consistent à répondre d'une façon plutôt que d'une autre à une situation. Pour autant, il n'est pas forcément évident de distinguer ces deux aspects – l'observation puis sa traduction en règles d'exécution ou de composition – dès lors que l'observation de l'environnement peut d'emblée être effectuée à partir de protocoles, d'exercices, de pratiques qui induisent une découverte comme une construction de la situation. Autrement dit, la partition (ou la pratique selon la logique partitionnelle) ne répond pas toujours au processus proposé par Julie Sermon : l'observation peut elle-même faire l'objet d'un protocole partitionnel – elle est en tous cas forcément médiée, et il importe de savoir comment. Aussi, l'expression « composer la ville », pour reprendre le titre d'un des textes que j'ai rédigé concernant Mathias Poisson et Alain Michard, ne renvoie pas

[15] Julie Sermon, *op. cit.*, p. 186.
Voir également l'entretien Antonia Baehr, Yvane Chapuis, « Tout peut être regardé comme partition », in Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.), *op. cit.*, 2016, p. 351-358.

seulement aux constructions en interaction avec la situation urbaine que l'œuvre propose aux participants, mais bien aussi à la façon dont l'œuvre, plus largement, est sous-tendue par des pratiques (artistiques) d'observation donnant forme à la ville (ramper selon des règles particulières, explorer les yeux fermés, récolter des éléments du lieu, dessiner de mémoire, chanter la ligne d'horizon[16]…). Ces pratiques sont déjà, dans la plupart des cas, partitionnelles. Elles pourront donner naissance ultérieurement à d'autres règles qui pourront fonder la structure de l'œuvre et son exécution.

Pour avancer plus finement dans la compréhension des interactions avec l'environnement et de la construction de situations, il conviendrait donc de pouvoir rendre compte des processus où se tissent pratiques et structurations de l'œuvre (*praxis* et *poièsis*) : de prendre la mesure de la portée compositionnelle des pratiques mêmes. C'est sans doute la condition pour saisir comment des situations sont composées à partir d'un acte chorégraphique. Et pour mettre en lumière le sens d'une activité, dont la nature compositionnelle est porteuse.

2. Quatre méthodes d'analyse des logiques compositionnelles

Cet intérêt pour les modes de composition et plus largement les processus de création qui sous-tendent les œuvres est plus ancien dans ma démarche. Il s'est formulé ainsi : « Comment articuler l'analyse esthétique à l'étude des processus de création ? » Cette question a conduit à envisager les liens entre l'analyse esthétique et l'analyse des pratiques. Je présenterai brièvement comment cet axe de travail s'est développé, en mettant en évidence quatre méthodes d'analyse possibles. Il y a en effet différentes façons de rendre compte de la fabrique des œuvres, qui sont non exclusives les unes des autres.

• L'approche esthétique

L'analyse esthétique est la première méthode que j'ai pu suivre pour mettre au jour les structures compositionnelles. Il s'agit de saisir les effets d'une structure sur la réception sensible et signifiante d'une représentation. L'enseignement de l'analyse d'œuvre déploie de ce fait une réflexion sur ce qui caractérise le mouvement général d'une œuvre, son organisation en parties et les logiques qui les relient entre elles, sa façon particulière de ménager des transitions et de travailler en particulier les seuils (le début, la fin). Il s'agit aussi de déceler des procédés, des traits significatifs propres à un style chorégraphique en repérant des façons particulières de combiner des éléments ou d'enchaîner des sections. Pour l'analyse de *Projet de la matière*

[16] Voir Alain Michard et Mathias Poisson (dir.), *Du flou dans la ville. Une démarche artistique, urbaine et sensible d'Alain Michard et Mathias Poisson*, Paris : Éterotopia éditions, 2018 et L'Agence Touriste (Mathias Poisson, Virginie Thomas), C*omment se perdre sur un GR*, *op. cit*., commenté in Julie Perrin, « Sensibilités hodologiques. À propos de l'invention cartographique chez Mathias Poisson et Virginie Thomas », III.6.

d'Odile Duboc (I.2), cet examen a conduit, par exemple, à saisir beaucoup plus finement comment le roman *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot s'immisce dans la structure chorégraphique (cf. chap. « Un récit trouble », I.2, p. 131-135). Cette part structurelle qui n'est jamais commentée par la chorégraphe demande un examen attentif, en particulier du début et de la fin de la pièce où apparaît le rôle cadre imparti à Boris Charmatz – rôle qui annonce que la pièce est bel et bien traversée par les personnages du roman de Blanchot. Thomas est pris en charge par Charmatz. L'examen de l'ordonnancement de certaines des sections de la pièce confirme l'apparition d'un autre personnage – Anne, prise en charge par Françoise Grolet. Cette trame narrative (temporalité référentielle) n'est pas dominante sur la temporalité structurelle. Car plus généralement, la pièce repose d'abord sur une structuration spatiale et rythmique sur laquelle se fonde l'émergence du sens – un sens noué au déploiement de la sensation. Aussi, l'analyse a consisté d'abord à mettre au jour l'agencement particulier du kinesthésique, du sensible, du visible, du sens gravitaire, du sonore, du spatial et du temporel caractéristique de cette pièce ou de chacune de ses sections. En cela, l'analyse procède bien à une forme de décomposition de ce que la perception saisit comme un ensemble. Mais elle vise à montrer comment les différentes strates s'articulent ou s'entrelacent d'une manière propre, pour donner place à une danse singulière et à l'écriture scénique qui lui correspond.

Pour *Figures de l'attention* (I.3), l'examen de la structure de chacune des cinq pièces analysées se met au service de la réflexion sur ce qui construit la relation au spectateur et organise son 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, la logique des enchaînements sont des facteurs déterminants pour moduler les régimes d'attention, surprendre le spectateur, jouer avec ses attentes. Ces procédés sont particulièrement mis en question par les artistes nord-américains à partir des années 1950 alors que deux grandes lignes de relation au spectateur se côtoient : d'un côté, un art scénique participatif (le Living theater, Anna Halprin avec ses partitions pour le public, Trisha Brown avec *Yellowbelly* en 1969…), de l'autre, un art scénique de la distanciation (Merce Cunningham, Yvonne Rainer…). J'ai montré comment ces lignes étaient parfois plus troubles que ce que les chorégraphes voulaient bien en dire (que la distanciation souhaitée par Rainer produisait par exemple une forme d'hypnose, cf. *Figures de l'attention*, I.3, p. 109 *sq.*). Je rappellerais juste ici que la réflexion sur la composition des œuvres fait l'objet d'un débat intense dans cette période : John Cage puis Robert Dunn, on l'a vu, y ont joué un rôle déterminant, comme plus généralement les échanges avec d'autres compositeurs proches aussi du milieu chorégraphique (Earle Brown, La Monte Young, Terry Riley), avec des plasticiens (Sol LeWitt, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Andy Warhol) ou des cinéastes expérimentaux (Stan Brakhage, Gene Friedman, Jonas Mekas, Stan Van der Beek). On se trouve à un moment particulier de l'histoire de l'art (il faudrait aussi nommer le Nouveau Roman auquel certains chorégraphes font référence) où la fabrique des œuvres fait l'objet d'une attention renouvelée :

elle se traduit dans le discours des artistes par une abondance de commentaires sur les procédés, et non plus sur les thématiques ou le sens de l'œuvre (cf. *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, II.3). Susan Sontag l'a bien perçu dans son fameux texte *Against Interpretation*[17] (1966). Les logiques compositionnelles de la *modern dance*, en particulier celles enseignées par le compositeur Louis Horst[18] auprès de plusieurs générations de danseur·euse·s successives, reposaient massivement sur le modèle musical et une relation étroite entre danse et musique. Mais la pensée musicale rencontre elle-même de profonds bouleversements structurels et conceptuels. Il s'agit désormais de rappeler qu'une œuvre ne se réduit pas à sa représentation et que sa valeur repose autant sur la pensée et les processus qui la fondent. « Nous avons rejeté l'idée de l'art comme objet pour considérer l'art comme processus[19] », rappelle John Cage.

Cette exploration des processus absolument foisonnante va donner lieu au moins à trois tendances compositionnelles. La première a déjà été mentionnée ci-dessus : elle concerne l'usage de la partition, entendue au sens large, qui structure autant les actions que l'organisation des durées ou des sections de l'œuvre – programme d'activités, règles du jeu, cycle *RSVP* d'Anna Halprin, instructions d'actions, ou transposition d'objet du monde en graphies à danser (texte,

---

[17] Susan Sontag, « Contre l'interprétation », *L'œuvre parle*, Paris : Seuil, coll. Pierres vives, 1968 (trad. Guy Durand de *Against interpretation*, New York: Doubleday, 1966).

[18] Louis Horst, musicien, compositeur, directeur musical de la Denishawn de 1915 à 1925, puis de la compagnie Martha Graham pendant vingt ans, enfin critique de danse (au *Dance Observer* 1934-64), commence à enseigner la composition chorégraphique aux États-Unis au milieu des années 1920. Jaques-Dalcroze, lui aussi musicien, a de son côté joué un rôle d'importance dès les années 1910 en Allemagne, développant une exploration physique de la musique, du phrasé. Comme lui, Horst marquera plusieurs générations de danseur·euse·s : les modernes, mais aussi Nikolais ou Cunningham. Son livre *Modern Dance Form In relation to the Other Modern Arts* (avec Carroll Russell, Princeton: Dance Horizons, 1961) synthétise ses réflexions sur la composition et constitue un document majeur sur la question. Il impose l'idée que la danse moderne doit se structurer de manière aussi rigoureuse que la musique et que l'art chorégraphique ne peut se suffire d'une inspiration libre ou de l'expression d'une émotion. La danse libre est visée par cette critique. Horst défend une structure rigoureuse dont le modèle repose sur la musique baroque (XVe-XVIIe siècles), en particulier sur la Suite – autrement dit, une musique qui emprunte aux caractères de la danse : rythme d'un mouvement perpétuel, tension et détente, goût du contraste, alternance de mouvements vifs et lents, jeu sur la variation. Son enseignement développait une approche rythmique, une analyse des formes musicales (celles modernes également) et l'application à la danse de règles fondamentales inspirées des structures musicales, en particulier les variations sur un thème. Structure en ABA : un thème A sera manipulé par amplification, répétition, contraction… pour mener à B avant de revenir à A ; structure du rondo (ABACADAEA) tel *Frontier* de Graham (1935), etc. Sa pensée de la composition s'enrichit aussi de son observation de l'art moderne (la peinture, la sculpture) et de la littérature (Woolf, Stein), le conduisant à penser des structures plus complexes, discontinues, asymétriques, dissonantes. Enfin, ce texte témoigne de sa grande connaissance des ressorts et des matériaux de la danse : la composition se pense aussi en termes de textures musculaires, de tensions, de flux, de souffle, d'accents corporels, autrement dit d'un rythme éloigné de la métrique musicale et qui puise dans les ressorts du geste. Horst sera admiré (par Cunningham aussi) mais aussi accusé d'un formalisme excessif. Il est rarement suivi à la lettre, y compris par les chorégraphes modernes qu'il accompagne. Mais l'on trouve chez celles-ci, en bien des points, cette influence de la pensée musicale : ainsi Humphrey, insistant sur la composition pour grand groupe, prend modèle sur l'orchestre pour penser un ensemble non hiérarchisé. Doris Humphrey, *Construire la danse*, *op. cit.*, p. 57.

[19] Lise Brunel, « Avec John Cage », *L'Avant-scène Ballet Danse*, « Merce Cunningham John Cage », Paris, n° 10, sept.-nov. 1982, p. 71.

schémas, dessins, tableaux). La deuxième tendance explore les effets de la juxtaposition : Cunningham en est sans doute le représentant le plus célèbre qui juxtapose des éléments autonomes (musique, décor, costume, danse). Mais nombre d'artistes du Judson Dance Theater développent aussi la juxtaposition d'éléments hétérogènes, plutôt que leur articulation ou combinatoire. Cette juxtaposition, que certains critiques qualifieront de « radicale[20] », tient du collage (cf. « La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer », V.15). La troisième tendance est largement exposée dans l'un des textes clés concernant la composition à cette période : « The mind is a muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*[21] » écrit en 1966 par Yvonne Rainer (et publié en 1968). La chorégraphe y pose une question qui demeure centrale pour cette période : celle du phrasé. Comme on l'a vu au chapitre 1, le phrasé prôné par Yvonne Rainer ou Steve Paxton relève d'un effacement de l'accentuation, poussant loin la dé-hiérarchisation entre événements et transition. Yvonne Rainer invente avec *Trio A* une danse qui serait pures transitions et tente d'échapper au surgissement de figures. Halprin a aussi exploré une forme de distorsion du flux des gestes quotidiens (habituellement accentués) par l'instauration d'un continuum dans l'interprétation de gestes simples (en particulier manger ou se déshabiller). La danse de Cunningham avait déjà assurément porté un coup à l'habituelle accentuation de la phrase dansée, en appliquant des rythmes différents à diverses parties du corps, sans jamais en privilégier aucune, mais surtout en brouillant la notion de début et de fin au profit d'une continuité (parfois saccadée). Dès lors qu'il propose de « travailler un grand nombre de phrases de danse, chacune séparément, et d'appliquer ensuite le hasard pour découvrir la continuité[22] », Cunningham bouleversait les habituelles constructions dramaturgiques de la *modern dance*. Avec le phrasé, cette période bouscule l'idée d'acmé, aussi appelée « moment photographique » par Yvonne Rainer, c'est-à-dire l'idée d'un événement clairement saillant pour le regardeur – ce qu'on pourrait nommer « figure » (cf. « Le chorégraphique traversé par la photographie », V.31). L'égalisation des temps pourra aussi prendre la forme de structures répétitives qui, selon les cas (chez Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Laura Dean ou Trisha Brown), conduit à une exacerbation ou au contraire désamorce tout effet dramatique. L'analyse

---

[20] Voir par exemple Sid Sachs (dir.), *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002*, Philadelphia : The University of the Arts, 2003.

[21] 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*, New York: E.P. Dutton, 1968, p. 263-273. Réed. *in* Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, Halifax/New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, 1974, p. 63-69. 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. Laurence Louppe *in Le Travail de l'art*, Paris : Association des Arts en Europe, 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. Christophe Wavelet *in Life/Forms (vita/formae)*, catalogue d'exposition, Ajaccio : musée Fesch, 1999, p. 98-103.

[22] David Vaughan, *Merce Cunningham*, *op. cit.*, p. 276.

esthétique des pièces peut être nourrie par ces théories de la composition (déclarations, manifestes, entretiens publiés, notes personnelles) élaborées par les chorégraphes et dont on peut chercher les traces.

- L'approche génétique

C'est là un second mode d'analyse des structures compositionnelles : une enquête sur les traces et en particulier sur les méthodes compositionnelles suivies. C'est parfois la seule façon dont on dispose pour penser les théories et pratiques de la composition : les traces laissées par les œuvres chorégraphiques ne comportent pas toujours (y compris pour des périodes relativement proches) des captations des représentations. L'analyse repose alors sur une enquête documentaire dont l'un des aspects peut consister à observer les étapes d'un processus de création, et parmi elles les considérations relatives à la composition. Les archives personnelles de Lucinda Childs livrent ainsi quelques éléments sur la façon dont elle a composé *Street Dance* (cf. chapitre 2 à propos de « The Archeology of *Street Dance* by Lucinda Childs », V.43). En complément des notes ou croquis, ce sont bien souvent dans des entretiens (écrits ou filmés), dans les autobiographies ou dans les essais que les artistes livrent aussi des indices ou explications plus élaborées sur leur façon de composer. Plus rarement, on dispose de documentaires sur des processus de création, soit que les artistes ait précisément été interrogés sur cet aspect de leur travail[23], soit qu'un·e documentariste ait suivi le processus de création[24]. À partir d'une analyse croisée de diverses sources, j'ai pu par exemple mieux comprendre comment *Trio A* d'Yvonne Rainer avait progressivement été écrit au cours des six mois pendant lesquelles la chorégraphe expérimente le surgissement de « mouvements discrets[25] », de petites sections interrompues, différentes et indépendantes les unes des autres, sans présumer de la façon dont ces sections seraient reliées. Mais aussi comprendre comment la danse de cinq minutes environ s'était insérée dans diverses œuvres d'Yvonne Rainer ou contextes performatifs, comme autant de versions possibles de cette danse (cf. *Figures de l'attention*, I.3, p. 95-100).

L'approche génétique – y compris pour les œuvres contemporaines – exige donc une analyse méticuleuse des traces pouvant documenter le processus de composition, qu'elles

[23] Par exemple le film de Marie-Hélène Rebois, *Boulevard Jourdan : L'art en scène*, CNC – Images de la culture, 1995 qui documente une série de rencontres (*Signatures*) organisées par le Théâtre de la Cité internationale à Paris où successivement Daniel Larrieu, Odile Duboc, Georges Appaix, Stéphanie Aubin, Mark Tompkins vont consacrer une soirée à présenter leur façon de travailler et montrer des extraits du répertoire correspondant.

[24] Par exemple, Marie-Hélène Rebois filmant la reprise d'une pièce de Dominique Bagouet : *Ribatz, Ribatz ! ou le grain du* temps, 2003. Ou bien : Michel Follin, *Corps accords, Dance notes (*April me*)*, CNC – Images de la culture, 2002 qui présente un processus de création d'Anne Teresa de Keersmaeker. Ou encore Marie-Agnès Blum, *La Danse de l'hêtre*, Films sauvages, 2006, documentant le travail de création d'Armelle Devigon à Chamarande lors d'une résidence d'un an.

[25] Yvonne Rainer, « Profile: Interview by Lyn Blumenthal » (1984), *A Woman Who… Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore (Maryland): The Johns Hopkins University Press, coll. Art + Performance, 1999, p. 62 et *sq*. Cf. aussi Yvonne Rainer, *Feelings are Facts. A Life*, Cambridge: the MIT Press, 2006, p. 266.

soient manuscrites – esquisses préparatoires, croquis, tableaux, journal de travail, notes en tout genre –, filmiques, photographiques, radiophoniques ou numériques. La génétique – discipline apparue dans les années 1960 pour le domaine littéraire et désormais appliquée aux autres domaines artistiques – est parfois le seul moyen d'avoir accès à une œuvre chorégraphique. Certaines parutions de chorégraphes (ou de chercheur·euse·s[26]) semblent vouloir engager la recherche dans cette voie, en rendant public une sélection de ces documents (notes préparatoires, dessins, pages de carnets…) ainsi qu'une partie de la documentation ayant servi de source à la création ou aux modes de composition. On pourrait mentionner les livres de Martha Graham, Merce Cunningham, Susan Buirge[27]… mais Anne Teresa de Keersmaeker est sans doute la chorégraphe qui a le plus largement déployé la publication de tels documents et ce d'une manière de plus en plus raisonnée et abondante : des premiers livres[28] qui présentaient sur un mode encore énigmatique (voire graphique et décoratif) des photographies de carnets, on a glissé vers une logique démonstrative et argumentée de présentation de l'œuvre et de ses procédés[29]. Chacune de ses pièces (quasiment) s'accompagne désormais d'une publication. Cette mise en scène des sources par les artistes mêmes – ou ce que l'on pourrait désigner comme la transformation des archives en livre ou DVD – appelle une approche critique : si les démonstrations des chorégraphes sont souvent brillantes et fascinantes, elles participent dans le même temps d'une forme de contrôle de la circulation, de la sélection et du sens des sources, ainsi que d'un cadrage évident du regard qu'on doit porter sur la démarche.

Il faut noter que l'analyse génétique conduite par les chercheur·euse·s ne se réduit plus aujourd'hui à l'examen rétrospectif, mais se penche aussi sur des œuvres contemporaines en train de se faire. Par exemple, du côté des études théâtrales, le projet de recherche intitulé « Spectacles en ligne(s) » coordonné par Nicolas Sauret (IRI) en 2013-14[30] engage une analyse

---

[26] Je pense en particulier au catalogue d'exposition dirigé par Laurence Louppe, *Danses tracées*, *op. cit*.

[27] Martha Graham, *The notebooks of Martha Graham*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973 ; Merce Cunningham, *Changes : Notes on Choreography*, New York: Something Else Press, 1968 ; Susan Buirge et Bernadette Bonis, *Ubusuna*, Carnières-Morlanwelz : Lansman, 1998.

[28] Dont elle n'était d'ailleurs pas forcément l'auteure : par exemple *Rosas : Si et seulement si étonnement*, Tournai : La Renaissance du Livre, 2002.

[29] Anne Teresa de Keersmaeker, devant un tableau d'école et interviewée par la philosophe Bojana Cvejić, décortique point par point la composition des œuvres, explicitant à la craie, par des schémas, les structures qui sous-tendent les pièces. Cette mise en scène n'est d'ailleurs pas sans évoquer le versant éducatif des arts de la scène qui se déploie aujourd'hui, en particulier à travers les conférences performées.

Les trois tomes de ces livres-DVD couvrent ainsi l'analyse de huit pièces de la chorégraphe. Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruxelles : Fonds Mercator/Rosas, 2012 ; Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *En atendant & Cesena : Carnets d'une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator/Rosas, 2013 ; Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić, *Drumming & Rain : Carnets d'une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator/Rosas, 2014.

[30] Voir le site http://spectacleenlignes.fr/wp/ « Les répétitions de deux spectacles vivants ont été intégralement enregistrées et annotées en temps réel. Ce corpus de vidéo et de métadonnées associées

génétique des œuvres théâtrales à partir de la constitution d'un corpus filmé de répétitions de théâtre et d'opéra. Les chercheur·euse·s produisent donc eux-mêmes les documents pour une analyse à venir. L'enjeu de ce projet consiste bel et bien d'abord en la constitution d'une archive filmique annotée… au risque de transformer le généticien en archiviste[31]. Du côté de la musicologie, le projet de recherche intitulé « Musicologie des techniques de composition contemporaine » (MuTeC) porté par Nicolas Donin et l'équipe des pratiques musicales de l'IRCAM, repose depuis 2008, entre autres, sur des études empiriques de l'activité créatrice de compositeurs actuels en interaction avec ces derniers. Il s'agit d'appliquer la génétique non plus à des périodes antérieures, mais sur le vif :

> « Les travaux qui abordent des processus créateurs résolument "sur le vif" ne nous feraient-ils pas passer d'une face à l'autre de la génétique, c'est-à-dire de l'analyse des documents à celle de l'action et de la cognition ? Car ce qui se présente à nous en premier, dans ce genre d'études, ce sont des actions, des pratiques, des situations ; et l'on pourrait se demander si la génétique devient soluble dans l'ethnologie ou dans la sociologie à mesure que ses objets sont proches dans le temps – d'autant que les méthodes […] s'inspirent effectivement de telles disciplines "de terrain" (par opposition à des disciplines "d'archive"). Pourtant, on le verra, la génétique *in vivo* n'est pas plus ou pas moins solidaire d'un projet anthropologique que d'un projet critique et analytique […]. Comme toute spécification du programme d'ensemble de la critique génétique, celle-ci se place sur la crête entre deux versants, ou instances, des processus de genèse : d'une part, les logiques de la production créatrice, dans la particularité de leur médium, dans la singularité de leurs œuvres, dans leur dynamique autonome de transformation de formes symboliques ; d'autre part, la cognition du créateur avec ses aspects conscients et inconscients, ses conditions sociohistoriques, ses savoir-faire émergents et ses automatismes aveugles. À l'exploration des faits d'*écriture*, déjà bien développée dans la critique génétique musicale, devait donc répondre une investigation des *manières de composer*[32]. »

Ces « manières de composer » ont sans doute à voir avec ce que j'ai nommé précédemment les pratiques, ou les pratiques compositionnelles : autrement dit, un ensemble d'opérations cognitives et expérientielles, de processus et de décisions qui conduisent à forger une écriture et qui, dans certains cas, inscrivent l'écriture même au sein des pratiques. Il s'agit quoiqu'il en soit non plus seulement de mettre en évidence les structures compositionnelles

---

constitue la base de recherche et d'analyse du projet, ainsi qu'une archive inédite mise à disposition de chercheurs. »

Du côté des études en danse, voir aussi le projet de recherche de Danièle Desnoyers : *Ce que la danse ne dit pas : actualisation des outils de documentation d'un processus de création chorégraphique en vue de son analyse et de sa transmission,* département de danse de l'UQAM, 2016-2019, inédit.

[31] Risque souligné par Nicolas Donin, « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes », *Genesis* [En ligne], 31 | 2010, mis en ligne le 20 septembre 2012. URL :
http://genesis.revues.org/327, p. 16.

[32] Nicolas Donin, « Composer. Écritures musicales… sur le vif », *Genesis* [En ligne], 31 | 2010, mis en ligne le 28 mai 2013. URL : http://genesis.revues.org/821, p. 31-32

abouties (« les faits d'*écriture* », dit Nicolas Donin), mais de découvrir les chemins qui ont conduit à ces structures mêmes.

- L'approche ethnographique

L'analyse génétique sur le vif s'intéresse à la création en tant qu'activité humaine (au même titre qu'une autre) pour en dévoiler le fonctionnement complexe. C'est l'enjeu également de l'analyse ethnographique en art qui va, de son côté, déployer d'abord des méthodes de terrain. C'est là la troisième sorte de méthodologie possible. L'approche ethnographique peut néanmoins viser des questionnements plus spécifiques ou restreints au sein de l'étude des processus de création : par exemple, les relations au sein d'une compagnie, la technique d'un geste, la transmission du mouvement, etc. La genèse d'une œuvre ou sa composition – au sens des structurations d'une œuvre – n'est pas forcément son objet. Évidemment, la question posée oriente la méthode : aussi bien celle de l'observation que celle de l'entretien avec les différent·e·s acteur·rice·s de la création. Elle détermine aussi pour les chercheur·euse·s les moments propices à l'observation du travail : répétitions, filages, cours techniques, moments de discussion avec les collaborateur·rice·s, etc. Ma propre approche de terrain vise en général l'analyse esthétique dans son articulation avec la fabrique de l'œuvre. Empruntant la voie ouverte par Laurence Louppe, il s'agit en effet d'associer *aisthesis* (analyse esthétique) et *poièsis* (analyse des manières de faire, des fabriques de l'œuvre). Celle-ci enjoint les chercheur·euse·s à puiser dans les savoirs qui se déploient dans les pratiques de studio et à penser en même temps ce que nous fait une œuvre et comment elle est faite[33]. Il s'agit plus largement d'être en mesure de rendre compte de ce qui singularise le travail de la danse, non seulement en termes techniques, mais également en termes de valeurs ou d'enjeux éthiques du travail et des relations. À ce titre, Laurence Louppe s'intéresse autant aux pratiques qu'aux fabriques de l'œuvre, puisqu'elle rassemble derrière le terme de « poétique » l'ensemble du processus créateur – la poétique de Laurence Louppe concilie la poïétique de Valéry et l'esthétique. Elle ne délivre en revanche aucune recommandation sur la méthodologie à suivre, ni sur ses propres façons de travailler sur le terrain.

C'est sur la base de cette idée assez générale que j'aborde mon premier terrain, du 5 octobre au 9 novembre 1999, au Ballet Atlantique – Régine Chopinot à La Rochelle. Ce terrain répond à une invitation ouverte de la chorégraphe à « venir regarder le travail », à la suite de sa lecture de mon mémoire de DEA sur trois de ses pièces (mémoire réalisé à partir d'un travail d'archives). J'y expérimente la temporalité du terrain (pendant quatre semaines), ainsi qu'un journal de terrain totalement intuitif et de ce fait assez erratique, tandis que la pièce *La Danse du temps* prend forme. Aucun projet précis ne guide particulièrement ce temps de travail qui est comme suspendu entre mon DEA et le commencement de ma thèse, sinon celui de saisir

[33] L'historienne déploie largement cette idée tout au long de son ouvrage, sans jamais rien dire des méthodologies de terrain. « [La poétique] ne dit pas seulement ce que nous fait une œuvre d'art : elle nous apprend comment c'est fait », Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 19.

l'opportunité d'accéder à une autre strate de la compréhension du fait chorégraphique. Il est difficile aujourd'hui de rapporter ce que j'ai pu retirer d'une telle occasion, où se sont mêlés la rencontre avec des danseur·euse·s de plusieurs générations[34], la découverte du fonctionnement d'un centre chorégraphique national, l'observation des relations complexes de travail au sein d'une compagnie, le rapport entre les pratiques du matin (en particulier l'articulation entre yoga et danse) et l'émergence d'une pièce, le partage ou l'expérience des rythmes du travail quotidien, les étapes de la création passant par l'arrivée du décor, des costumes, de la musique, jusqu'aux filages au théâtre, etc. J'en retiendrai, dans un texte, l'expérience du travail de mon regard : cette activité d'observation caractérisait aussi une bonne part de l'activité de la chorégraphe, conduisant, de son côté, à commenter, choisir, réorienter le travail qui prenait forme. J'expérimentais, pour ma part, un travail perceptif et analytique renouvelé par le fait même du point de vue proche permis par ma position dans le studio et par l'exercice pour moi inédit de l'observation d'une chorégraphie en train de se former (cf. « Voir, voir venir ou le journal d'un processus de création : *La Danse du Temps* de Régine Chopinot », V.3).

Pour *Projet de la matière* d'Odile Duboc, on l'a vu au chapitre 1, le travail sur le terrain pendant un mois, en septembre 2003, à Belfort est conduit à la demande de la chorégraphe, afin de « témoigner du travail ». La situation est donc différente et ce à bien des égards : premièrement, la commande prévoit la rédaction d'un ouvrage ; deuxièmement, j'assiste à un processus de reprise (et non de création) d'une pièce que je connais bien pour l'avoir déjà analysée en détail (« *Projet de la matière* d'Odile Duboc », V.1, 1999). Troisièmement, cette reprise s'inscrit plus largement dans une démarche de transmission : transmission des enjeux et matériaux de *Projet de la matière* (dans le cadre d'un stage ouvert à des danseur·euse·s professionnel·le·s intitulé « Le corps-matière ») et transmission précisément de certains rôles de *Projet de la matière* (1993) mais aussi de *trois boléros* (1996), dans la perspective de tournées à venir. J'ai rappelé au chapitre 1 (« Les matérialités de l'œuvre chorégraphique ») que l'étude issue de ce terrain avait combiné l'analyse de cinq formes de manifestation de l'œuvre : son existence sur scène lors de plusieurs représentations, son existence documentaire, critique, mémorielle et enfin son existence comme processus. C'est dire combien les observations et réflexions issues du journal de terrain et des entretiens se sont réorganisées en regard de l'analyse de bien d'autres documents, tout en tissant esthétique, histoire et analyse des pratiques et des processus. La question des modes de composition ne constitue qu'une part de l'analyse, qui aborde en effet tout autant la question de la mémoire et de la transmission. La composition a néanmoins été abordée lors du terrain ethnographique, à partir de l'examen de plusieurs axes ou niveaux de pratiques compositionnelles : le surgissement du geste d'une part, la structuration de l'œuvre d'autre part.

[34] La pièce rassemblait Françoise et Dominique Dupuy, Sophie Lessard et les danseur·euse·s du Ballet Atlantique : John Bateman, Daniel Bodiford, Clara Cornil, Philippe Ducou, Virginie Garcia, Alexandre Iseli, Franck Journo, Anne Moulin, Claire Servant, Marie Tempère, Duke Wilburn.

Quant au geste, il s'agissait de comprendre quels sont les moyens mis en œuvre par Odile Duboc pour faire émerger le geste qu'elle attend d'un·e interprète, en partant de l'observation du cours technique, des ateliers et de la façon dont elle guide à chaque fois les danseur·euse·s à travers les indications données. Celles-ci sont autant des incitations à se mettre en mouvement (instructions, considérations techniques, images poétiques, etc.) que des ajustements nécessaires face à la proposition faite par les danseur·euse·s (corrections, validations, encouragements à poursuivre, propositions pour essayer un peu différemment, etc.). Cela revient aussi pour les chercheur·euse·s à déceler la part d'implicite contenue dans les indications ou consignes données : les cadres de l'expérience ne sont pas toujours nommés, qui conduisent l'interprète à proposer un geste qui sera considéré comme « juste » dans le contexte de l'esthétique dubocienne. La part jouée par l'imprégnation, la copie, le regard partagé sur la danse en train de se faire contribue très largement à générer le geste attendu. Du côté du travail des danseur·euse·s, il s'agissait d'observer quelles sont leurs stratégies pour épouser cette technique et ce style dubocien. Le contexte d'une reprise a par ailleurs été pour moi l'occasion de pouvoir interroger, pour un même rôle, deux danseurs différents et de saisir alors la diversité des façons d'engager un geste et les imaginaires possiblement divergents qui sous-tendent la qualité de celui-ci.

Quant à la structuration de l'œuvre, il s'agissait d'observer comment Odile Duboc et les interprètes travaillaient à retrouver les temporalités internes à chaque séquence et les processus qui conduisent à ces temporalités (les musicalités subtiles de chacune des partitions, les points de rencontres entre des sections chorégraphiées, etc.). Mais la reprise a pu aussi donner lieu à des modifications structurelles. La reprise de la pièce dix ans après sa création a en effet conduit à permuter ou couper certaines séquences, à créer de nouvelles danses ou à répartir autrement certaines phrases dansées entre les interprètes. Ces modifications structurelles aident à poser la question de l'esthétique dubocienne : à saisir quel équilibre spatial et temporel la chorégraphe recherche qui permettra d'atteindre la forme selon elle idéale pour sa pièce, quelles qualités de transition elle attend, à quelle dramaturgie d'ensemble elle cherche à parvenir afin d'induire une expérience esthétique singulière. L'enjeu central de cette étude aura sans doute été alors de déployer la notion même d'œuvre chorégraphique – son identité, ses contours –, afin d'en faire apparaître la complexité à travers la mouvance de ses occurrences successives, comme les représentations, différenciées selon les acteur·rice·s[35], auxquelles elle donne lieu.

[35] L'analyse s'appuie en effet autant sur les témoignages des créatrices de la pièce Odile Duboc et Françoise Michel, des quatre collaborateur·rice·s – la plasticienne Marie-José Pillet, le scénographe Yves Lejeune, la créatrice costume Véronique Fabrègue, le créateur sonore Olivier Renouf –, des neuf interprètes à la création en 1993 – Brigitte Asselineau, Laure Bonicel, Boris Charmatz, Vincent Druguet, Dominique Grimonprez, Françoise Grolet, Stéphane Imbert, Anne-Karine Lescop, Pedro Pauwels – ainsi que de ceux engagés dans la reprise en 2003 – Bruno Danjoux, Stéfany Ganachaud, Alban Richard, Françoise Rognerud, David Wampach.

Mon observation des processus qui sous-tendent les pratiques chorégraphiques a pu se poursuivre plus ponctuellement : dans l'observation des pratiques pédagogiques liées à mon séminaire sur la spatialité (cf. chapitre 3) ; lors de terrains plus brefs pendant des processus de création de chorégraphes dont le travail m'intéresse – auprès de la Cie La Zouze de Christophe Haleb à Caen et Chalon-sur-Saône en 2006-2007 (cf. « L'envol queer de La Zouze. À propos de *Domestic Flight* de Christophe Haleb », V.20), auprès de la chorégraphe Armelle Devigon à Messey-sur-Grosne en 2016 (lors de la création d'une promenade contemplative), auprès de la Cie GBOD! de Rémy Héritier à Pantin et Aubervilliers en 2018 (cf. « Relier les traces, faire palpiter le lieu », III.13). Ce sont à chaque fois des questions propres à ces pièces qui ont été traitées ou ont guidé mon regard : la thématique du genre chez Christophe Haleb, le rapport au lieu chez Armelle Devigon ou Rémy Héritier. Mais au-delà de ces questions spécifiques, le rapport au travail – l'organisation des activités, des rôles, des rythmes, des décisions – n'a cessé de nourrir ma compréhension des dynamiques créatives collectives et des façons dont une œuvre prend forme. L'analyse des processus de création, quelle que soit la question qui la porte, permet de développer une connaissance plus large du fait chorégraphique, en abordant l'analyse des manières de faire ou des modalités de production de l'œuvre – analyse susceptible d'enrichir la recherche en danse plus généralement tournée vers la critique et ou l'histoire des œuvres. L'analyse ethnographique peut alors éclairer des œuvres qui feront par ailleurs l'objet d'une analyse esthétique ou historique.

Il faut insister sur les différences de temporalités dont relèvent les approches esthétique, génétique et ethnographique des modes de composition. La première qui consiste à partir des œuvres pour tenter d'en déduire les logiques compositionnelles fait l'impasse sur les différents stades de conception d'une pièce (les brouillons, les coupes, les couches successives) pour ne s'intéresser qu'à un stade final de présentation de l'œuvre. Il s'agit de penser la composition dans son aboutissement plus que dans ces étapes et outils de fabrication, autrement dit de déceler des structures, les logiques à l'œuvre, sans forcément parvenir à comprendre le processus qui y a conduit, mais en donnant d'emblée sens à l'ensemble. La génétique, dans son acception la plus classique, suppose un retour rétrospectif aux sources du travail de création et aux documents qu'il a pu produire. Elle tente justement de mettre au jour ces différentes étapes, en connaissance de l'œuvre aboutie. La structuration finale de la pièce guide l'enquête à rebours. L'ethnographie des processus de création suppose quant à elle d'avoir pu accéder aux différentes étapes de la composition. Il faut noter au passage qu'elle soulève la question de savoir où (quand) commence (à s'élaborer) la composition. Le processus de cette analyse ethnographique est quoiqu'il en soit concomitant à l'apparition de l'œuvre elle-même ; il s'étire sur la durée sans toujours savoir vers où il se dirige. Aussi, l'analyse des différents stades est-elle détachée du sens final de l'œuvre aboutie.

> « Lorsque l'on suit la préparation d'une œuvre jusqu'à ses manifestations scéniques, on est face à un objet d'étude dont on ne connaît pas encore l'issue. On

> est d'emblée engagé dans le cheminement d'une recherche, aux prises avec une activité présente qui déroule ses logiques propres, passionnantes en elles-mêmes, et susceptibles d'atténuer l'intérêt pour le moment spectaculaire. Les couches successives, les gestes répétés et modifiés, les esquisses et les ratures pèsent davantage dans la mémoire, au risque de rendre difficile l'appréhension de la représentation d'un soir. » (*Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, I.2, p. 13)

Une analyse d'un processus de reprise échappe donc en partie à cet indéterminé quant à la forme de l'œuvre recherchée.

> « Face à la reprise de *Projet de la matière*, le jeu des temporalités s'avère plus complexe : des représentations ont déjà eu lieu. L'observation du travail en studio apparaît alors comme une remontée dans l'œuvre. Le temps de la reprise est, pour l'observateur, celui d'un décorticage *a posteriori*, où resurgissent des intentions passées, des structures et des logiques qui sous-tendent la pièce. Mais cette découverte de l'œuvre à rebours n'est pas une remontée dans le temps : il n'y a pas de rétrogression possible. C'est dans le présent du studio, des répétitions concrètes et de la transmission de *Projet de la matière* à de nouveaux danseurs que se forgent les représentations futures de la pièce. Un regard rétrospectif (c'est-à-dire actuel) sur les gestes anciens vient orienter leur manifestation prochaine. Le temps est alors rythmé par le va-et-vient entre des rapports à l'œuvre passée et celle à venir. Tiraillé entre deux extrêmes, le processus de reprise laisse place à une gestation comparable à celle d'une création, à ceci près que des manifestations publiques de l'œuvre ont déjà eu lieu. » (*Idem*)

Ce rapport au passé qui sous-tendait les gestes et les imaginaires a appelé une collecte de récits en complément de l'observation directe des danseur·euse·s, afin de mettre en partage les ressorts complexes du geste lors de la reprise de *Projet de la matière*.

- ### L'approche par le témoignage

C'est là une quatrième approche possible de la composition : l'enquête auprès des artistes. Le témoignage constitue un autre moyen de saisir les principes et outils de la composition, qu'il émane de l'auteur·e, des collaborateur·rice·s, des interprètes. Dans ce dernier cas, on s'approche au plus près des conditions de la fabrique du geste : celle-ci, comme le travail d'interprétation, constituent une part déterminante des logiques micro-compositionnelles (cf. « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », II.6 et « Le geste dansé et la déprise », VII.3). Ces témoignages peuvent avoir lieu pendant le terrain ethnographique, mais aussi survenir *a posteriori* dans le cadre d'une démarche d'enquête. Pour l'essai « Une filiation déliée » (III.2), deux entretiens ont eu lieu en juillet et septembre 2008 avec la chorégraphe Emmanuelle Huynh, à propos de son œuvre. Conduits sur la base d'une connaissance préalable de son travail vu sur scène, du visionnage de l'ensemble des captations des pièces de son parcours et de la lecture des textes d'intention et de critiques, ces entretiens ont largement concerné la composition. En effet, le mode explicatif choisi par la chorégraphe emprunte volontiers à la description des processus, des sources et des structurations de l'œuvre. En cela, elle se relie bel et bien aux chorégraphes nord-américains (Cunningham et les post-modernes à qui elle se réfère

ou rend hommage dans certaines de ses pièces) qui, on l'a vu, insiste d'abord sur les procédures compositionnelles pour aborder leurs œuvres.

C'est dans une perspective plus vaste que la chorégraphe Myriam Gourfink, Yvane Chapuis[36] et moi-même avons engagé en 2015 une enquête sur la composition en danse. Le projet de recherche « La composition chorégraphique aujourd'hui. Quels outils pour quelles positions artistiques ?[37] » s'attache à l'étude de dix chorégraphes (y compris Myriam Gourfink). Il vise à documenter et interroger leurs démarches de composition, afin de comprendre comment elles s'articulent avec un positionnement artistique (une éthique de travail et une conception du rôle que l'art doit jouer) aussi bien qu'esthétique (l'expérience pour les spectateurs que les œuvres visent). Cette étude, dont Myriam Gourfink a eu l'initiative, a fait le pari de mettre en lumière la complexité des savoirs compositionnels constitutifs de la création contemporaine aujourd'hui, à partir d'un premier état des lieux. Il ne s'agit pas de conduire des études monographiques successives, mais de créer les conditions d'un échange entre les artistes à même de faire surgir aussi les nœuds d'un débat contemporain sur la composition en danse. Myriam Gourfink souhaitait créer une sorte de « Darmstadt de la danse », autrement dit offrir aux artistes chorégraphiques un espace de réflexion sur la composition, tel qu'avaient pu l'imaginer les compositeurs se réunissant à partir de l'été 1946 à l'école de Darmstadt pour penser la musique nouvelle[38].

Partant de cet élan initial, l'enquête s'est engagée sur la base de trois constats que nous partageons. Premièrement, les œuvres contemporaines semblent appeler un tel sujet de recherche : la façon dont nombre d'œuvres depuis les années 1990 mettent le spectateur sur la piste d'une lecture des formes et structures de l'art chorégraphique fait de ce sujet une question centrale pour penser l'art chorégraphique européen contemporain. Si nombre des démarches contemporaines semblent mettre en scène le processus même de formation du geste ou tendent à rendre visible les logiques de production des œuvres, celles-ci, pour autant, ne peuvent être réduites à des démonstrations évidentes de leur logique de composition. Par leur

[36] Historienne de l'art de formation, commissaire d'exposition, directrice éditoriale, elle est depuis 2013 responsable de la mission recherche de La Manufacture-Haute école des arts scéniques de Suisse romande.

[37] Ce projet de recherche est soutenu par La Manufacture/Hes-So, Haute école spécialisée de Suisse occidentale, en collaboration avec le laboratoire MUSIDANSE (E.A. 1572) de l'université Paris 8 Saint-Denis.

[38] « Darmstadt fut d'abord le lieu où toute une génération de jeunes compositeurs s'employa à découvrir et à faire découvrir les compositeurs de la seconde École de Vienne (Schönberg, Berg et Webern). Parmi eux, on trouve les Français Pierre Boulez et Jean Barraqué, les Italiens Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna, Franco Donatoni, l'Allemand Karlheinz Stockhausen, le Belge Henri Pousseur, le Germano-Argentin Mauricio Kagel. Même si chacun d'eux mena des recherches esthétiques et stylistiques qui correspondaient à leur sensibilité propre, tous avaient en commun le besoin de clarifier, de comprendre, d'approfondir ou de développer l'expérience sérielle, que ce soit pour la continuer ou pour la rejeter définitivement. » Juliette Garrigues, « Darmstadt, école de », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 17 décembre 2018. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ecole-de-darmstadt/

complexité, elles appellent à élucider, avec les chorégraphes, la démarche de composition engagée.

Le deuxième constat de départ concerne une sorte de déficit à théoriser plus largement les pratiques compositionnelles, c'est-à-dire au-delà des études monographiques pointues que l'on peut conduire. J'ai constitué un état de l'art sur la composition en danse, dont un texte introductif à l'ouvrage rendra compte (III.14). Il montre que les savoirs sur la composition se transmettent majoritairement par tradition orale – c'est-à-dire à travers les pratiques de studio, les processus de création mais aussi la pratique de spectateur où se forge une culture de la composition. Ces savoirs circulent en outre à travers deux types d'écrits qui permettent de tracer une histoire de la composition en danse : les écrits d'artistes (ceux des chorégraphes, mais aussi de leurs collaborateur·rice·s, en particulier les musicien·ne·s ou compositeur·rice·s) et les analyses de critiques, historien·ne·s ou chercheur·euse·s en danse. Ces dernières puisent très largement dans les premiers, mais s'appuient aussi d'une part sur l'analyse des œuvres – pour en déduire une poétique de la danse attentive aux manières dont une œuvre est construite –, d'autre part sur des études de terrain par une ethnographie du travail artistique. L'analyse de ces textes permet de dégager des grands axes historiques. Un travail plus exigeant sur cette histoire supposerait la collaboration entre de nombreux chercheur·euse·s.

Si une part des écrits d'artistes au XXe siècle prend la forme de traités ou manuels de composition, ceux de la période plus récente (les années 1990-2010) ne mettent pas forcément en évidence ce qui relèverait précisément des théories de la composition. Nous n'avons pas affaire ici à des traités, mais à des descriptions parfois détaillées, parfois parcellaires, de manières de faire très diverses et exprimées de manières très contrastées. Cette fragmentation des façons de faire, penser et dire (qui est aussi le reflet d'héritages ou de formations très diverses) signale la richesse du champ chorégraphique aujourd'hui, mais la difficulté aussi à transmettre ces savoirs aux nouvelles générations et à mettre en valeur les enjeux multiples dont ils relèvent. Il est d'ailleurs difficile de déceler des courants d'enseignement de la composition aujourd'hui. Si les écoles supérieures de danse européennes enseignent différents courant de l'improvisation (du contact improvisation à William Forsythe en passant par João Fiadeiro), le cours de composition se fait davantage au gré des artistes invité·e·s dont les étudiant·e·s rencontrent les démarches et conceptions. On note peu d'ateliers de composition à proprement parler ; ils ne sont en tout cas pas désignés comme tels par la nouvelle génération de chorégraphes, contrairement aux pédagogies héritées de Nikolais, par exemple. Il n'est donc pas aisé de tracer aujourd'hui les contours de courants de composition… du moins dès que l'on sort de l'héritage des grandes traditions de la modernité allemande ou nord-américaine et de la postmodernité américaine.

Troisièmement, le constat d'un manque évident d'occasions d'échanger collectivement sur ces questions nous a conduites à élaborer un protocole d'enquête qui laisse une large place aux échanges collectifs. Cette enquête s'avère d'autant plus nécessaire que les occasions

d'expliquer ou de réfléchir à la composition sont peu fréquentes et rarement rendues publiques auprès des autres artistes ou de la communauté des chercheur·euse·s ou des publics. La recherche « La composition chorégraphique aujourd'hui. Quels outils pour quelles positions artistiques ? » s'est donc appuyée sur les artistes, sur leur discours, sur leur savoir, non seulement pour les faire connaître, mais aussi pour les interroger. Car la dimension dialogique de l'enquête est à même de mettre au jour l'intelligence de pratiques et de pensées rarement mises en partage et qui trop souvent relèvent de l'évidence pour l'artiste même, tant qu'il·elle ne les a pas confrontées à d'autres, dans l'échange, dans l'exposé. Il s'agissait d'abord de créer les conditions d'un échange fructueux, puis de se mettre à l'écoute.

Dans cette quatrième méthode d'analyse des logiques compositionnelles, la parole du ou de la chorégraphe est garante de la qualité descriptive et heuristique du propos sur les manières de composer. L'étude n'a pas fait appel à une génétique des œuvres et nous avons principalement pris appui sur le témoignage, au risque, évidemment, de ne pas déceler les écarts entre le dire et le faire. Les interlocuteur·rice·s de ces témoignages étaient néanmoins à même d'opposer leur connaissance des œuvres, sur la base d'une observation des faits d'écriture (d'une analyse esthétique de la composition). Et certains d'entre eux pouvaient également témoigner des processus parce qu'ils ou elles avaient été interprètes des pièces (il y a bien là une connaissance du terrain, mais qu'on ne peut assimiler à une approche ethnographique puisque l'interprète est partie prenante de l'œuvre). Aussi, l'approche par le témoignage a répondu à un protocole qui espère en garantir la qualité, et qu'il convient ici de décrire.

3. Un vocabulaire pour les pratiques compositionnelles aujourd'hui

Les chorégraphes réuni·e·s pour cette enquête sont : Marco Berrettini, Nathalie Collantes, DD Dorvillier, Myriam Gourfink, Thomas Hauert, Rémy Héritier, Daniel Linehan, Laurent Pichaud, Loïc Touzé et Cindy Van Acker. Le choix de ces artistes s'est fait en fonction des trois constats précédemment mentionnés et de divers critères supplémentaires.

Premièrement, les critères liés à notre premier constat sont d'ordre esthétique : l'émergence d'une curiosité à l'égard de certains travaux concernant leurs soubassements compositionnels. Le choix est donc ici subjectif, limité par nos affinités esthétiques et par notre connaissance même – nécessairement limitée – de la création contemporaine.

Deuxièmement, des critères historiques : par là il ne s'agit pas de dire que nous avons constitué un échantillon représentatif de la création contemporaine, mais que nous nous sommes tournées vers des artistes qui, pour la plupart, avaient un intérêt pour l'histoire de la danse et étaient en mesure de mettre leur travail en perspective avec celle-ci, mais aussi des chorégraphes qui, pour certains, se sont engagés dans la formation de jeunes artistes chorégraphiques – autrement dit, qui se posent les questions de l'ancrage historique comme du

devenir de cet art[39]. La plupart de ces chorégraphes ont donc plus généralement une propension à l'analyse, à l'explicitation, parce qu'ils sont engagés dans des démarches de transmission. Plus généralement, ce critère historique a conduit à donner une visibilité à des artistes qui ne sont pas forcément dominant sur la scène chorégraphique actuelle, afin de contribuer à rendre compte de modes de composition peut-être moins connus que ceux hérités des grands courants de la modernité ou des courants plus repérés de la danse européenne des années 1980. Nous avons par ailleurs considéré que certain·e·s artistes d'aujourd'hui bénéficiaient déjà d'une visibilité importante de leur travail et que d'autres publications les concernant répondaient (en partie) aux enjeux qui étaient les nôtres. Ainsi des chorégraphes comme Jérôme Bel, Boris Charmatz, William Forsythe, Anne Teresa de Keersmaeker, Xavier Le Roy, Meg Stuart… ont été écartés de l'étude, bien qu'ils représentent évidemment des courants importants de la composition aujourd'hui.

Le troisième critère est de nationalité : si notre connaissance du champ chorégraphique est assurément dépendante de la sélection opérée par les circuits mêmes de diffusion des œuvres en France et de ce fait très limitée, des considérations de nationalité sont intervenues dans nos choix. Tous les chorégraphes de l'étude vivent en Europe, néanmoins ils ont été formés selon différentes traditions et pour certains aux États-Unis. On reste pourtant sur un échantillon occidental. Et tous les chorégraphes réunis parlent français – ce qui n'est pas un détail pour la qualité des échanges. La plupart des chorégraphes sont français : Nathalie Collantes, Myriam Gourfink, Rémy Héritier, Laurent Pichaud, Loïc Touzé. Deux chorégraphes sont américains et vivent en Europe : DD Dorvillier (née à Puerto Rico, vit en France depuis 2010), Daniel Linehan (vit en Belgique depuis 2008). Trois d'entre eux vivent en Suisse ou y séjournent régulièrement : Thomas Hauert (de nationalité suisse), Marco Berrettini (italien et allemand ayant développé sa carrière auparavant en Allemagne, puis en France), Cindy Van Acker (belge). La plupart ont une visibilité internationale.

Le quatrième critère est générationnel : plusieurs des chorégraphes sont né·e·s dans la première moitié des années 1960 (Marco Berrettini, Nathalie Collantes, Loïc Touzé), d'autres ont moins de 40 ans au début de l'enquête (Rémy Héritier est né en 1977, Daniel Linehan en 1982).

Le cinquième critère est de parité.

Le sixième critère est économique et pragmatique : s'en tenir au nombre dix chorégraphes est sans doute arbitraire, mais c'est un nombre relativement important au regard de l'étude que pouvaient conduire les trois chercheuses et réaliste financièrement (les artistes

[39] Myriam Gourfink a dirigé le programme de recherche et de composition chorégraphiques (PRCC) à la fondation Royaumont de janvier 2008 à mars 2013. Thomas Hauert est responsable de la filière du « Bachelor en Contemporary dance - Option Creation » de La Manufacture à Lausanne/Hes-So. Laurent Pichaud (2013-2017) et DD Dorvillier (depuis 2017) ont été successivement les responsables pédagogiques du master ex.er.ce CCN de Montpellier/université Montpellier 3. Nathalie Collantes a enseigné la composition à l'école supérieure du CNDC d'Angers (direction Emmanuelle Huynh 2004-2012). Marco Berrettini, Loïc Touzé enseignent régulièrement dans des écoles supérieures de danse en Europe.

sont rémunérés pour leur contribution). C'est une proportion qui permet aussi d'envisager une discussion collective.

En effet, un dernier critère répond à notre troisième constat : celui de pouvoir échanger collectivement avec fluidité. S'il ne s'agissait pas de conduire à un quelconque consensus, il fallait s'assurer d'un contexte de discussion favorable, qui ne tourne pas à la justification ni à l'auto-promotion, ni à la joute oratoire entre pairs. L'enquête reposait sur la possibilité d'envisager, ensemble et sans frein relationnel majeur, l'état des recherches et questionnements. Cette situation d'enquête était en fait sinon intimidante du moins impressionnante pour les artistes, or il fallait pouvoir ne pas négliger la part des contradictions ou impasses qui peuvent aussi sous-tendre les pratiques, sans pour autant fragiliser ou durcir les positions de chacun·e. On comprend que nous avions donc déjà rencontré auparavant la plupart de ces artistes dans des contextes professionnels, voire tissé des liens amicaux avec certain·e·s. Par ailleurs, ils se connaissaient également entre eux au point d'avoir parfois collaboré ensemble sur des projets (avoir été l'interprète de l'un·e ou de plusieurs des chorégraphes rassemblé·e·s[40]). Et la plupart avaient en tout cas une connaissance d'une partie de leurs œuvres respectives, en tant que spectateurs, ce qui a favorisé la circulation dans les échanges.

J'ai rédigé avec Myriam Gourfink le questionnaire qui sera le point de départ de cette étude. Il a été envoyé à chacun·e des artistes en vue de la présentation d'un exposé devant tous, sur ses modes de composition. Cette situation engage autrement que des explicitations pour le grand public : elle exige un discours spécialisé, précis, les uns ou les autres étant à même de vérifier le choix du vocabulaire ou de lever les sous-entendus, aussi bien de la pratique que de la façon de la formuler. Il s'agit de tirer parti de la dimension heuristique d'une discussion collective et de l'exigence des exposés entre pairs. La présence d'Yvane Chapuis et moi-même permettait par ailleurs d'éviter les possibles implicites des discussions entre artistes. Ce questionnaire relativement long donnait un cadre aux échanges : il annonçait aux artistes l'endroit de notre enquête ; il exigeait d'eux de revoir les habituelles logiques de présentation de leur parcours ou travail ; il était comme un repère tout au long des échanges pour ne pas dévier du sujet. On pourrait dire à ce titre que chacun·e des participant·e·s a pu veiller à l'orientation des échanges, parce que chacun·e en connaissait le cadre ou qu'une question ou une autre du questionnaire les taraudaient. Voici *in extenso* le questionnaire envoyé en 2016, quelques mois avant la première rencontre :

[40] Nathalie Collantes a été interprète de Laurent Pichaud. Rémy Héritier a été interprète de DD Dorvillier, Laurent Pichaud et Loïc Touzé. Cindy Van Acker a été interprète de Myriam Gourfink et réciproquement.

La composition chorégraphique aujourd'hui. Quels outils pour quelles positions artistiques ?
Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin

Le questionnaire suivant espère pouvoir susciter l'amorce d'une réflexion collective préalable à nos rencontres. Il est envoyé à chacun à titre préparatoire et peut donc orienter l'exposé que chacun fera. À ce titre, il ouvre un certain nombre de questions sur la composition en danse – ses principes et ses outils – constituant une sorte de trame ou d'arrière-plan susceptible de nous placer dans une exigence commune. Il paraîtra peut-être à certain·e·s inadéquat, imprécis ou au contraire trop précis. Il ne doit pas être pris au pied de la lettre, mais comme un point de départ possible pour nos échanges. Toute considération qui ne semblerait pas entrer dans le cadre même de ce questionnaire ou toute reformulation des questions relatives à la composition sont tout aussi bienvenues… l'objectif commun étant de mettre en lumière les façons diverses de concevoir et mettre en pratique la composition en danse. Quels outils de composition vous êtes-vous fabriqués ? Quels principes compositionnels découlent de vos idées artistiques ?
Le questionnaire est organisé en sous-sections, mais il est probable que chacun préférera un autre ordre pour son exposé ; il est d'ailleurs assez facile de sauter d'une section à l'autre sans s'en rendre compte. Ces sections sont au nombre de cinq : principes de composition ; place de la composition dans le processus de création ; pratiques de composition ; composition, geste et interprétation ; culture de la composition.

- ***Principes de composition***

- *À quelles questions (ou à quels défis ou problèmes chorégraphiques) répondent vos principes de composition ? [Exemple : Comment faire une pièce sans pas ?]*
- *Comment décririez-vous les formes ou structures compositionnelles auxquelles vous avez abouties ?*
- *Avez-vous élaboré un lexique ou glossaire pour désigner les différentes formes qu'ont pu prendre vos pièces ? Ou pour décrire les outils de composition que vous vous êtes fabriqués ?*
- *Pourriez-vous nommer les opérations d'agencement les plus représentatives de votre pratique compositionnelle ?*
- *Pouvez-vous dégager les points de votre méthode de composition qui vous semblent singuliers ?*
- *Que signifie pour vous « composer » ?*
- *Utilisez-vous le terme « composition » ou préférez-vous lui substituer d'autres termes ? Le(s)quel(s) ?*

- ***Place de la composition dans le processus de création :***
  La composition est susceptible de se mettre en place ou se redéfinir à différents stades du processus de création :

- *Comment se forment les conditions de l'élaboration de la composition ?*
- *Où commence la composition pour vous ?*
- *Comment s'effectue la collecte des éléments et outils chorégraphiques d'une pièce ?*
- *Sur quel (s) plan(s), sur quelle(s) couche(s) de la pièce (performance, spectacle) opérez-vous avec un processus de composition ?*
- *Quelles seraient les grandes étapes du processus de composition ?*
- *Pouvez-vous préciser la temporalité du processus de création et la place prise par l'élaboration de la composition en son sein : durée du processus, temps de travail avec les collaborateurs et à quel rythme ?*

- *À partir de quand la composition est-elle mise en jeu avec d'autres ? Avec qui (collaborateurs, compositeurs, danseurs, dramaturge…) ? Et sous quel mode ?*
- *Dans quelle mesure le choix des interprètes concerne-t-il la composition ? À quel moment intervient-il ?*
- *La composition est-elle aussi susceptible de faire surgir de nouveaux matériaux ?*
- *Le* training *est-il pour vous lié à la composition ? Si c'est le cas, est-ce que le* training *ou la pratique induit un mode de composition ? Quelle est alors la nature de ce* training *considéré comme « pré-composition » ? Ou inversement, est-ce la composition pré-élaborée qui viendrait stimuler une pratique d'échauffement particulière ? Comment s'invente alors ce* training *pour chaque projet ?*
- *Quand finit le processus de composition ?*

- ***Pratiques de composition***
- *Utilisez-vous l'improvisation pour trouver une forme (et non seulement pour susciter du geste) ? Comment ? Selon quelles indications ? Comme forme temporaire ou finale ?*
- *Quel support utilisez-vous pour prévoir la pièce ? Ce support sert-il également à faciliter la communication de la composition aux interprètes ?*
- *Quel rôle joue la répétition (au sens de s'exercer) dans votre processus de composition ? Quelle importance/nécessité y a-t-il à faire et refaire ou voir et revoir ?*
- *Utilisez-vous la vidéo comme trace des étapes successives ? Quelles conséquences cela a-t-il sur la composition ?*
- *Utilisez-vous l'écrit – texte, croquis, partition – ou un autre support – montage vidéo ou photographique, maquette…– dans votre processus de composition ? Comme préalable, support, ou étape de synthèse ou de clarification… ? Quel est le rôle de ces écrits ou autres outils ?*
- *Qu'est-ce qui est gardé ou à l'inverse jeté ? Comment la composition prend-elle en compte les résidus et les couches successives ?*
- *Comment fonctionne l'autoévaluation de l'œuvre en cours de création ? Quel effet cela a-t-il sur la composition ?*

- ***Composition, geste et interprétation :***
- *Comment articulez-vous la production du geste et la composition ?*
- *L'invention d'une forme (au sens de structure) ou la construction dramaturgique prévaut-elle sur l'invention du geste ?*
- *L'interprétation influe-t-elle sur la structure compositionnelle ? Ou inversement, la composition induit-elle un type d'interprétation bien précis ?*
- *Votre disposition personnelle à une danse, à un univers gestuel, à une poétique du geste vous semble-t-elle induire une façon de composer ?*

- ***Culture de la composition/transmission des savoirs de la composition***
- *Accordez-vous une attention particulière aux éléments suivants, qui historiquement ont pu constituer des points cruciaux dans le débat sur la composition ? On pourrait poser la question, de manière faussement naïve, de comment vous concevez :*
  - *le pas ?*
  - *la phrase ?*
  - *la séquence ?*
  - *le rapport entre la partie et le tout*[41] *? Y a-t-il une hiérarchie entre les parties et le tout ?*

[41] *Historiquement, les débats sur la composition posent la question de la plus petite unité ou partie à agencer : le ballet classique avec la composition comme combinaison de pas connus versus la danse*

- *la tâche*[42]
- *le phrasé*[43]
- *l'acmé (ou moment photographique)*
- *la transition ?*
- *la juxtaposition/le collage/le montage*[44] *?*
- *le rapport aux contrastes ?*
- *le rapport au récit*[45] *?*
- *le rythme ?*
- *l'accent ?*
- *l'unisson ?*
- *la fin d'une pièce ?*
- *le début d'une pièce ?*
- *la durée d'une pièce ?*
- *la face ?*
- *l'entrée en scène ?*
- *le rapport à la coulisse et au hors-champ ?*
- *la lecture spatiale ? [par exemple, Susan Buirge se réfère à la lecture occidentale de gauche à droite]*

- *Avez-vous des modèles de composition ? Sont-ils issus du champ chorégraphique, des autres arts ou de tout autre domaine ? Est-ce que ces domaines sont nombreux et différents selon les pièces*[46] *?*
- *Avez-vous suivi un enseignement en composition à vos débuts ? Comment vous ont été transmis des outils de composition ? Inversement, enseignez-vous la composition ?*
- *Quand vous avez commencé à chorégraphier, y a-t-il eu des choses dont vous avez voulu vous délester ? Que vous avez voulu absolument éviter ?*

Chaque artiste a disposé de deux heures trente pour son exposé, incluant les échanges avec tous. Certains ont répondu assez scrupuleusement au questionnaire, d'autres ont préféré une présentation chronologique de leur travail. Il était en fait peu envisageable dans le temps imparti de répondre à toutes les questions ou de parcourir l'ensemble des œuvres des artistes dont certain·e·s chorégraphient depuis trente ans. Certain·e·s ont présenté des extraits vidéos, des photographies, des partitions ou notes préparatoires, d'autre pas.

---

moderne où la composition vise la combinaison de qualités ou facteurs de mouvement (selon Laban : flux, temps, espace, poids) ou éléments (selon Humphrey : forme, dynamique, rythme, motivation du geste). La composition est alors pensée comme production d'un matériau dansé (« Le but du cours de composition est de trouver du mouvement neuf, que l'on découvrira à partir de certains principes » Doris Humphrey, Construire la danse*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 57, trad. par Jacqueline Robinson de* The Art of Making Dances*, New York: Rinehart and Company, 1959.*

[42] *Héritage Halprin, puis Judson Dance Theater.*

[43] *Objet de débats importants dans les années 1960 à New York : Cunningham, Halprin, Paxton, Rainer.*

[44] *Juxtaposer des éléments hétérogènes, plutôt qu'imaginer leur articulation ou combinatoire – cf. Cunningham, le Judson Dance Theater/le montage, cf. Pina Bausch.*

[45] *Historiquement, les débats sur la composition sont liés à la structure du récit – Noverre…*

[46] *Par exemple, historiquement, les débats sur la composition sont liés la culture musicale : depuis la danse classique, mais aussi dans la modernité et jusqu'à plus récemment (Jaques-Dalcroze, Robert Ellis Dunn, Fernand Schirren…de Keersmaeker…). Quel est votre rapport à la culture musicale ? Et ses effets sur vos modes de composer ?*

Dans une seconde étape, en 2017, nous avons envoyé de nouvelles questions à chacun·e en amont d'un entretien, individuel cette fois, élaboré à trois mais conduit à deux et d'une durée de deux heures. À la lecture et à l'analyse de la transcription de leur exposé, il est en effet apparu que certains points devaient être précisés (manque de clarté, passage trop rapide sur un élément qui retient l'attention *a posteriori*) ou que d'autres aspects (présents dans le questionnaire initial) n'avaient pu être abordés, faute de temps. Ces entretiens ont été d'une très grande richesse, car nous échangions désormais sur la base d'une connaissance partagée et complice du travail. Ils ont aussi été retranscrits.

La solution la plus simple aurait été de concevoir un ouvrage en dix chapitres qui présenterait successivement les démarches compositionnelles des dix chorégraphes. Nous ne nous sommes pas engagées dans cette voie pour deux raisons. Premièrement, le protocole de cette étude ouvrait à une présentation comparative ou dialogique. Le contexte d'émergence des propos tenus est résolument collectif et nous avons souhaité que reste visible l'intérêt réciproque des uns pour les autres dans l'enquête. Rendre compte de cette parole située et de cette dynamique collective supposait donc de rester au plus proche des échanges, plutôt que de rédiger une large synthèse à partir des propos tenus. Deuxièmement, l'enjeu de cette étude n'est pas uniquement de mieux connaître le travail de ces dix artistes, bien que ce soit là l'un de ses effets heureux et évidents : elle a pour ambition de constituer plus largement un outil de réflexion, un ouvrage de référence, sur la composition à destination des chercheur·euse·s et des artistes. Autrement dit, au-delà des spécificités propres à ces dix démarches, il s'agissait de faire ressortir des notions clés autour desquelles se nouent les enjeux de la chorégraphie aujourd'hui. De ce fait, notre travail a donc d'abord consisté à extraire les passages les plus significatifs des échanges et à analyser le vocabulaire employé. L'attention au lexique, aux façons de nommer les différentes formes qu'ont pu prendre les œuvres ou les outils de composition inventés a guidé notre analyse des exposés de 2016, comme des entretiens de 2017. C'était une façon de répondre à la question : y a-t-il non seulement des procédés de composition singuliers aujourd'hui, mais aussi un vocabulaire spécifique qui se serait développé ces dernières décennies ? L'idée a donc très vite émergé d'élaborer un vocabulaire pour les pratiques compositionnelles aujourd'hui.

Ce vocabulaire a été défini à tâtons, à partir de notre analyse et compréhension des discours de chacun·e. La liste des mots clés retenus n'a cessé de se réduire entre 2016 et 2018 : elle comportait au départ 108 mots tirés des exposés et en comporte aujourd'hui 20 – avec 36 sous-entrées. De la première liste établie ont vite été éliminés des mots comme : ajustement, contre-modèle, danse-théâtre, ennui, filage, récit, tourner, etc. En octobre 2016, nous avions un glossaire de 41 mots, en octobre 2017 de 26 mots (avec la disparition de complexifier, réitération, séquence, série, solo, système, thématique, vidéo etc.) et, en octobre 2018, de 20 mots (ont disparu image, dispositif scénique, déconstruction, phrasé, traduire). Des recoupements ont donc été opérés afin de rassembler sous une entrée plus générique un certain

nombre de notions. Si nous avons tenté de rester au plus proche du vocabulaire employé, ces recoupements ont parfois exigé de privilégier un terme plutôt qu'un autre dans l'intitulé de nos chapitres. Le vocabulaire propre à chacun·e apparaît néanmoins dans le contenu du chapitre, voire dans l'intitulé des sous-entrées aux chapitres.

Le travail entre octobre 2016 et novembre 2018 a donc consisté en deux mouvements opposés : d'abord compiler tous les passages importants de la manière la plus exhaustive qui soit et les classer en fonction de ces mots clés que nous définissions à travers notre analyse. À l'inverse, au fur et à mesure que nous affinions la compréhension du travail et réduisions ou réordonnions les entrées du glossaire, il a fallu éliminer certains extraits par ailleurs présents dans de trop nombreuses entrées et se délester aussi d'une masse de témoignages qui parfois noyait ce qui nous semblait devoir être saillant.

Une dernière étape d'enquête s'est déroulée en juillet 2017 avec l'ensemble des chorégraphes. En effet, d'une part ils ou elles avaient exprimé le souhait de pouvoir continuer à réfléchir ensemble, à la suite des premières rencontres de 2016. Ces temps d'échange sur le travail sont suffisamment rares dans la communauté chorégraphique pour que chacun·e en apprécie le caractère précieux et inédit : l'un des effets non prémédité de ce projet de recherche aura été de stimuler une réflexion qui, nous ont confié certain·e·s chorégraphes, a des effets immédiats sur les créations qui sont en train d'être réalisées (soit parce que les échanges ont obligé à préciser des façons de travailler, à modifier légèrement les manières de faire, soit parce qu'ils ont ouvert des pistes de création). D'autre part, la dernière étape de l'enquête s'est imposée en réalisant le premier traitement des données. La constitution du vocabulaire avait laissé apparaître l'insuffisance des contenus relativement à quatre sujets qui nous semblaient inévitables : la dramaturgie, le phrasé, la transition et la question « quand finit la composition ? »[47]. Selon un protocole un peu différent de celui de juillet 2016, des discussions collectives ont donc eu lieu autour de ces quatre sujets successifs proposés. Elles donneront lieu à des chapitres à part au sein de l'ouvrage, afin de rendre compte davantage de la dimension dialogique de la recherche.

Le vocabulaire de la composition déplie donc ses vingt chapitres successifs par ordre alphabétique. Ils présentent une sélection de témoignages des dix artistes (qui ne sont pas tous représentés dans chacun des chapitres). Ces chapitres sont introduits par des textes dont les enjeux sont pluriels (cf. dans le volume 2 les introductions que j'ai rédigées, III.14). Les introductions rendent compte des réflexions conduites par Myriam Gourfink, Yvane Chapuis et moi-même à la lecture des exposés et entretiens retranscrits aboutissant à définir une notion :

[47] Plus précisément, cela a été formulé ainsi :
1. Le phrasé : lui accordez-vous une attention particulière ?
2. La dramaturgie : ce que vous avez dit à son sujet renvoie pour l'instant à la durée des séquences ou à celle de de la pièce dans sa globalité. N'est-ce pas réducteur ? L'abordez-vous à un autre niveau ?
3. La transition : comment la concevez-vous ?
4. Quand finit pour vous le processus de composition ?

il s'agit d'expliciter, par exemple, pourquoi nous avons retenu l'intitulé « contrainte » plutôt que les mots « consigne », « règle », « protocole », « filtre » aussi employés par les chorégraphes. Ou le mot « Tâche » plutôt qu'« Action ». L'introduction propose par ailleurs une lecture plus synthétique du chapitre en insistant sur ses traits saillants et en rendant compte de l'analyse comparative à laquelle le lecteur peut lui-même s'employer. Cette analyse justifie aussi la façon dont le chapitre est ordonné : selon les cas, en sous-parties avec des sous-notions, ou par ordre alphabétique des chorégraphes, ou bien encore dans un ordre non alphabétique mais qui permet les rapprochements de témoignages les plus judicieux. L'introduction a également pour vocation de renvoyer à une histoire des arts ou de la danse plus large, autrement dit de mettre en perspective une notion qui n'est pas forcément exclusive de la période contemporaine et peut renvoyer à des courants plus anciens de l'histoire de la danse. C'est donc là l'occasion aussi de constituer pour les lecteurs une culture de la composition plus vaste. Ces introductions s'appuient donc, le cas échéant, sur d'autres études existantes. Elles peuvent aussi renvoyer à d'autres chorégraphes. Enfin, et c'est là la quatrième visée des introductions : elles explicitent comment les notions fonctionnent en réseau. En effet, une grande partie du travail a consisté à répartir les extraits entre différents chapitres et à signaler aussi au lecteur que certains extraits étaient présents dans d'autres entrées ou qu'au contraire il trouverait un complément d'information dans un chapitre voisin. Certains chapitres fonctionnent plus volontiers ensemble, tout en restant distincts : par exemple « Contrainte » et « Tâche » (celle-ci étant une modalité de la contrainte), « Choisir » et « Indétermination » (cette dernière étant une modalité du choix), « Citer » et « Transposer » (selon la façon dont la citation est traitée), etc. Ces introductions espèrent constituer des outils pour les recherches en danse et la création.

L'ouvrage à paraître en décembre 2019 aux presses du réel, dans la collection Nouvelles scènes/La Manufacture, suit donc le plan suivant :

- **Introductions**

« Un Darmstadt de la danse » [titre provisoire], par Myriam Gourfink
« La composition : perspectives historiques » [titre provisoire], par Julie Perrin
« Perspectives méthodologiques » [titre provisoire], par Yvane Chapuis

- **Un vocabulaire des pratiques compositionnelles contemporaines**

	Berrettini	Collantes	Dorvillier	Gourfink	Hauert	Héritier	Linehan	Pichaud	Touzé	Van Acker
ADRESSER	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
ASSEMBLER										
Combinatoire			X	X	X					
Juxtaposition							X			
Variation		X								
Montage		X		X				X	X	
Boucle				X		X				X
CHOISIR	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
CITER									X	
Auto-citation		X	X					X		
Copie	X		X						X	
COLLECTIF										
Co-création	X	X	X	X	X		X	X		
Éthique	X	X		X		X	X	X	X	
Interprètes	X	X		X			X		X	X
CONTEXTE	X	X	X	X	X	X	X		X	
CONTRAINTE		X	X	X	X	X	X	X		X
DRAMATURGIE	X			X	X		X	X	X	X
ESPACE										
Dispositif scénique	X		X	X					X	X
Espace imaginaire								X	X	X
Espace relationnel					X	X	X	X		
Trajectoire	X			X		X				
Seuil						X				
Selon Laban				X						
INDÉTERMINATION										
Forme ouverte	X	X		X		X	X	X		X
Composition instantanée		X	X	X	X				X	
IN SITU						X		X	X	
MATÉRIAU (générer du)										
Document						X				
Mémoire et oubli						X	X	X	X	
Objets			X					X		
Questions		X						X	X	
MUSIQUE	X	X	X	X	X		X		X	X
PARTITION		X	X	X	X		X		X	X
Instructions		X			X		X		X	
Charte							X			
Système d'écriture			X	X						X

PRATIQUES										
Danse du milieu						X				
Danser-Regarder-Parler		X								
Déjouer les habitudes					X					
Dérive								X		
Dire									X	
Expérimenter la relation poids/souffle				X						
Explorer des rapports espace/temps							X			
Faire et refaire			X							
Faire jouer des figures									X	
Faire un fumier									X	
Filature								X		
Filmer		X								
Intergestualité						X				
Kabbale				X						
Multiplier les filages	X									
Partager des exercices									X	
Sortir de l'anatomie										X
Usure des nerfs	X									
Yoga				X						X
RYTHME	X						X		X	X
STRUCTURE	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
TÂCHE		X					X	X	X	
TRANSPOSER	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
UNISSON	X	X	X		X		X		X	
	Berrettini	**Collantes**	**Dorvillier**	**Gourfink**	**Hauert**	**Héritier**	**Linehan**	**Pichaud**	**Touzé**	**Van Acker**

- **Discussions collectives**

Phrasé
Dramaturgie
Transition
Fin de la composition

- **Récits de formation**

Présentation des dix chorégraphes

- **Annexes :**

Questionnaire initial
Listes des œuvres
Bibliographie
Index des noms propres

La partie centrale de l'ouvrage « Un vocabulaire des pratiques compositionnelles aujourd'hui » appelle un bref commentaire. À la suite du travail de plus en plus synthétique opéré, les entrées sont devenues génériques dans leurs intitulés et participent d'un vocabulaire commun de la composition. On a perdu sans doute une part du mystère ou de la fantaisie contenue dans un vocable du type « Leurre », « Témoin », « Ennui », « Humour ». Mais cette généralité favorise à l'intérieur de chaque chapitre la comparaison entre les artistes, plutôt qu'un éparpillement des données : il y a en effet maintes nuances dans l'usage de ces termes par chacun·e. L'on verra quoiqu'il en soit apparaître toutes les variations autour d'un item à l'intérieur du discours et comment une chaîne sémantique circule à l'intérieur d'un chapitre. Le vocabulaire relève plus rarement d'une idiosyncrasie : c'est le cas dans les sous-parties de l'entrée « Pratiques » qui détaillent très spécifiquement des pratiques propres à chacun·e des chorégraphes. Ces pratiques sont compositionnelles à plus d'un titre : elles constituent la matière même qui organise certaines séquences (« Danse du milieu », « Intergestualité »…) ; elles sont des méthodes pour générer du matériau (« Dérive », « Yoga », « Usure des nerfs »…) ou pour l'agencer (« Danser-regarder-parler », « Filmer »…). On retrouve là, comme mentionné en début de ce chapitre, l'articulation nécessaire entre pratique et composition, selon trois modes : premièrement, une pratique sans finalité claire (l'expérimentation, par exemple, d'un principe gestuel) s'avère progressivement faire partie de l'œuvre et lui donner forme ou constituer entièrement l'une de ses sections. Deuxièmement, une méthode pour générer du matériau sera, selon les projets, redéfinie : par exemple, le cours de yoga de Myriam Gourfink s'invente différemment en fonction des pièces à venir. Enfin, certaines pratiques visent directement à structurer les pièces, puisqu'elles sont des moyens de sélectionner ou d'ordonner le matériau. Par ailleurs, il arrive évidemment que d'autres pratiques soient abandonnées en cours de route. Elles auront pourtant contribué aussi à une culture commune au sein de la compagnie, participant à ce titre tout autant du processus de fabrique de l'œuvre, sans appartenir à sa matérialité visible.

Le choix des items fait apparaître la polysémie du terme même de composer qui oscille entre une définition large où composer équivaut à créer – aussi bien générer des matériaux, concevoir un projet d'ensemble, rassembler les composants nécessaires à l'œuvre – et une définition plus étroite où composer équivaut à agencer – assembler, structurer. L'enquête met en outre en évidence les différents moments où des opérations de compositions entrent en jeu dans le processus de création. En effet, contrairement à ce que supposait le questionnaire initial, il n'est pas toujours aisé de distinguer ce qui relève du processus de création – composer équivaut alors à créer – et ce qui relève plus directement des modalités d'assemblage ou d'agencement ou encore de ce que j'ai rapporté plus haut à un mode micro-structurel concernant moins les grandes structures d'ensemble que les mécanismes de l'agir du danseur. Ces derniers ne relèvent pas seulement de l'interprétation (les variations interprétatives autour

d'un geste donné) mais reposent sur des déclencheurs du geste qui ont été mis en place, qu'ils soient perceptifs, attentionnels, rythmiques, imaginaires, etc. Aussi, on pourra distinguer différentes natures d'items. Plusieurs items renvoient clairement aux structurations de l'œuvre (la composition comme agencement) : « Assembler », « Dramaturgie », « Indétermination », « Musique », « Structure ». D'autres items renvoient davantage à des processus ou pratiques compositionnels qui conduisent à créer ou définir les matériaux de l'œuvre : « Choisir », « Citer », « Contrainte », « (générer du) Matériau », « Partition », « Pratiques », « Rythme », « Tâche », « Transposer », « Unisson ». Une troisième sorte d'items renvoie aux contextes induisant des processus de création ou influant sur leur évolution : « Collectif », « Contexte », « *In situ* ». Enfin, un dernier type d'items renvoie aux enjeux esthétiques des choix compositionnels : « Adresser », « Dramaturgie ». Ces enjeux organisent la façon de créer des matériaux et de structurer l'œuvre.

Pour finir, il faut souligner qu'une analyse d'une telle envergure n'aurait pas été possible sans le travail collectif qui l'a caractérisée depuis le début et tout au long de ses phases successives, y compris celles d'écriture. La masse conséquente de témoignages recueillis aurait pu conduire Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et moi-même à une répartition des tâches entre nous. Mais la méthodologie choisie en concertation a voulu au contraire que l'on débatte de chacune des étapes et des décisions prises. Nous n'avions en effet jamais travaillé ensemble et il s'agissait d'harmoniser aussi nos manières de faire. La confrontation de nos points de vue – l'histoire de l'art, l'histoire de la danse, la connaissance des démarches chorégraphiques – et l'invention d'une façon de travailler ensemble a constitué le moteur de cette recherche, au-delà de l'intérêt évident des témoignages autour desquels nous étions rassemblées. Chacune a donc pris part à l'ensemble : nous nous sommes au début partagé les chapitres organisés par chorégraphes, toute décision étant validé par les deux autres chercheuses, puis partagé les chapitres organisés, à partir d'octobre 2017, par notions. Ainsi, les chapitres présentés dans l'ouvrage seront le fruit sinon d'une écriture collective[48] du moins d'une élaboration commune et réciproquement commentée – les artistes ayant validé, en dernière instance, leurs propos rapportés. La chorégraphe Myriam Gourfink, à l'initiative d'un projet dont elle ne mesurait ni l'ampleur ni les étapes de travail requises, a révélé au fil de ce processus son potentiel de chercheuse, en s'engageant dans toutes les étapes de réalisation de cette recherche.

Cette grande enquête comparative a permis d'atteindre une compréhension extrêmement fine des strates, registres ou niveaux de composition dont nous espérons que l'ouvrage rendra compte. Cette recherche permet d'approcher le travail chorégraphique en profondeur autant dans ses enjeux pragmatiques, artistiques, esthétiques et éthiques. Elle éclaire sous un jour nouveau le travail de ces chorégraphes et permet plus largement, nous l'espérons, d'ouvrir à un débat ou à de nouvelles recherches sur la composition en danse.

[48] À l'exception de l'état de la recherche que j'ai commis seule au début du projet et qui s'est affiné pendant les quatre années de recherche.

Comme l'analyse de *Projet de la matière* précédemment, cette recherche a montré combien la notion d'œuvre appelait une définition élargie ou dynamique. L'analyse de la composition exige de saisir les logiques conceptuelles et pratiques qui sous-tendent les œuvres. Car la composition se trouve au cœur d'enjeux essentiels : le sens porté par une œuvre chorégraphique, l'éthique de travail contenu dans un processus collectif de création, les conceptions de l'art que les modes de composition supposent. On sort alors peut-être de ce que l'on a l'habitude de nommer œuvre, pour aborder des manières de faire qui sont déjà des manières sinon de composer, du moins de poser les cadres d'une composition à venir.

JALONS D'UNE RECHERCHE SUR LA FABRIQUE DES ŒUVRES

Publications concernées (depuis 2005) :

(I.2) *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Dijon : Centre national de la danse/les presses du réel, 2007, 208 pages.

(I.4) Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon : les presses du réel, coll. Nouvelles scènes/La Manufacture, à paraître en 2019.

(II.3) Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (dir.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, Dijon : les presses du réel, 2012, 343 pages.

(II.6) Julie Perrin, Joëlle Vellet (dir.) (avec le comité scientifique éditorial de la revue), « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », *Recherches en danse.* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 05 mars 2014 (10 articles). URL : http://danse.revues.org/490

(III.10) « Composer la ville », in Alain Michard et Mathias Poisson (dir.), *Du flou dans la ville. Une démarche artistique, urbaine et sensible d'Alain Michard et Mathias Poisson*, Paris : Éterotopia éditions, 2018, p. 25-52.

(III.13) « Relier les traces, faire palpiter le lieu », in Léa Bosshard, Rémy Héritier (dir.), *L'Usage du terrain*, Paris : GBOD !, 2019, p. 37-51.

(III.14) chapitres « La composition : perspective historique » [titre provisoire], « Adresser », « Contexte », « Contrainte », « Espace », « *In Situ* », « Tâche », « Matériau », in Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon : les presses du réel, coll. Nouvelles Scènes/La Manufacture, à paraître en 2019.

(IV.11) « Investigación sobre la composición en la danza hoy (Europa) », in Mercedes Borges, Marilyn Garbey, Lázaro Benítez (dir.), *De la memoria fragmentada,* editorial Cúpulas, La Havana, Universidad de las Artes, (trad. Leonardo Estrada Velázquez), à paraître en 2019.

(V.20) « L'envol queer de La Zouze. À propos de *Domestic Flight* de Christophe Haleb », site www.lazouze.com, 2007.

(V.25) (avec Pascale Tardif), « Composer la danse en atelier. Séquence pédagogique cycle 3 », *TDC école*, *L'Art chorégraphique*, Paris : Sceren, CNDP, janvier 2010, n° 988, p. 38-45.

(V.26) (avec Claude Sorin), « Composer la danse », *TDC*, *L'Art chorégraphique*, Paris : Sceren, CNDP, janvier 2010, n° 988, p. 36-49.

(V.31) « Le chorégraphique traversé par la photographie. À propos du temps dans la composition : Rainer, Paxton et Charmatz », revue *Ligeia*, dossier « Photographie et danse », Debat Michelle (dir.), n° 113-114-115-116, Paris : éd. Ligeia, janvier-juin 2012, p. 74-83.

(V.39) (avec Joëlle Vellet), « Éditorial », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 05 mars 2014. URL : http://danse.revues.org/490.

(V.41) « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances. Revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain*, [En ligne], 3 | 2017, URL : http://ambiances.revues.org/962

(VII.2) « Se tenir compagnie. Entretien avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, sept.-déc. 2012, p. 17-24.

(VII.3) Julie Perrin, Sylvain Prunenec, « Le geste dansé et la déprise », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 05 mars 2014. URL : http://danse.revues.org/457.

(VII.5) « Les danses avec hypnose de Catherine Contour. Propos recueillis par Julie Perrin », in Catherine Contour (dir.), *Une plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Paris : Naïca éditions, 2017, p. 89-100.

(IX.1) Compte-rendu du travail du Groupe de recherche et de composition chorégraphiques de la fondation Royaumont, dirigé par Susan Buirge : « La Chorégraphie de groupe à travers l'analyse croisée du chœur antique grec et de la danse contemporaine », 2007.

Conférences ou communications non publiées, relatives à cet axe :

2003 « La danse et le texte », conférence au Théâtre de Saint-Quentin en Yvelines.

2005 « Musique et danse : composition, quelques exemples historiques », conférence pour la formation continue musique-danse, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre.

2006 « Au croisement de la danse et des arts plastiques », conférence, Le Grand Café – Centre d'art contemporain de Saint-Nazaire.

2007 « Danse/Musique », cycles de quatre vidéo-conférences avec Claude Sorin, pour les élèves de différents conservatoires de Seine-Saint-Denis.

2009 « Cunningham sans Cage » (avec Max Noubel), communication, journées d'études *La musique (tout) contre la danse*, université Paris 8 Saint-Denis.

2009 « Chorégraphie et cinéma expérimental dans le New York des années 1960-70 », conférence CCN de Montpellier.

2014 « Le chorégraphique traversé par la photographie », conférence, Musée de la danse, Rennes.

2015 Communication introduisant la session « Choreomusical Poetics : Strategies and Processes » au colloque international *Music-Dance : Sound and Motion in contemporary Discourse and Practice*, Fondazione Giorgio Cini – Istituto per la Musica, Venise.

2016 « La composition en danse », conférence invitée au séminaire *Renouveau des formes scéniques 2 : Composition(s) ?*, par NoTHx (Nouvelles Théâtralités), laboratoire THALIM (UMR7172 CNRS/E.N.S./université Paris 3).

2017 « La composition chorégraphique aujourd'hui. Présentation de la recherche, atelier pratique et atelier critique autour de la notion de transition », (avec Yvane Chapuis et Myriam Gourfink), séminaire du master ex.er.ce de l'université Montpellier 3/Centre chorégraphique Montpellier.

2017 « La composition chorégraphique : présentation de la méthode de recherche et des items », (avec Myriam Gourfink), séminaire de méthodologie de la recherche de Sylviane Pagès, université Paris 8 Saint-Denis.

V. DISCOURS D'ARTISTES CHOREGRAPHIQUES : USAGES ET LECTURES

Que je me sois engagée en 2015 dans une enquête auprès de dix chorégraphes pour recueillir leur témoignage sur leurs modes de composition et que cette enquête soit restituée sous la forme de la publication de ces paroles appellent un commentaire plus large sur la place que j'ai pu accorder dans mes travaux aux discours des interprètes et chorégraphes. Par discours, il faut comprendre aussi bien le développement oratoire – dans le cadre d'entretiens ou de conférences – que l'actualisation du langage dans sa forme écrite – dans les écrits signés par des artistes chorégraphiques. Ces différentes formes d'expression verbale peuvent requérir en vérité des approches distinctes et ce chapitre se donne justement pour objet de réfléchir à la façon dont une recherche en danse peut mobiliser ces discours. À la question première de savoir quelle place donner au discours des artistes chorégraphiques dans une recherche en danse s'est peu à peu substituée une interrogation plus vaste sur les méthodes d'analyse de ces discours et les usages que les chercheur·euse·s en font. Le déplacement du problème s'est opéré alors que les écrits ou publications d'artistes m'apparaissaient progressivement comme des objets d'étude déterminants pour penser les démarches engagées par artistes dans le champ de la chorégraphie située. Il s'agit alors de réfléchir à une méthode d'analyse et au statut qu'on peut accorder à ces productions dans le cadre de mes recherches. Mes analyses se penchent désormais plus largement vers les diverses pratiques scripturales ou éditoriales des artistes chorégraphiques : non seulement les textes, mais aussi les dessins, cartes, schémas, pratiques photographiques. La question s'est donc reformulée ainsi : « En quoi ces écrits ou livres offrent-ils une compréhension de la démarche artistique, ou encore en quoi les pratiques scripturales et plus largement éditoriales participent-elles d'une construction de la situation ? » Autrement dit : « Comment se noue l'analyse des écrits et des livres d'artistes chorégraphiques à une recherche sur la chorégraphie située ? »

On pourra voir dans cette interrogation sur la lecture une façon de renouer avec les études littéraires qui furent mon premier lieu de formation. La critique littéraire fait en effet (modestement) retour dans mes recherches. Mais c'est tout autant le constat d'une nécessité pour les recherches en danse à penser les statuts des discours des artistes chorégraphiques et l'usage que l'on en fait qui a motivé mon souhait d'ouvrir ce programme de travail en 2016, à partir d'un enseignement de master intitulé « Discours de danseurs » puis « Écrits de danseurs : poétique et méthodes ». Dans le champ de la philosophie de l'art, en effet, les études sur les écrits d'artistes et plus particulièrement l'examen du livre d'artiste comme catégorie spécifique rassemblant écrits et productions iconographiques s'est développé depuis les années 1980,

d'une façon singulièrement stimulante pour l'ensemble des études en arts[1]. C'est donc également en dialogue avec ce champ critique que s'ouvre ce programme de travail.

Par ailleurs, l'examen du rapport des artistes chorégraphiques à l'écriture, à la création éditoriale et enfin à la lecture elle-même est un champ de recherche encore peu exploré dans les études en danse[2]. Le fait que plusieurs artistes parmi ceux que je côtoie se soient engagé·e·s ces dix dernières années dans l'édition d'ouvrages[3] ou bien inventent des protocoles artistiques qui mettent précisément en jeu la lecture[4] n'est pas pour rien dans mon intérêt pour ce champ d'étude. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de comprendre la relation que les artistes chorégraphiques entretiennent avec le livre et son contenu (dans les formes diverses qu'il peut prendre).

Enfin, on pourra voir aussi dans ce projet une façon réflexive d'interroger un geste de la recherche, ou plutôt deux gestes dont l'un – l'analyse du texte – ne saurait exister sans l'autre – la lecture. La lecture qui occupe une place centrale dans les pratiques de recherche est une activité curieuse, particulièrement difficile à décrire. Un article co-écrit avec Barbara Formis en 2007 rend compte de notre intérêt pour l'action même de lire : pour sa part, dans la perspective d'une réflexion sur un geste ordinaire en apparence passif et, pour ma part, dans la perspective d'une analyse de « scènes de lectures » dans la peinture ou le spectacle chorégraphique où la lecture est décryptée comme geste, autrement dit comme pratique historique, culturelle et sociale dont la corporéité porte l'empreinte (cf. « La lecture comme

---

[1] En particulier à partir des travaux d'Anne Moeglin-Delcroix : *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005),* Marseille : éd. Le Mots et le Reste, 2006 et *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain,* Paris : Jean-Michel Place, Bibliothèque nationale de France, 1997. Voir aussi Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

[2] Ce champ s'est majoritairement déployé autour des liens entre danse et littérature, surtout dans les créations chorégraphiques elles-mêmes. Il a été autant exploré par les chercheur·euse·s en littérature que par les chercheur·euse·s en danse. Voir par exemple : Magali Nachtergael, Toth Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites*, Pantin : CND, 2015 ; Mélanie Mesager, *Littéradanse. Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire : Fanny de Chaillé, Daniel Dobbels, Antoine Dufeu, Jonah Bokaer*, Paris : L'Harmattan, 2018.
Michel Bernard a de son côté interrogé la façon dont les chorégraphes lisent : « Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes » (1995), *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 125-135. De même certain·e·s chercheur·euse·s s'intéressent aujourd'hui à la « lecture-artiste » (voir le colloque Émeline Jaret, Lison Noël et Umut Ungan avec Jean-Max Colard (dir.), « La lecture-artiste », Beaubourg, INHA, 2018).

[3] Par exemple : Catherine Contour, Patricia Ferrara, Sabine Macher, Barbara Manzetti, Rémy Héritier, Laurent Pichaud, Myriam Lefkowitz, Mickaël Phelippeau, Mathias Poisson, Énora Rivière. J'ai parfois été plus directement sollicitée dans les moments d'élaboration ou de réflexion liés à certains de ces projets éditoriaux.

[4] On peut penser aux méthodes de lecture expérimentées par les danseur·euse·s de Bocal lors de « lectures-échauffements » (cf. Boris Charmatz, *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie*, Paris : les prairies ordinaires, 2009, p. 257-277 puis 326-327), ou proposés par Laurent Pichaud ou Rémy Héritier dans le cadre des *Jeux chorégraphiques* (voir chap. 1, partie 1). Ou encore : au projet *Bibliothèque sauvage* (2010) porté par Mathias Poisson et Virginie Thomas proposant une promenade accompagnée de lectures à voix haute de textes d'auteurs marcheurs. Ou au *Book Club* (depuis 2018) mis en place par Myriam Lefkowitz : il s'agit de donner à entendre l'extrait d'un texte théorique à une personne à la fois, allongée au sol, à qui l'on propose dans le même temps différentes formes de contacts et touchers.

geste », IV.3). Si cet article (issu d'une conférence) s'intéressait d'abord à la performativité de la lecture ou à la corporéité du lecteur (en la mettant en scène), il proposait aussi d'interroger la pensée motrice qui pourrait s'immiscer dans la lecture, à travers la façon dont la corporéité est affectée par son activité, et réciproquement[5].

Les questions que je soulève aujourd'hui sont plus vastes et, pour certaines, d'un autre ordre : que font les chercheur·euse·s lorsqu'ils lisent ? Comment rendent-ils compte des opérations qui sous-tendent la lecture ? Quelle est cette sorte de pensée qui se déploie dans l'esprit du lecteur, en même temps que le texte, en nappes ondoyantes aussi bien autonomes que rivées à lui ? Michel de Certeau interrogeant cette « activité liseuse » évoque plutôt des « bulles sortant du fond de l'eau » pour décrire les « opérations lisantes » rusant avec l'information dominante et la compréhension convenue d'un texte[6]. Ces pensées qui construisent un rapport au texte sont-elles à termes susceptibles de fonder des méthodes d'analyse textuelle spécifiques ? Doivent-elles être reléguées au rang des digressions personnelles ? Ou bien peut-on considérer qu'elles sont à même de rendre compte de la façon dont un texte nous travaille par différents biais et, en particulier, autrement que dans son aspect sémantique auquel (hormis dans les études littéraires) on se réfère majoritairement ? Il conviendra de mettre au jour des méthodes d'analyse que le texte semble appeler aux yeux d'un sujet-lecteur. Rappelons que ces méthodes n'en sont pas moins collectives : elles épousent le cadre des communautés interprétatives dont parle Stanley Fish, selon qui toute interprétation est portée par un individu non pas isolé mais déjà communautaire, « parce que les opérations mentales que nous pouvons exécuter (*perform*) sont limitées par les institutions dans lesquelles nous sommes *déjà* inclus[7]. »

---

[5] Par « pensée motrice », je fais encore allusion à Laban (cf. chapitre 4), mais on pourrait aussi rappeler cette phrase de Roland Barthes : « Le plaisir du texte, c'est le moment où mon corps va suivre ses propres idées, car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi », *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, p. 27. Ou encore : « Toute lecture se passe à l'intérieur d'une structure (fût-elle multiple, ouverte) et non dans l'espace prétendument libre d'une prétendue spontanéité : il n'y a pas de lecture "naturelle", "sauvage" : la lecture ne *déborde* pas la structure ; elle lui est soumise : elle en a besoin, elle la respecte ; mais elle la pervertit. La lecture, ce serait le geste du corps (car bien entendu on lit avec son corps) qui d'un même mouvement pose et pervertit son ordre : un supplément intérieur de la perversion. », Roland Barthes, « Sur la lecture » (conférence de 1975 publiée en janvier 1976), *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.*, p. 929.

[6] « La lecture se situerait donc à la conjonction d'une stratification *sociale* (des rapports de classe) et d'opérations *poétiques* (construction du texte par son pratiquant) : une hiérarchisation sociale travaille à conformer le lecteur à "l'information" distribuée par une élite (ou demi-élite) ; les opérations lisantes rusent avec la première en insinuant leur inventivité dans les failles d'une orthodoxie culturelle. De ces deux histoires, l'une occulte ce qui n'est pas conforme aux "maîtres" et le leur rend invisible ; l'autre le dissémine dans les réseaux du privé. Elles collaborent donc toutes deux à faire de la lecture une inconnue d'où émerge d'une part, théâtralisée et dominante, la seule expérience *lettrée*, et d'autre part, rares et parcellaires, à la manière de bulles sortant du fond de l'eau, les indices d'une poétique *commune*. », Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, *op. cit.*, p. 249.

[7] Stanley Fish, « Comment reconnaître un poème quand on en voit un », *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris : Les Prairies Ordinaires, 2007, (trad. Étienne Dobenesque de *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980), p. 68.

Ces questions concernent autant les opérations cognitives, les régimes d'attention ou les méthodes analytiques mobilisés dans la lecture. Ces trois niveaux évidemment imbriqués dans l'activité liseuse relèvent successivement de questions épistémologiques (sans doute formulées ici de façon trop générales pour que je puisse prétendre y répondre, sinon en me limitant à décrire ce qui me semble se produire). Elles relèvent deuxièmement de considérations relatives à la réception de l'œuvre d'art appliquées à l'activité de lecture. Comment le texte s'adresse-t-il à moi en prévoyant la façon dont il doit être lu ? Comment construit-il son lecteur ? Mais aussi, comment le texte est-il inventé par l'activité même de lire ? On retrouve là un aspect évoqué au chapitre 1 dans le cas de la critique face à l'œuvre chorégraphique, formulé à sa façon par Stanley Fish concernant la relation à l'œuvre littéraire :

> « La compétence de lecture est généralement conçue comme une capacité à discerner ce qui est là, mais si l'exemple de mes étudiants peut être généralisé, c'est une capacité à savoir comment *produire* ce dont on peut dire, après coup, qu'il est là. L'interprétation n'est pas l'art d'analyser (*construing*) mais l'art de construire (*constructing*). Les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font (*they make them*)[8]. »

Le dernier niveau enfin concerne les approches méthodologiques qu'il s'agirait d'expérimenter parce qu'elles seraient appropriées au sujet précis d'une étude (comme on le verra au cours de ce chapitre) : ces approches réinventent le texte autrement.

Il s'agirait sans doute *in fine* de réfléchir s'il existe une lecture chorégraphique des textes, autrement dit, si les recherches en danse ont déployé des façons propres de les lire et de les analyser. Y aurait-il, pour reprendre l'expression de Stanley Fish, des « communautés interprétatives » spécifiques aux études en danse ? (La question pourra s'appliquer, on l'aura compris, à tout autre texte que ceux signés par des artistes.) Ce n'est pas qu'il faille absolument se distinguer en tant que discipline, mais plutôt prendre en compte l'effet que la fréquentation des œuvres chorégraphiques, des artistes et de leur expression verbale peut avoir sur la lecture. Cette hypothèse était au fond amorcée par Michel Bernard en 1995 dans son article « Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes[9] » : son article s'adresse aux chorégraphes, mais l'on pourrait retourner les questions qu'il y soulève vers les chercheur·euse·s en danse. Il y incite les chorégraphes puisant dans les textes pour créer à une lecture proprement chorégraphique, autrement dit une lecture qui ne s'en tiendrait pas seulement à la nature sémantique, esthétique, fictionnaire et pragmatique du texte – le texte étant générateur de significations, de sensations, d'images et de rhétorique. Il propose de considérer également sa « matérialité dynamique » ou son « continuum de variations » constitué « d'éléments non plus spécifiquement linguistiques, mais assimilables à des "gestes",

[8] *Ibid.*, p. 62. Il écrit aussi : « Tous les objets sont faits et non trouvés, et […] ils sont faits par les stratégies interprétatives que nous mettons en œuvre. », p. 68.
[9] Michel Bernard, art. cit.

comme si la corporéité et le langage formaient précisément “une même ligne de variation dans le même continuum”[10] ». Cette proposition s’appuie sur *Mille Plateaux* de Deleuze et Guattari pour penser les livres comme agencement machinique et les textes comme des « intensités à la fois matérielles, sémiotiques et collectives ». Non seulement Michel Bernard rapprochait la matérialité du texte de celle du geste (à travers l’articulation entre l’acte de se mouvoir, celui d’énoncer, et celui d’écrire), mais il formulait aussi la possibilité d’une approche proprement chorégraphique[11] de la lecture, autrement dit compositionnelle (à travers l’idée d’agencement ou de combinatoire). C’est dans un autre article que Michel Bernard s’en réfère à une théorie du texte qui est aussi une théorie de la lecture sur le mode compositionnel : il mentionne en effet Roland Barthes, à la fin de l’exposé de sa théorie de la perception du spectacle chorégraphique, avec qui il partage la métaphore du tissage et de l’entrelacs[12] pour désigner l’opération complexe par laquelle le sujet est travaillé par la langue et la signifiance (Barthes) ou par l’exercice de la perception (Bernard). Quand le lecteur ou le spectateur est décrit comme une araignée tissant sa toile, il s’agit de promouvoir la lecture comme nouvel objet épistémologique[13]. L’exercice même de la perception du spectacle chorégraphique tend finalement à se reporter sur sa théorie de la lecture qui fait intervenir corporéité (ou geste) et chorégraphie.

C’est bien là une question que pourrait se poser tout·e chercheur·euse en esthétique de la danse : en quoi la pratique de l’analyse d’œuvre – dans les opérations perceptives et combinatoires qu’elle suppose – informe-t-elle les façons de lire et d’analyser un texte ? Parce

---

[10] *Ibid.*, p. 130. *Idem* pour la citation suivante.

[11] Si la langue française n’a pas d’adjectif pour « danse », il me semble que l’adjectif *chorégraphique* utilisé dans le sous-titre choisi par Michel Bernard « Pour une approche chorégraphique des textes » n’est pas un pis-aller : il ne renvoie pas à la danse, mais à la chorégraphie. Il emploiera d’ailleurs dans certains textes le néologisme « orchésal » pour renvoyer précisément à la danse plutôt qu’à l’aspect chorégraphique. Cf. *infra*, fin de la section « Publier des écrits d’artistes ».

[12] Les métaphores du tissage et du dé-tissage pour qualifier chez Michel Bernard le « tressage des fils du tissu perceptif » viennent à la fin du texte « Esquisse d’une théorie de la perception du spectacle chorégraphique » (1991) se nouer avec la théorie du texte chez Roland Barthes. Ce dernier renvoyant à l’étymologie du mot « texte » à savoir le tissu, propose d’élaborer une théorie du texte comme « hyphologie » (du grec *hyphos*, le tissu, le voile, la toile d’araignée). Cette théorie du texte revient à « percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile », Roland Barthes, « Texte (théorie du) » (1973), *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.*, p. 452.
Michel Bernard reprend à Barthes son néologisme pour proposer une « perception hyphopoéïtique du spectacle chorégraphique », art. cit., p. 213. On notera au passage que Michel Bernard se sépare du *logos* pour préférer la *poièsis*.

[13] « Si la théorie du texte tend à abolir la séparation des genres et des arts, c'est parce qu'elle ne considère plus les œuvres comme de simples “messages”, ou même des “énoncés” (c'est-à-dire des produits finis, dont le destin serait clos une fois qu'ils auraient été émis), mais comme des productions perpétuelles, des *énonciations*, à travers lesquelles le sujet continue à se débattre ; ce sujet est celui de l'auteur sans doute, mais aussi celui du lecteur. La théorie du texte amène donc la promotion d'un nouvel objet épistémologique : la *lecture* (objet à peu près dédaigné par toute la critique classique, qui s'est intéressée essentiellement soit à la personne de l'auteur, soit aux règles de fabrication de l'ouvrage et qui n'a jamais conçu que très médiocrement le lecteur, dont le lien à l'œuvre, pensait-on, était de simple *projection*). », Roland Barthes, « Texte (théorie du) », art. cit., p. 455.

que ma pratique de l'analyse des œuvres chorégraphiques est désormais bien plus développée que celle des textes, il convient peut-être de renverser les hiérarchies habituelles qui accordent à l'analyse textuelle le privilège de la méthode. On aura compris qu'il ne s'agit en tout cas pas de s'intéresser seulement à l'aspect purement kinésique[14] des textes, mais également à leur dimension chorégraphique : à leur dynamique d'agencement. Il s'agit par ailleurs de comprendre en quoi l'intérêt pour la chorégraphie a pu modifier une façon de lire ou d'analyser les textes. Ces hypothèses demandent à être explorées plus avant… et ce tout particulièrement pour les textes d'artistes, dont on peut supposer qu'ils engagent davantage encore que d'autres natures de textes des savoirs kinésiques et surtout chorégraphiques.

L'horizon théorique qui se dessine ici doit être compris comme un postulat. Il constitue en soi l'élan pour une recherche à venir. Ce qu'il implique réellement en termes d'analyse reste à démontrer. En effet, si Michel Bernard, par exemple, expose le cadre théorique général d'une lecture chorégraphique des textes, il procède tout autrement, trois ans avant, lorsqu'il s'applique à analyser *Le Langage de la danse* de Mary Wigman[15]. Son analyse est circonscrite à une analyse esthétique, au sens étymologique du terme, autrement dit pas à l'analyse des cinq niveaux (sémantiques, esthétiques, poétique, pragmatique et rhizomatique) annoncés dans le texte programmatique de 1995. Sa lecture est d'abord thématisée, s'articulant à des thèmes importants de l'expressivité allemande, sans jamais commenter ni le style, ni le vocabulaire choisi, ni les agencements propres à cette écriture wigmanienne. Il conviendra donc ici d'exposer les étapes qui m'ont conduite à tracer un tel horizon théorique et, pour commencer, de rendre compte du contexte dans lequel mon attention pour les discours des artistes chorégraphiques s'est aiguisée.

---

[14] Je renvoie ici aux études dans le champ littéraire qui ont analysé l'esthétique kinésique des textes : Guillemette Bolens, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne : éditions BHMS (bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé), 2008. Voir également Alice Godfroy, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël,* Paris : Honoré Champion, 2015 ; Alice Godfroy, *Prendre corps et langue : étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris : Ganse Arts et Lettres, 2015. Et aussi son articule analysant « les marqueurs textuels les plus prodigues en effet kinesthésiques », Alice Godfroy, « Les gestes des textes », in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, Lausanne : La Manufacture/Hes-So, 2018.

[15] Michel Bernard, « L'imaginaire germanique du mouvement ou les paradoxes du "langage de la danse" de Mary Wigman » (1992), *De la création chorégraphique, op. cit.*, p. 225-233.

1. Le chercheur comme passeur ?

La création du département Danse de l'université Paris 8 en 1989 avait pour objectif d'ouvrir un espace d'échanges et de réflexions pour les artistes. Les années 1990 en France sont plus largement un moment où plusieurs figures marquantes du milieu de la danse enjoignent les chercheur·euse·s comme les critiques à prendre en considération la parole des danseur·euse·s. Le chercheur et danseur Hubert Godard, le chorégraphe, danseur et théoricien Dominique Dupuy, la critique et historienne de la danse Laurence Louppe répètent inlassablement la nécessité de mettre en évidence les savoirs spécifiques des danseurs, appelant à un retour aux sources directes de l'histoire, à savoir le mouvement lui-même et les pratiques développées dans le studio de danse. Parmi ces pratiques, il y a celle de la parole : paroles de chorégraphes, de pédagogues, de danseurs – paroles directement liées aux gestes. Cette insistance prend des accents clairement militants et l'on comprend au fond qu'elle s'adresse autant aux chercheur·euse·s qu'aux artistes, qui sont de leur côté invité·e·s à prendre conscience de leurs dires et surtout à accorder confiance au potentiel qu'il contient. Il s'agit de briser le silence dans lequel les interprètes se sont tenu·e·s ou ont été maintenu·e·s, de par leur formation et tout un ordre social qui tend à associer le danseur au mutisme[16]. Laurence Louppe évoque ainsi « l'immense "thesaurus" » lié à la pratique des danseur·euse·s, rassemblant vocabulaire technique, notions et concepts, comme un « lexique d'autant plus miraculeux qu'il échappe, dans son contenu comme dans son emploi, aux axiomatiques en place dans le savoir[17] ». Elle appelle les danseur·euse·s à produire un travail essentiel : « à charrier dans le langage la réalité de la matière dansée telle qu'il la porte en lui, à témoigner de la pensée de la danse inscrite dans son projet et dans son corps. »

Une part de ma démarche empruntera la voix ouverte par un tel programme militant, qui relève d'abord, Laurence Louppe le nomme, de la question du témoignage[18]. Mais la toute fin des années 1990 en France (alors que débute mon parcours de chercheuse) allaient par ailleurs révéler un autre rapport des artistes au langage, chez certain·e·s chorégraphes (entre autres, Jérôme Bel, Alain Buffard, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Emmanuelle Huynh) qui manient aisément l'expression verbale pour parler de la danse d'une façon réflexive, sur scène ou sur divers supports de publication. Cette expression acquiert en particulier dans la presse

[16] On a vu par ailleurs dans l'introduction à cette synthèse combien les « rituels de paroles » au sein du milieu chorégraphique étaient eux-mêmes pris dans des jeux de pouvoir et reconnaissance dont dépend parfois la poursuite d'une activité.

[17] Laurence Louppe, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de Danse,* n° 23, Bruxelles : Contredanse, Printemps 1995, p. 16. *Idem* pour la citation suivante.

[18] Sur cette question, voir également Laurence Louppe, « L'histoire de la danse, une discipline à inventer ? », *Marsyas - revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, Paris : IPMC, hors-série, décembre 1997, p. 343-351.

écrite une visibilité publique inédite[19]. Il ne s'agit pas ici d'éclaircir les raisons d'un tel phénomène, ni de débattre non plus de son ampleur somme toute relative, en comparaison à d'autres périodes de l'histoire[20]. Cet autre rapport au discours et au débat se confirmera dans les années 2000, *via* l'évolution des formations supérieures en danse en Europe dans le cadre du processus de Bologne, qui aguerrissent les danseur·euse·s à des formes variées d'explicitation de leurs démarches. Il faut surtout rappeler que le phénomène a obligé les chercheur·euse·s à penser autrement le rôle qu'ils ou elles pouvaient jouer dans cette économie discursive et à redéfinir la place qu'ils accordent au discours des artistes dans leur propre recherche. Si, dans un premier temps, le contexte des années 1990 réclamait du chercheur ou critique qu'il se fasse l'écho du discours des artistes, on est aujourd'hui aussi mis en demeure de penser autrement notre rapport aux discours : il s'agirait de considérer pleinement la part réelle que ces discours sont susceptibles de jouer désormais dans le système de l'art (à côté ou avec les œuvres) et d'inventer des méthodes appropriées pour les analyser.

C'est donc sur un mode davantage critique que la relation aux discours va devoir s'inscrire. Déjà en 1986, Susan Foster dans la préface de *Reading Dancing* signalait « la capacité [des chorégraphes nord-américains, depuis Cunningham] à réfléchir de manière critique à leurs diverses démarches et à chorégraphier des commentaires sur leurs propres processus artistiques[21]. » Elle concluait que les artistes « défient les distinctions traditionnelles entre pensée et action, sujet et objet, artiste et critique ». Noémie Solomon et Isabelle Ginot ont de leur côté en 2003, pour le contexte français, pointé le risque d'homogénéisation des discours lorsque des artistes devenaient critiques de leurs propres œuvres ou de celles de leurs pairs. Elles analysent ici non tous les discours d'artistes mais ceux portant spécifiquement sur les œuvres. Dénonçant une forme de lieu commun du discours, la formation d'évidences peu interrogées, Isabelle Ginot soulignait surtout la façon dont ce discours endogène neutralisait la fonction traditionnelle de la critique, à savoir la sorte de tension féconde qui peut exister entre la critique et l'œuvre d'art[22]. Comme l'avait remarqué Susan Foster, ce phénomène surgit alors même que les pièces des artistes portent en elles une dimension réflexive et discursive forte. Parce qu'elles sont déjà des commentaires sur leur propre processus artistique, des réponses à

---

[19] Voir le travail de Noémie Solomon, *Des textes comme lieu commun ou Une danse dessinée par le discours. À partir d'une lecture des revues* Mouvement *et* Art Press, mémoire de maîtrise en danse, dir. Isabelle Ginot, département danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2003.
Le développement d'internet permettra aussi la publication de textes indépendamment des circuits éditoriaux classiques. Voir Alice Gervais-Ragu, *Blog de danseurs, enjeux croisés. Espace de visibilité, tribune, outil de création,* mémoire de master 1 en danse, dir. Julie Perrin, département danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2010.

[20] Les chorégraphes de la modernité mais aussi ceux de la post-modernité américaine ont aussi été des écrivain·e·s ou théoricien·ne·s. C'est par contraste sans doute avec le contexte des années 1980 en France, que ce phénomène est apparu comme une bascule.

[21] Susan Foster, *Reading Dancing, op. cit.*, p. *xx* (je traduis). *Idem* pour la citation suivante.

[22] Noémie Solomon, *op. cit.* ; Isabelle Ginot, « Un lieu commun », *Repères. Cahiers de danse*, Biennale du Val-de-Marne, mars 2003, p. 2-9.

d'autres œuvres, elles obligent à revoir les distinctions traditionnelles entre les champs de la critique et de la création.

Il y a lieu de s'interroger si le phénomène (qu'il soit dénoncé ou salué) n'ouvrait pas tout simplement un autre champ pour la recherche : celui d'une critique plus argumentée et construite des discours d'artistes chorégraphiques. Par là, j'entends non une référence à un vocable, à un discours d'intention, à des thématiques repérables dans l'expression verbale, mais une analyse de leurs fonctionnements parfois complexes, paradoxaux, parfois confus, parfois convenus ou au contraire inédits – une analyse des rhétoriques, des formes, des références, des poétiques qui les sous-tendent. Si les artistes étaient désormais en mesure de prendre pleinement en charge la circulation de leur « thesaurus » (pour reprendre l'expression de Laurence Louppe), le rôle de la recherche, dans son rapport aux discours des artistes, ne pouvait se réduire à se faire le véhicule de leur expression verbale. Il me semble que ce phénomène interrogeait donc aussi la façon dont un vocabulaire circulait déjà entre artistes et chercheur·euse·s – autrement dit, il questionnait le vocabulaire que la critique elle-même avait choisi d'employer, parfois juste à côté des artistes, empruntant leurs mots, leurs concepts. Il mettait alors les chercheur·euse·s en demeure de penser leurs usages du discours des artistes.

C'est pris entre ces deux versants que mes travaux s'inscrivent : le discours de l'artiste chorégraphique y fait l'objet tantôt d'une transmission tantôt d'une critique propre, sinon d'une mise à distance de cette transmission. Je ne reviendrai pas sur la façon dont ce discours s'inscrit au sein de mon approche esthétique[23], pour privilégier ici deux moments où mes travaux se concentrent d'abord sur ces discours.

---

[23] On a vu au chapitre 1 que l'analyse esthétique des œuvres peut différemment puiser dans les déclarations ou écrits des chorégraphes et ceci selon des visées plurielles dont on peut nommer les principales : débattre des écarts entre la réception de l'œuvre et le discours d'intention de l'auteur·e ; informer sur les processus de travail et les mots pour le qualifier afin d'éclairer l'analyse esthétique, de renforcer ou soutenir l'analyse ou les interprétations de l'œuvre, ou au contraire d'ouvrir un point de débat. Ma façon de procéder ne s'écarte pas de ces pratiques communes, y puisant à des degrés divers selon mes textes. Il faut sans doute juste rappeler que l'analyse de *Projet de la matière* (I.2) fait exception, en s'appuyant sur des témoignages que j'ai sollicités (auprès des vingt personnes concernées directement par la pièce), sans doute parce qu'elle s'inscrit dans une logique ethnographique (cf. chapitre 4). Les témoignages avec lesquels je travaille sont alors pluriels : j'opère donc d'abord des mises en rapport, des confrontations de points de vue.
En revanche, d'une manière générale, mon approche esthétique retarde le moment d'une rencontre avec le discours de l'artiste privilégiant la rencontre avec l'œuvre (ou ses manifestations filmées). L'artiste n'est à mon sens pas le garant d'une vérité sur l'œuvre. C'est dans un second temps que les propos de l'artiste seront pris en considération comme faisant partie du site de l'œuvre, à côté des paratextes qui l'accompagnent (lorsqu'ils ont pu jouer un rôle déterminant). Enfin, je ne sollicite pas l'artiste pour lui soumettre mes analyses, me privant sans doute d'un échange qui pourrait enrichir la réflexion en cours, mais me préservant aussi des attentes déçues qu'elles ne manquent pas de produire. Plus généralement, je nourris une sorte de méfiance à l'égard du seul point de vue de l'auteur·e sur l'œuvre, dont la puissance médiatique ou de fascination me semble devoir être contrebalancée dans la critique par le point de vue des interprètes et autres collaborateur·rice·s (plus difficilement accessible si l'on ne le sollicite pas soi-même).

- Publier des écrits d'artistes : une construction du témoignage

En 2010, Françoise Michel, alors en plein travail de répertoriage et de classement du fonds d'archives Odile Duboc déposé au Centre national de la danse à Pantin, me soumet de nouveaux textes de la chorégraphe qu'elle découvre. Elle sait que j'ai déjà eu accès à un nombre important de textes et m'interroge sur la pertinence de publier ces textes oubliés et pour certains inédits. S'engage pendant trois ans un travail réflexif sur cette masse conséquente d'écrits, en vue de la publication posthume d'un recueil qui verra le jour en 2013 aux éditions des Solitaires intempestifs. L'importance de ces écrits m'apparaît en effet évidente : ils sont à même de prolonger la transmission – de ses principes, de son esthétique, de ses considérations techniques et éthiques – engagée par Odile Duboc tout au long de son parcours auprès de nombreux danseur·euse·s (amateurs ou professionnels) et pédagogues. Ils constituent, en outre, un témoignage important sur une façon de concevoir la danse et la place de l'artiste, susceptible d'intéresser un lectorat plus large, y compris des spectateurs de danse.

J'insisterai ici sur deux points. Premièrement, ce projet éditorial a constitué une construction du témoignage. Les différentes décisions prises pour élaborer le recueil *Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe* (II.5) participent en effet de la fabrique du témoignage à laquelle contribue tout·e chercheur·se, quand bien même il·elle voudrait s'en tenir au rôle de simple passeur. Le travail d'éditer ou de rééditer un texte – mais l'on pourrait élargir la réflexion à toute pratique de citation par les chercheur·euse·s – donne forme et existence au témoignage à travers des procédures diverses. Dans le cas présent, c'est sortir le texte de son contexte premier de publication, en particulier de l'entourage textuel qui, dans les revues ou bulletins, lui donne un cadre, mais aussi en déplacer la visibilité graphique propre à une époque et éventuellement le couper de l'iconographie qui l'accompagnait. Le livre égalise les contextes historiques, intellectuels, sociaux pourtant pluriels où les textes ont vu le jour. Dans le cas où le texte est reproduit à partir d'une note manuscrite inédite, il perd les rythmes propres à une graphie (les espacements, les vides de la page, les variations de tailles des lettres, etc.), la matérialité de son support, comme son statut de document. Ce recueil, par ailleurs, n'est pas une édition complète des textes d'Odile Duboc : une sélection a eu lieu, selon des critères qui n'ont pas été précisés en détail dans la préface que j'ai rédigée (« Langue et langage dubociens », III.3). Il convient ici d'apporter quelques précisions.

Après avoir rassemblé l'ensemble des textes, nous avons en effet constaté des effets de répétition évidents non seulement dans la signification véhiculée par les textes, mais aussi, concrètement, dans la reprise de sections identiques qui pouvaient circuler d'un texte à l'autre. Ce travail aura en effet dévoilé l'intratextualité de l'écriture dubocienne, la façon dont celle-ci – exactement comme son écriture chorégraphique – puise dans des textes écrits antérieurement, modifiant à la marge, insérant des bouts dans un texte neuf, aménageant légèrement des enchaînements. Le texte fait l'objet d'une réécriture dans le temps. S'est donc posée la question de quelle version du texte retenir : fallait-il valoriser l'émergence d'une idée dans le premier

texte qui la faisait apparaître ou bien, au contraire, rééditer le texte où cette idée trouvait la formulation qui nous semblait la plus aboutie ? Fallait-il couper dans les textes (en l'indiquant) pour ceux qui relevaient d'évidence d'une pratique du collage, afin de préserver malgré tout l'apparition d'un aspect nouveau, tout en évitant de lasser le lecteur par des répétitions trop nombreuses ? On comprend ici que la sélection n'a pas répondu uniquement à un souci historique : contrairement à l'archive qui livre de manière éparse ses matériaux, le livre est organisé en vue d'un lecteur, voire d'un plaisir de la lecture. Un tel projet est annoncé dans la préface :

> « L'écriture participe assurément de ce mouvement de transmission qui traverse le parcours d'Odile Duboc. Ce livre entend en témoigner. Il s'adresse tout autant au danseur qu'au spectateur, à l'amateur de danse qu'au chercheur ou critique d'art… et plus généralement à tout lecteur curieux d'entrer dans l'univers sensible d'une artiste, de partager sa vision et les motifs qui la poussent à créer. Il n'est pas besoin d'avoir été spectateur régulier des pièces d'Odile Duboc pour entreprendre la lecture de ses textes. Il n'est pas besoin d'avoir pratiqué la danse, ni d'en être spécialiste. Les textes rassemblés ici retiendront l'attention de celui qui a une inclination pour le sensible. Pour l'esthésie. Car ce qu'Odile Duboc entend transmettre, c'est bien ce goût pour une perception sensible du corps et du monde – sensibilité sur quoi se fondent ses valeurs, ses fondamentaux. » (« Langue et langage dubociens », III.3, p. 11-12)

Il s'agissait de penser comment cette dimension sensible serait véhiculée par le livre et traverserait la lecture qu'on peut en faire. Nous avons décidé de n'opérer aucune coupe dans les textes, préservant ainsi la structure qui les caractérise. En revanche, il n'y a pas eu de règle absolue quant à la version du texte à retenir : notre choix s'est porté vers les versions qui nous semblaient les plus abouties ou limpides, les plus satisfaisantes en termes d'expérience de lecture et de pensée. Cela a conduit à choisir parfois le premier texte écrit sur une question – car la pensée et l'écriture y étaient incisives, limpides –, quand d'autres fois, c'est un texte postérieur qui s'est imposé. Accompagner le lecteur a consisté aussi à penser le classement de ces textes. Nous avons envisagé de nombreux sommaires différents qui chacun orientait autrement la lecture, à supposer que le lecteur entre dans le livre en suivant son ordonnancement. Quoiqu'il en soit, l'indication d'une structure en parties thématisées organise son attention. La préface revient sur cet aspect :

> « L'écriture d'Odile Duboc, comme l'œuvre chorégraphique même, procède avec une grande cohérence, par avancée lente, revenant sur des affirmations antérieures, poursuivant sa recherche plus loin, insistant à nouveau sur des valeurs à transmettre. Une organisation chronologique des textes aurait pu souligner la permanence de questionnements qui traversent toute une vie, tandis que s'affine la pensée au fil du temps. La chronologie permet de suivre l'avancée d'une réflexion en regard des pièces successives. On aurait alors constaté que le milieu des années 1990, période décisive où sont créés *Projet de la matière* (1993) et *trois boléros* (1996), coïncidait avec les textes les plus conséquents, ceux où la pensée s'exprime avec le plus de nuance et limpidité. Comme si, alors que *Projet de la matière* venait sceller l'aboutissement d'une transmission profonde des matières fondatrices de

> sa danse, Odile Duboc parvenait dans le même temps à la formulation la plus juste de son art. Nous avons pourtant suggéré une autre organisation de la lecture. La table des matières est en effet composée afin de regrouper des textes qui traitent sensiblement du même thème ou de la même question. Cela permet de faire ressortir au fil des chapitres les traits essentiels de cette danse : "La conscience de l'instant" concerne le rapport au temps et à la conscience kinesthésique du geste qui s'effectue. "Musique, musicalité" définit la musicalité propre à chacune des matières de sa danse, la respiration qu'elle suppose et l'affinité pour la musique, tout autant que l'indépendance de la danse à son égard. "Composition" présente des textes sur les modes de composition chorégraphique. Le chapitre suivant revient "Sur quelques pièces". "Paysages" rassemble des textes relatifs au travail hors la scène, présent dès les années 1980, qui jamais ne cessera et engagera tant d'amateurs dans la pratique. […] "Transmission" livre une éthique de travail et décrit certains exercices caractéristiques. "La danse à l'école" raconte l'engagement de la chorégraphe auprès des enfants. "Pour la défense du danseur" rappelle combien Odile Duboc n'a eu de cesse de s'investir dans la défense du statut d'intermittent et de clamer la place du danseur dans la création. Ce chapitre met en avant le rôle de directrice du centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort : un rôle politique. Le livre se termine sur "Un parcours artistique" qui retrace le récit autobiographique de la chorégraphe. Où l'on voit comment elle construit les logiques de son parcours en liant sa recherche chorégraphique aux circonstances institutionnelles et économiques. » (« Langue et langage dubociens », III.3, p. 17-18)

La fabrique du témoignage dépend donc d'une logique éditoriale qui lui donne forme et oriente la façon dont on aura accès à lui.

Le deuxième point à mentionner concerne le mode de lecture renouvelé que ce projet éditorial a réclamé de moi. En effet, j'avais jusqu'alors abordé les textes d'Odile Duboc du point de vue de leur contenu, pour leur action transitive : leur façon d'enseigner, expliquer, témoigner. J'avais certes été attentive alors à la façon dont la chorégraphe pesait ses mots ; j'avais observé la pertinence d'un vocabulaire pour rendre compte de la qualité d'un geste et remarqué la façon dont les mots du studio parvenaient à prendre place dans les textes au prix d'un travail de traduction nécessaire. Car, comme Laurence Louppe le souligne,

> « méconnue ou incompréhensible, la parole sur le mouvement semble souvent résonner comme un balbutiement émis depuis les limbes d'un univers enfoui, où ne rayonne pas l'éclat facile et rapide des circuits habituels de références. Il faut passer par en dessous les cuirasses du dire, soulever des tonnes de tassements métaphoriques et de paraphrases pour rejoindre ce lieu d'où mots et mouvements pourraient ensemble contribuer au renouvellement des savoirs, et à la naissance des perceptions inconnues[24]. »

Chez Odile Duboc, du fait même de la place majeure accordée à la transmission, un vocable s'est façonné pour désigner ces qualités gestuelles inédites, ces textures et densités du corps en mouvement. La transmission passe par un échange kinésique que soutient à l'évidence une parole. La poétique dubocienne tient assurément de la conjonction d'une pratique et d'une

[24] Laurence Louppe, « Quand les danseurs écrivent », art. cit., p. 14.

langue. Si, à la lecture des textes, j'avais pu, pour mes recherches antérieures, apprécier le style de la chorégraphe et repérer son goût de l'écriture, dans la perspective de la construction d'une dynamique de lecture, mon attention allait se tourner davantage encore vers la dimension intransitive du langage : non plus sa qualité de témoignage, mais sa dimension propre, en tant que langage – sa structure, son travail de la langue, ses inventions expressives non plus surgies de l'espace du studio mais de la pratique même de l'écriture. Il y a chez Odile Duboc un goût évident pour l'écriture, pour la saveur des mots. Si certains textes travaillent d'abord une rhétorique pour ses effet politiques, pédagogiques, militants (dans une certaine urgence de la parole en réponse à un contexte particulier), d'autres, en revanche, se fondent sur l'expérience même du langage, dans sa poétique propre. C'est là distinguer, en suivant Roland Barthes, écrivant et écrivain : chez ce dernier la parole, analyse Barthes, n'est ni véhicule ni instrument, elle est d'abord langage et structure[25]. Dans la mise en scène du livre, cet aspect des textes est entré en ligne de compte : il justifie aussi le choix d'un classement non chronologique à l'intérieur des parties du recueil. Il y a une dynamique propre à la succession de ces textes, une rythmique, si l'on veut, qui relève autant de la progression dans l'exposé des contenus que de leur caractère littéraire.

C'est évidemment dans le champ de la sociologie, de l'anthropologie ou de l'histoire (en particulier dans le battement entre histoire et mémoire) que l'on trouve une critique du témoignage accomplie. On aura compris que *Les mots de la matière* s'inscrivent en marge de ces démarches, et d'aucuns pourraient regretter une édition dûment commentée. L'entreprise se situe à l'endroit d'une transmission, d'un faire connaître ou d'un perpétuer la mémoire : qu'elle ait été engagée avec une actrice du milieu de la danse (la co-créatrice des œuvres, la compagne et la légataire de la chorégraphe) et non avec une chercheuse lui donne aussi sa tonalité. L'édition s'adresse à un public large, celui auquel la chorégraphe s'adressait. Elle fait le pari que ces textes non seulement témoignent, mais aussi engagent, pour certains d'entre eux, une poétique du geste. Et que le livre permet d'éprouver une lecture orchésale[26] et chorégraphique des textes.

---

[25] Roland Barthes, « Écrivains et écrivants » (1960), *Œuvres complètes*, tome II, Paris : Seuil, 2002, p. 403-410.

[26] C'est le néologisme proposé par Michel Bernard pour souligner les caractéristiques propres à la danse, au nombre de quatre : « la matrice constitutive de la spécificité de l'art de la danse (que j'appelle "l'orchésalité"), c'est-à-dire les quatre caractéristiques majeures qui permettent la détermination esthétique de l'acte de danser : 1. Sa dynamique corporelle de métamorphose indéfinie […] 2. Son jeu aléatoire et paradoxal de construction et destruction […] de "tissage" et "détissage" de la temporalité […] 3. Son défi obstiné à la gravitation terrestre […] 4. Sa pulsion auto-affective ou auto-réflexive, c'est-à-dire ce désir intense et irrépressible de retour de la corporéité à et sur elle-même. » Bernard Michel, « L'avènement de la danse ou l'ivresse des métamorphoses », *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 83, ou « Danse et musicalité. Les jeux de la temporalisation corporelle », *ibid.*, p. 173 *sq.*

- Publier des entretiens : réserves et nécessité

Un second projet éditorial auquel je m'attèle à la même période va conduire à examiner une autre échelle de la construction du témoignage. La publication des conversations entre Emmanuelle Huynh et Trisha Brown pour l'ouvrage *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh* (II.3) a soulevé deux sortes de problèmes. Le premier relève de l'opération de traduction d'une langue à l'autre, les conversations ayant eu lieu en anglais ; le second du passage délicat de l'oral à l'écrit auquel tout chercheur recueillant des propos lors d'entretiens se confronte. On mesure à quel « trafic des langues[27] » nous avons dû nous prêter, recourant finalement à une traductrice (Denise Luccioni), dont la tâche aura été plus que jamais d'écrire et transmettre, mais aussi de débattre de l'éthique de la traduction[28], comme de celle du passage de l'oral à l'écrit. Je n'insisterai pas sur les diverses procédures (et traditions) de traduction, d'une part, et de transcription, d'autre part, sur lesquelles maint·e·s chercheur·euse·s ont conduit déjà des analyses éclairantes. On trouvera, dans le cadre des études en danse, l'analyse précise conduite par Marie Glon, à partir de son expérience de publications d'entretiens (et en dialogue avec les réflexions de Roland Barthes, Louis Marin ou Paul Zumthor). Elle déplie les multiples opérations dont la publication d'entretiens fait l'objet : la performativité même de l'entretien qui organise et détermine la formation d'une expression, la paternité indistincte de cette parole comme du texte auquel elle donnera lieu, la construction d'un régime d'oralité à l'écrit[29]. Son texte participe aussi à mes yeux d'une critique du témoignage et d'une mise en perspective de la figure du chercheur en passeur.

C'est d'abord à la performativité de la conversation telle qu'elle est encore visible dans le texte publié que je me suis intéressée dans ma propre analyse, afin de saisir la relation qui se nouait entre les deux chorégraphes. Tel était en effet l'un des enjeux de l'essai « Une filiation déliée » (III.2) qui constitue la seconde partie de l'ouvrage. En quoi les questions posées par Emmanuelle Huynh pouvaient-elles intéresser Trisha Brown et situer l'échange sur son œuvre à un endroit inédit ? En quoi les questions ou remarques révélaient-elles tout autant la pensée artistique qu'Emmanuelle Huynh élaborait alors, au risque de rester sans écho pour Trisha Brown ? Il s'agissait, au fond, de saisir la particularité d'une parole entre artistes. Ces conversations qui ont eu lieu entre 1992 et 2006 participent du mouvement précédemment décrit où l'artiste se passe du critique, sans néanmoins se priver d'une situation dialogique. Dans ces situations d'entretiens entre artistes, il faudrait en effet distinguer à quelle sorte d'altérité les artistes s'exposent pour construire leur réflexion commune ou réciproque.

---

[27] Je reprends ici le titre du livre de Sherry Simon, *Le Trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal : Boréal, 1994.

[28] « Traduire, c'est bien sûr écrire et transmettre. Mais cette écriture et cette transmission ne prennent leur vrai sens qu'à partir de la visée éthique qui les régit. », Antoine Berman, « La traduction au manifeste », in *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard, 1984, p. 17.

[29] Marie Glon, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour *Repères, Cahier de danse* », *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 34, novembre 2014, p. 27-31.

C'était là l'objet de l'article « L'entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique » (III.7) rédigé en 2012, en marge du projet éditorial conduit avec Emmanuelle Huynh. Élargissant le corpus à d'autres exemples d'entretiens entre chorégraphes (mais aussi entre cinéastes[30]), ce texte examine plus frontalement la façon dont les entretiens entre artistes ont leurs moteurs propres et en particulier combien ils participent de la constitution de soi comme auteur·e-artiste.

> « C'est en jeune chorégraphe qu'elle [Emmanuelle Huynh] se positionne d'abord. Ses méthodes d'entretien ne sont ni purement celles d'une journaliste, ni celles d'une critique d'art, ni celles d'une historienne. Le cadre de l'échange – étiré dans le temps et nourri par la compréhension physique de certains des enjeux de cette danse – apparaît bien plus indéfini, non formaté, et sa visée, indéterminée. La relation est amicale, confiante aussi. Chez Huynh, elle évolue d'une admiration assumée vers une distance critique progressive. L'enquête n'est pas systématique, ni même chronologique : elle suit davantage le fil d'une actualité pour l'une ou l'autre des chorégraphes, l'urgence d'une question. C'est que contrairement à Truffaut, qui a pu voir et revoir les films d'Hitchcock et a préparé ses fiches et son plan d'interview, l'accès aux œuvres chorégraphiques est, on le sait bien, plus difficile. Si Huynh piste toutes les interventions et représentations de Brown, elle est loin d'avoir une connaissance de l'ensemble de son œuvre. […]
> C'est aussi ce qui motive l'enquête : en savoir davantage sur les œuvres. Réflexion esthétique, donc, interrogations artistiques, questions quant aux processus de création, surtout. Comment penser les rapports entre danse et musique ? Quelle est la place de l'improvisation ? D'où est née l'idée d'une pièce ? Comment s'est-elle construite peu à peu ? Comment les choix se sont-ils opérés ? Voilà le genre de questions qui ponctuent ces entretiens. Ce qui fait la saveur de ces échanges, c'est surtout l'enquête quant au faire : ils informent sur la fabrication de la pièce, mais aussi sur le surgissement du geste. […] Il s'agit aussi pour elle de saisir la logique plus vaste d'un parcours pour en saisir les ruptures et continuité. C'est une question qui revient probablement dans la plupart des entretiens entre artistes. Elle relève du désir de reconstituer une forme de cohérence à l'intérieur d'une carrière artistique. Brown y répond volontiers, elle qui a décrit son œuvre suivant des cycles successifs. D'autres artistes y résistent, comme Bergman, qui, malgré l'insistance d'Assayas, préfère évoquer vaguement l'entrecroisement de thèmes, d'acteurs ou de situations. L'on sent bien que derrière cette question pointe la préoccupation de l'élaboration de son propre cheminement. » (« L'entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique », III.7, p. 217-218.)

Au-delà de l'examen des enjeux, motifs et formes des entretiens entre chorégraphes, cet article entendait mettre en perspective l'usage du témoignage dans les pratiques de

[30] *Cinéastes de notre temps : le dinosaure et le bébé. Dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard*, émission réalisée par André S. Labarthe, diffusée le 15 mars 1967, ORTF, 61' ; François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut* [1967], en collaboration avec Helen Scott, Paris : Ramsay, 1993 ; Olivier Assayas et Stig Björkman, *Conversation avec Bergman*, Paris : Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2006.

recherche. En particulier, il interrogeait le paradoxe d'une « politique de l'auteur[31] » en regard de la « mort de l'auteur[32] » qui avait ébranlé la critique littéraire :

> « Pourquoi la critique en danse, qui si souvent pourtant se réfère à Barthes (Louppe, Foster), a-t-elle choisi de rester à l'écart de ce débat ? […] Doit-on en conclure que l'heure n'est pas encore venue en danse de tenir le pari du spectateur ? N'est-ce pas aussi dénier, dans le même temps, la capacité de l'œuvre chorégraphique à faire sens en elle-même ? Chez Barthes, faire taire l'écrivain, c'est redonner priorité à l'écriture. La mort de l'auteur (social ou biographique) revient à se défaire de l'idée d'un sens intentionnel et objectif de l'œuvre d'art. La question qui se pose dès lors pour le champ de la danse concerne la nature de la parole de l'artiste et son objet : dans quel but la convoque-t-on ? Peut-on échapper au culte de la personnalité, à une forme de fascination pour l'artiste ? Peut-on contourner le discours d'autorité sur l'œuvre ? Défendre la voix de l'auteur, n'est-ce pas se priver d'une nouvelle critique, telle qu'appelée de ses vœux par Barthes ? » (*Idem*, III.7, p. 219-220)

Cette inquiétude, qui me paraît encore à ce jour légitime, s'avère d'autant plus nécessaire à rappeler que je suis aujourd'hui engagée dans le projet sur la composition en danse qui repose, on l'a vu au chapitre précédent, d'abord sur le témoignage des artistes. C'est précisément à l'endroit de la fabrique de l'œuvre que mon article de 2012 se concluait, réaffirmant la nécessité, malgré tout, du témoignage. Je cite le passage en entier, tant il était annonciateur du projet sur la composition à venir :

> « Si la critique continue de convoquer le chorégraphe, plutôt que de chercher dans l'œuvre même une intention en acte, un sens à interpréter, si ces entretiens entre artistes chorégraphiques ont toute leur place aujourd'hui, c'est bien qu'un besoin de culture chorégraphique se fait fortement ressentir, que seuls les auteurs sont à même de nous délivrer. Tel est l'enjeu de la défense de la voix du danseur. Cette parole contient sa part de témoignage inouï. Elle délivre un savoir spécifique trop méconnu encore, dont la saisie directe dans l'œuvre n'est pas toujours aisée et dont la compréhension repose néanmoins sur le lien qui va s'opérer entre le discours et son référent – moteur, chorégraphique, artistique. La valeur de cette parole dépendra de sa capacité à dire les processus et les enjeux qui sous-tendent l'écriture chorégraphique. À ce titre, l'entretien entre artistes qui insiste sur le faire du danseur satisfait à cette exigence. La défense de la voix de l'auteur appelle donc une parole portée par cette exigence de savoir : c'est la leçon à tirer des débats critiques qui ont traversé la littérature, car la danse n'est pas à l'abri du risque du biographique ou de l'incursion de l'argument intentionnel dans la critique. Il ne s'agit pas de nier que tout événement d'une vie nourrit l'art, mais de sortir d'un mode d'explication des œuvres simpliste, causaliste, biographique. » (*Idem*, III.7, p. 217)

Cette conclusion venait répondre au débat plus large sur la place du discours des artistes chorégraphiques dans le contexte de la danse en France des années 2000-2010 par lequel le

[31] C'est le terme employé en 1955 par les *Cahiers du cinéma* pour nommer la défense juridique nécessaire de l'auteur, au risque pourtant, comme le reprochait André Bazin, d'un culte de la personnalité au détriment d'un examen des œuvres.

[32] Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Œuvres complètes*, tome. III, Paris : Seuil, 2002, p. 40-45.

texte s'ouvrait. Elle invite à distinguer deux pans de la recherche en danse : d'une part, la critique ou l'analyse esthétique, d'autre part, l'étude des pratiques et des processus de création. On a vu au chapitre 4 que ces deux pans pouvaient ou, dans certains cas, devaient être mis en regard l'un de l'autre. Il s'agit néanmoins d'interroger pour chacun de ces versants du travail chorégraphique la place spécifique que le discours des artistes y joue. Il est assurément d'une autre nature quand il s'adresse d'un côté aux collaborateur·rice·s, de l'autre au public ou aux critiques.

Cette conclusion manifeste aussi la préoccupation dans laquelle je me trouvais relativement aux méthodes d'analyse qu'on pourrait ou devrait appliquer aux textes d'artistes chorégraphiques. En effet, la mention du « risque du biographique » n'apparaît sans doute pas uniquement parce qu'il est l'un des travers dénoncés par Barthes, mais aussi parce que j'avais tout récemment engagé une étude des autobiographies de danseur·euse·s, dans le cadre d'un enseignement mené avec Isabelle Launay. C'est avec ce projet qu'il faut poursuivre, qui soulève d'autres questions quant aux usages, lectures et analyses des discours d'artistes chorégraphiques.

2. Le livre comme œuvre

Plusieurs axes de travail successifs ont contribué à infléchir ma façon d'envisager les écrits d'artistes chorégraphiques. Le corpus choisi, à savoir des livres dont ils ou elles sont les auteur·e·s, a conduit à penser autrement le statut de ces écrits et à éprouver de nouvelles façons de les analyser. Si ces livres participent aussi d'une construction du témoignage et peuvent à ce titre être examinés selon un angle historique comme traces ou mémoires de la danse, c'est davantage à leur dimension artistique que je me suis progressivement intéressée.

• L'autobiographie comme œuvre

En 2010, un séminaire sur les autobiographies de danseur·euse·s conduit avec Isabelle Launay a été l'occasion pour moi d'amorcer une réflexion plus rigoureuse sur ma relation aux textes d'artistes chorégraphiques dans le cadre de mes recherches. Le séminaire s'inscrivait dans une perspective historique plus large définie par Isabelle Launay, celle de la constitution des imaginaires du métier de danseur·euse – l'autobiographie étant l'un des lieux de manifestation et de transmission de ces imaginaires. Comment dans l'autobiographie s'est engagé, construit, défini, contesté, suivant les époques et les styles, un imaginaire du métier ? L'autobiographie devenait ainsi une source possible pour l'histoire de l'imaginaire ou des représentations du métier. Dans le cadre du séminaire, il ne s'agissait pas de soumettre l'autobiographie à une critique des sources, de la confronter à d'autres imaginaires du métier manifestés en d'autres

lieux. Il ne s'agissait pas plus, seconde piste possible rappelée par Philippe Lejeune[33], de considérer ces autobiographies comme des faits historiques, en analysant leur impact dans le champ de la danse, leurs effets sur les pratiques. Ceci aurait demandé de s'intéresser en détail à la réception et aux circulations (rééditions, traductions) de ces autobiographies. Il n'a pas non plus été possible de conduire une réflexion plus poussée sur l'apparition de concepts ou d'un vocabulaire spécifiques appelant un examen historique et culturelle de la langue. Le texte était donc pris dans son unité et principalement dans sa réalité close : c'était là une façon littéraire de traiter le texte (dans la tradition d'une critique structuraliste[34]), autrement dit sans poser la question de la ressemblance avec la réalité[35]. Mais l'analyse se déployait aussi de manière comparative, les étudiant·e·s travaillant chacun·e sur une autobiographie différente.

L'analyse a consisté en une lecture thématique – suivant une grille en apparence exogène mais qui s'était constituée dans la fréquentation de ces textes – à partir d'axes relativement nombreux qui permettaient de mettre en évidence la façon dont le sujet de l'écriture se définit d'abord à partir de son activité, articulant un savoir être à un savoir-faire. La lecture de quatre autobiographies[36] a ainsi été guidée par les axes thématiques suivants : enfance et vocation ; construction d'une corporéité dansante (récits de formation, *training*, rapport au vieillissement) ; travail (tâche, rythme et rapport au travail) ; scène (relation au public, à la presse, début et adieux) ; création (composition des danses et organisation collective du travail) ; sociabilité (réseaux et milieux) ; géographies (circulations et géographie affective) ; images de l'artiste (réputation, modèle, représentations de soi) ; économie (argent et administration)[37]. Ces thématiques s'intéressaient sans doute moins au métier que plus largement au travail, en mettant en évidence les quatre plans d'intelligibilité du travail, à savoir, le plan économique (le plan des besoins), le plan de la formation ou de l'apprentissage, le plan de la valeur (succès, place de la danse dans la société, reconnaissance et mémoire) et le plan de la sociabilité[38]. Un premier axe de notre grille de lecture, intitulé « écriture et autobiographie »,

---

[33] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.

[34] La clôture du texte comme modèle méthodologique et théorique repose sur une lecture immanente qui met de côté le rapport au référent. Cette méthode sera mise en question dans les années 1980.

[35] Philippe Lejeune rappelle que la biographie construit précisément une ressemblance alors que, dans l'autobiographie, l'exactitude ou la stricte ressemblance n'ont pas une importance capitale, puisque le pacte autobiographique fonde le rapport au référent dans la simple identité entre auteur·e, narrateur·rice et personnage – identité que le récit scelle dans son titre ou dans les premières pages du livre. Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit*.

[36] Isadora Duncan, *Ma vie*, Paris : Gallimard, 1998 (trad. J. Allary de *My Life,* 1927) ; Simone Forti, « Manuel en mouvement », in *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, n° 44/45, automne-hiver 2000 (trad. A. Benoit-Nader de *Handbook in motion. An account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance*, Halifax: The Press of the Nova Scotia Coleg of art and design, 1974) ; Maurice Béjart, *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires,* Paris : Flammarion, 1979 et *La vie de qui ? Mémoires 2*, Paris : Flammarion, 1996.

[37] Ces thématiques sont proches de celles élaborées par Sylvia Faure, « Le pouvoir de se raconter : autobiographies d'artistes de la danse », *Sociologie et sociétés*, vol. 35, n° 2, 2003, p. 213-231.

[38] Je me réfère ici à la conférence donnée par Éric Lecerf, « Qu'est-ce qu'un métier ? », donnée dans le cadre du séminaire « Récits de soi en danse », à l'université Paris 8 Saint-Denis, 2010.

interrogeait quant à lui directement le texte dans sa structure (son fonctionnement) et son statut : il n'était pas relié à la question du travail, sinon au travail de l'écriture même. Il permettait de rendre compte de la façon dont le texte prend en charge une représentation de l'activité même d'écrire : comment l'artiste se positionne-t-il·elle dans son rapport à l'écriture et se donne à voir comme écrivain·e ? Plus largement, cet axe examinait les techniques du récit de soi, à travers l'examen des temporalités du récit et de sa structure. Cet aspect revenait à lever les présupposés de la démarche historique engagée, en explicitant le statut accordé à ces textes dans la recherche.

En effet, la position culturelle de l'autobiographie (hors même du champ de la danse) ne cesse de fluctuer entre une définition de ce genre textuel d'une part comme document-témoin, d'autre part comme œuvre artistique. L'appartenance de l'autobiographie au champ littéraire est régulièrement suspectée, y compris par leurs auteur·e·s. Sa constitution comme genre littéraire reconnu est relativement récente, depuis les travaux de Philippe Lejeune à partir des années 1970. Au sein même des textes, on retrouve cette oscillation permanente entre le mode référentiel – une tendance historique où la vie apparaît comme récit vrai – et le mode fictionnel – agir en romancier quand la vie est pensée comme œuvre d'art. Par ailleurs, le texte est traversé par des nécessités et rhétoriques différentes : d'une part, une nécessité d'ordre ontologique où l'auteur·e accorde à l'autobiographie la fonction de se définir comme sujet, d'autre part, une nécessité d'ordre esthétique accordant au travail d'écriture le statut de démarche artistique. En poursuivant une analyse thématique, nous nous tenions plutôt du côté du référent, puisque ces thématiques n'étaient pas propres à la matérialité du texte mais renvoyaient plus largement à une définition du travail dans le champ de l'art. Ce faisant, se posait cruellement la question de la représentativité de ces textes pour la constitution d'une réflexion historique : qui écrit ? Quel·le·s artistes chorégraphiques peuvent prétendre à être édité·e·s ? Quels genres de danse sont représentées dans les autobiographies[39] ?

Ce qui m'intéresse dans les théorisations de l'autobiographie, c'est la façon dont l'analyse peut conduire à se défaire d'une attention au référent alors que le texte s'y rapporte massivement : il s'agit de penser que la vie n'est pas antérieure à l'écriture, cette dernière ne consistant pas en une transcription, ni en un constat ou consignation, mais qu'au contraire l'écriture et le vivre coïncident, tandis que le sujet s'invente dans l'écriture. C'est ce à quoi invite Gérard Dessons[40] qui rappelle que seul compte au fond l'acte d'expression verbale qui est remémoration au présent, hors d'un dualisme entre vie et littérature. À la lumière de la critique littéraire, il devient possible de considérer les autobiographies de danseurs comme des œuvres à part entière et à ce titre de s'autoriser à des modes d'analyse assez diversifiés, ouverts, et en particulier attentifs au style ou à l'écriture et à leurs effets. C'est au fond sur la question de la

[39] Ce séminaire a conduit à constituer la première bibliographie des textes autobiographiques de danseur·euse·s au XIXe et XXe siècles et une première analyse de cette réalité éditoriale.
[40] Gérard Dessons, « Le travail du biographique », *La Licorne*, n°14, Faculté des Lettres et des Langues de l'université de Poitiers, 1988.

lecture que je souhaitais me pencher, l'analyse purement thématique sur le métier ne parvenant pas à rendre compte des effets par ailleurs puissants de ces textes – de l'attraction qu'ils exercent sur nous, de leurs dynamiques littéraire propres, de leurs inventions de langage. L'analyse thématique, et sans doute aussi la masse très conséquente de textes sur laquelle nous travaillions, me faisait passer à côté de la matérialité même de l'objet que nous analysions. Si ce projet aura été l'occasion de réfléchir aux liens qu'ont tissé les sciences sociales avec la littérature et plus largement la fiction[41], il aura aussi clarifié la façon dont je souhaitais considérer ces livres de chorégraphes : comme des œuvres à part entière. Dès lors, il n'est plus tant question de savoir quelle place donner aux livres d'artistes chorégraphiques dans une recherche en danse que de s'interroger sur ces pratiques d'écritures qui poussent un·e artiste à se consacrer à l'écriture plutôt qu'à la chorégraphie.

- L'écriture comme lieu d'invention du geste

À l'hypothèse selon laquelle les livres d'artistes constituent à leurs yeux des œuvres à part entière – ce qui justifie à soi seul qu'ils·elles s'y consacrent pleinement – s'adjoint une seconde hypothèse sur laquelle j'ai travaillé lors de ce séminaire sur l'autobiographie : elle revient à considérer les textes comme des lieux de fabrique du geste. Mon article sur *Handbook in Motion* de Simone Forti soulevait explicitement la question :

> « Une des questions qui se pose au chercheur en danse est de comprendre la place qu'occupe cette activité d'écriture dans la construction du sujet danseur. En quoi la pratique de l'écriture est-elle le lieu d'une invention du mouvement ? On fait l'hypothèse que la pratique dansée partage avec la pratique de l'écriture un même projet kinésique. Et que le terrain de l'écriture peut remplacer celui du studio de danse pour devenir le lieu de fabrique d'un potentiel d'action. Si l'on considère que le ressort du mouvement repose moins sur des compétences physiques individuelles que sur la matrice perceptive que l'on s'est construite, on comprendra que le texte peut devenir le lieu d'un développement des sens et d'un exercice de la perception susceptible d'enrichir la corporéité dansante. Chez certains danseurs, la pratique régulière de l'écriture témoigne de sa faculté d'émulation : l'écriture consiste en effet autant à décrire (consigner le récit de ce que l'on a fait) qu'à analyser pour mieux prévoir. L'écriture joue alors le rôle d'un pressentir, d'un travail du sensible qui anticipe les conditions de possibilité de gestes à venir[42].
> Cette hypothèse de lecture de l'autobiographie n'est pas si étrangère aux études littéraires, en particulier celles conduites par Guillemette Bolens dans *Le style des*

[41] À travers, par exemple, les réflexions en sociologie ou en histoire non seulement sur la place accordée aux autobiographies dans leurs études, mais également sur la construction même du récit scientifique selon des modèles qui empruntent au récit de fiction. Voir par exemple : Jean-François Chiantaretto (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Paris : Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2002 ; Gérard Mauger, « Les autobiographies littéraires. Objets et outils de recherche sur les milieux populaires », *Politix*, 1994, n° 27, p. 32-44 ; Claude Burgelin, « Écriture de soi, écriture de l'histoire : esquisse autour d'un conflit », in Jean-François Chiantarreto (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris : In Press, 1997, p. 97-106 ; Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris : Denoël, 1977 ; Roland Barthes, « Le discours de l'histoire » (1967), art. cit.

[42] Je remercie Hubert Godard pour son séminaire de 2010 en analyse du mouvement au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis, à partir duquel a pu émerger cette hypothèse.

> *gestes*, s'appliquant à analyser la façon dont "le récit littéraire manifeste une certaine manière de penser le corps[43]" qui informe la narration à travers l'intelligence kinésique. Autrement dit, la compréhension des textes passe par une compréhension des mouvements corporels narrativisés fondée sur le processus cognitif appelé simulation. La simulation n'est autre que la "réactivation d'états sensoriels (vision, audition, toucher, goût, odorat), moteurs (mouvements, postures, gestes, sensation kinesthésiques et proprioceptives), et introspectifs (états mentaux, affects, émotions) […] en l'absence du stimulus réel ou sans que l'action concernée ne soit effectuée[44]".
> La "danse sur papier" des récits autobiographiques participe de la simulation. Elle peut en quelque sorte s'exécuter à la perfection, sans que le trouble d'une émotion imprévue ou non maîtrisée vienne dévier le geste de sa trajectoire. Cette dernière peut être simulée dans l'écriture, tenant lieu d'atelier où se forge le geste. Mais cet atelier du geste ne consiste pas uniquement, loin s'en faut, à décrire du mouvement ou des danses. La place occupée par le paysage y est également centrale. » (« Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », V.30, p. 106)

Cette réflexion sur la pratique d'écriture comme lieu de fabrique du geste est confirmée par ailleurs par Simone Forti qui intègre la pratique d'écriture dans les ateliers qu'elle propose, « l'écriture pouva[nt] fonctionner à la façon d'un échauffement pour danser et parler[45] ». Cette perspective d'analyse va s'orienter vers la place que joue la représentation des lieux au sein des textes : dans le cadre d'une recherche sur la chorégraphie située, comme on le verra tout à l'heure, l'invention littéraire de paysages ou sinon l'intervention d'une géographie dans le texte participent de la construction d'un milieu, d'une relation à l'environnement où l'écrivain-danseur forgent un geste à venir. L'environnement devenu milieu ou paysage fonctionne comme l'indice d'actes à effectuer, de kinésies à inventer. Dans l'écriture, émergent les caractéristiques et les imaginaires du lieu. Ces imaginaires se cultivent autant *in vivo* que dans le vivre de l'écriture, telle serait l'hypothèse.

Cette perspective invite à réfléchir à l'activité d'écriture concernant l'artiste chorégraphique, en tant que travail de la perception et du geste. De cette façon, elle n'épouse pas exactement la question de la lecture (les effets de ces textes pour un lecteur), mais participe d'une réflexion sur la façon dont un savoir kinésique et chorégraphique s'éprouve et s'expérimente ailleurs que dans la pratique effective du mouvement. C'est dans cette même voie que se déploie l'axe de travail suivant.

---

[43] Guillemette Bolens, *Le Style des gestes, op. cit.*, p. 17.
[44] *Ibid.*, p. 5.
[45] Simone Forti, « Entretien avec Annie Suquet », in Simone Forti, *Oh, Tongue*, Genève : al dante, 2009 (trad. Ch. Marchand-Kiss), p. 28.

- La dimension chorégraphique du livre

Postérieurement au séminaire sur l'autobiographie, je me suis intéressée à autre axe de lecture qui conduit à interroger non plus la fabrique du geste mais la dimension proprement chorégraphique de la démarche d'écriture. Il s'agissait de revenir sur un ouvrage célèbre d'Yvonne Rainer, sur lequel a massivement reposé l'analyse de son œuvre : *Work 1961-73* publié en 1974[46]. En effet, la plupart des commentateurs puisent dans ce texte pour tenir un discours sur les chorégraphies, sans jamais mentionner qu'ils analysent en fait la trace textuelle de ces chorégraphies (la plupart d'entre eux n'ayant eu accès ni à une autre documentation, ni en particulier aux captations, lorsqu'elles existent). S'il semblait important de travailler sur la fabrique de ce texte, c'est bien parce qu'il avait été neutralisé par le discours critique qui laissait croire, dans la plupart des cas, que l'historien·ne ou le·la critique avait été spectateur des représentations des pièces. C'est sans doute le signe qu'Yvonne Rainer était parvenue à ses fins : trouver un équivalent entre l'écriture sur son travail et le fait de le performer, au point que la critique néglige de distinguer ces deux aspects. En introduction à l'ouvrage, elle écrit en effet : « Si seulement il pouvait être dit "Elle écrit sur son travail comme si elle était en train de le performer", j'en serais évidemment ravie[47]. » Mais comment en juger alors même que nous n'avons pas été spectateurs de l'œuvre ? Tel est le paradoxe. Elle poursuit d'ailleurs, selon une rhétorique contradictoire dont les chercheur·euse·s sur Yvonne Rainer sont coutumiers[48] : « Une danse est une danse et un livre concernant une danse est un livre[49]. »

Pourquoi alors vouloir rapprocher la structure du livre d'une structure chorégraphique, plutôt que d'une structure littéraire ? Cette hypothèse n'a en effet sans doute pas grand sens dans le cas de livres d'artistes chorégraphiques dont le contenu sera principalement sinon littéraire du moins textuel. Dans ce cas, il y a fort à parier que les modèles qui sous-tendent la démarche de l'artiste chorégraphique se situent du côté de la littérature (ou, dans certains cas, de l'essai théorique). Mais nombre d'ouvrages (comme on le verra ci-après) sont constitués de bien d'autres choses que des textes : des photographies, des dessins, des graphiques, des partitions, des listes, des articles de presse, par exemple. Et le statut de ces réalités scripturales ou iconographiques à l'intérieur du livre ne me semble pas être réductible à une pratique littéraire – celle d'un W. G. Sebald, par exemple, qui jalonne son roman *Austerlitz* (2001) de photographies. On peut voir une forme d'analogie entre la construction d'une pièce chorégraphique qui assemble sur scène différents types de matériaux (gestuels, textuels, iconographiques, sonores, etc.) et la construction du livre qui organise aussi l'apparition de

[46] *Op. cit.*

[47] « If it could only be said "She writes about her work as though she's performing it", I would be happy indeed. », Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, *op. cit.,* p. viii.

[48] Parce que les textes d'Yvonne Rainer comportent nombre de déclarations contradictoires, qu'ils sont parfois polémiques ou dogmatiques (ce qu'elle reconnaît bien volontiers), l'usage de ses discours exigent beaucoup de prudence de la part du critique : on pourrait lui faire dire ce qui nous arrange. Comme signalé auparavant dans cette synthèse, le travail sur Yvonne Rainer a joué une fois de plus un rôle catalyseur dans mon parcours, y compris pour cet axe de recherche relatif aux discours d'artistes.

[49] « a dance is a dance and a book about a dance is a book », *idem.*

matériaux successifs de natures éventuellement très hétéroclites (bien que partageant la possibilité d'apparaître sous une forme imprimée). Cette hypothèse demande à être examinée par l'étude de cas concrets. Elle revient aussi à réfléchir à la façon dont les artistes chorégraphiques, partant d'une culture qui leur est propre, bousculent éventuellement les conventions du texte ou du livre.

Je ne reviendrai pas ici sur l'analyse détaillée du livre d'Yvonne Rainer[50], mais préciserai juste qu'elle a consisté à mettre en perspective la structure du texte avec les modalités spécifiques de montage scénique et cinématographique qu'Yvonne Rainer disait expérimenter alors qu'elle rédigeait son livre. En effet, *Work 1961-73* est conçu en 1973 alors qu'Yvonne Rainer est en train d'abandonner la danse : elle a réalisé son premier long métrage en 1972 et quitte le Grand Union en 1973. En 1972-73, les quelques pièces scéniques qu'elle crée encore répondent, selon ses termes, à « une nouvelle syntaxe » qui se construit à partir de matériaux antérieurs de son œuvre. Au regard de son œuvre cinématographique, ces pièces pourraient aussi avoir été sous l'influence d'une forme de structure narrative permise par le montage cinématographique qu'elle met alors en place (cf. « La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer », V.15). De son côté, le texte semble également s'appliquer à une forme de montage de matériaux antérieurs, selon des procédés que l'on retrouve dans ses films, et dans la description qu'elle fait elle-même de la structure de ses chorégraphies. Il s'agissait donc de confronter la composition du texte à son contenu – constitué pour une bonne part de la description des œuvres –, ou à ce que l'on sait par ailleurs de son œuvre. Il est apparu évident que de même que Rainer souhaitait que ses danses soient difficiles à voir, *Work 1961-73* travaillait une difficulté à lire : d'une part, à travers le montage d'une diversité de natures de textes (citations, textes inédits écrits pour la circonstance, textes extraits de dialogues ou discours lus sur scène, extraits de carnets, partitions, scripts, schémas, listes, chronologies, articles de presses reproduits, échanges épistolaires…) et de modes d'écriture (autobiographique, théorique, descriptif, poétique, performatif, sous formes de notes non rédigées…) ; et d'autre part, à travers une temporalité complexe faite de couches successives d'écriture, conduisant à distribuer à différents endroits du livre la présentation d'un même fait (la présentation chronologique de son parcours intervient ainsi à trois reprises dans l'ouvrage). On retrouve donc dans l'écriture des principes communs à sa façon de chorégraphier : les principes de collages de matériaux hétéroclites, de ruptures, de répétition ou reprise, de juxtaposition et fragmentation – que ce soit à l'intérieur du geste (pour certaines pièces) ou du côté de l'ensemble des éléments qui composent la pièce (accessoires, musiques, textes, films…). *Work 1961-73* soulève enfin la question de la place du document et de l'archive au sein du livre (photographies, articles de presse, fac-similés de lettres…), alors même que les chorégraphies

[50] Cette réflexion a été présentée en 2014 lors de ma communication « Écriture et montage dans *Work 1961-73* d'Yvonne Rainer », Barbara Formis, Julie Perrin, Chantal Pontbriand (dir.), colloque international « Nexus Rainer », Palais de Tokyo (Paris) – université Paris 1, université Paris 8 Saint-Denis, 2014.

intégraient aussi ce type de matériaux (jouant du rapport à l'autobiographie, à l'histoire, à la critique d'art, au sein de l'œuvre).

Mon analyse de l'aspect chorégraphique du livre insiste davantage, *in fine*, sur les procédés de montage des différents matériaux que sur la composition même du geste. Yvonne Rainer regrette elle-même, en introduction, une forme de déséquilibre dans le livre : que les éléments textuels de son travail aient été mis en valeur au détriment des éléments physiques. En vérité, une analyse kinésique me semble aussi possible, en particulier à partir de l'analyse des descriptions rapportées au mouvement, des photographies et des partitions. Lier plus étroitement le kinésique au chorégraphique demanderait une analyse plus détaillée – d'autant que par certains aspects, ce livre se définit aussi comme une partition à danser[51]. Cela engagerait à penser aussi en quoi une analyse chorégraphique des textes n'est pas réductible à une analyse de la structure : en quoi les « dynamiques d'agencement » que Michel Bernard, on l'a vu, invite à observer sont-elles propres à une démarche de chorégraphe et non strictement assimilables à toute pratique compositionnelle (qu'elle soit littéraire, cinématographique, plastique, musicale…) ? Autrement dit, y a-t-il dans les modes de composition des œuvres chorégraphiques une singularité propre par le fait même des fabriques du geste auxquelles elles se nouent ? Et dans quelle mesure cette singularité est-elle à même d'intervenir dans l'écriture et la composition d'un livre ? Ces questions rejoignent évidemment mes travaux sur la composition en danse présentés au chapitre précédent.

Le livre *Handbook in Motion* de Simone Forti permet moins, quant à lui, d'insister sur la dimension chorégraphique que kinésique : il faut rappeler que l'artiste est d'abord une improvisatrice. Y a-t-il lieu alors de parler d'une lecture chorégraphique de son texte ? Les élans de son écriture tiennent sans doute davantage de cette dynamique micro-structurelle qui conduit à inventer le geste au présent (selon une culture de la situation qu'elle a nourrie) que d'une dynamique macro-structurelle propre à une dramaturgie générale. On est face à cette « composition avec les circonstances » évoquée au chapitre 4, transposée dans l'écriture. Elle confère à la lecture du texte sa forme propre : une attention à chaque instant, aux détails ou sensations qui se succèdent, s'enchaînent, se transforment et miroitent, plutôt qu'à une chronologie ou une orchestration des grands mouvements du texte que le lecteur garderait en mémoire et parviendrait à mettre en vis-à-vis. Il est de ce fait difficile de mémoriser ce texte qui semble mettre en place une expérience au présent. Simone Forti déploie le plus souvent dans

[51] Yvonne Rainer n'aborde pas de front la question des usages de ce livre ni de son adresse, mais une remarque peut attirer l'attention : à propos de *In the College*, elle écrit : « c'est un travail que je ne pourrai pas recréer ayant très peu de notes et aucune photo » (p. 243). C'est comme si le reste du livre avait aussi été le moyen de faire le point sur les traces existantes… Comme si elle, qui pourtant s'apprête à arrêter la danse, envisageait la possibilité de reprendre des œuvres du passé (elle le fera dans les années 1980). Ou comme si elle ouvrait à d'autres, grâce à ce livre, la possibilité de le faire (ce qui en effet adviendra. Voir les travaux du Quatuor Knust sur le *CP-AD*, festival de Montpellier Danse, 1996 ou de Bojana Cvejić et Lennart Laberenz sur *War*, CCN Rennes, 2013).

son écriture une poétique de l'immédiateté[52] : celle de la sensation qui semble apparaître dans l'écriture même, celle d'une parole improvisée lors de soirées performées puis transcrite et publiée, celle de la forme brève des poèmes de *Oh, Tongue* concentrés sur eux-mêmes. Ces poèmes sont comme réduits au temps d'un geste : tourner la page, c'est passer au geste et au lieu suivants.

Interroger la dimension chorégraphique d'un livre peut donc revenir à observer des effets de montage ou composition, à examiner la nature des matériaux qui le constituent, et plus généralement les rapports au temps – cette poétique du temps qui organise le déroulement de la lecture.

- Le livre d'artiste chorégraphique : une catégorie à interroger

Ces premiers axes de travail sur le livre ouvrent donc plusieurs hypothèses – celle du livre comme œuvre, celle du texte comme lieu de fabrique du geste et celle de la dimension chorégraphique de l'écriture et du livre. Ceci sous-tend mon souhait de poursuivre l'analyse des livres d'artistes chorégraphiques, cette fois à partir d'un corpus plus diversifié, et non plus autobiographique (bien qu'une dimension autobiographique soit rarement absente de ces livres). À partir de 2016, j'engage dans le cadre d'un séminaire de master une réflexion sur la production éditoriale des artistes chorégraphiques : je souhaite, d'une part, tenter de saisir plus largement les motifs de cette activité. Pourquoi un·e chorégraphe se consacre-t-il·elle à l'écriture ou à la conception d'un livre, plutôt que de chorégraphier ? Je souhaite, d'autre part, continuer d'interroger les usages que l'on peut faire de ces pratiques scripturales et éditoriales dans la recherche. Si le genre autobiographique est relativement bien circonscrit, grâce aux travaux nombreux menés depuis les années 1970, paraissent bien d'autres sortes d'ouvrages dont il convient de comprendre la nature. Les artistes dont l'écriture n'est pas le medium premier ont déployé une inventivité à l'égard du livre et de l'écriture. M'appuyant en particulier sur les travaux de Bernard Sève, Anne Moeglin-Delcroix ou Laurence Corbel, j'ai tenté d'avancer dans une typologie des livres d'artistes chorégraphiques.

Bernard Sève, dont le corpus concerne des textes antérieurs au XXe siècle, examine d'abord leur potentiel philosophique :

> « Pourquoi un peintre ou un musicien veut-il s'exprimer non pas seulement par son art, mais sur son art ? Quels effets cette expression théorique a-t-elle sur l'interprétation de ses œuvres ? Quel statut théorique reconnaître à ces écrits

[52] « J'aime croire que la chorégraphie ressemble à la peinture à l'huile, quand l'improvisation ressemble davantage à l'aquarelle, là où la touche, ou le geste, est déposée avec fraîcheur, et elle est là. L'immédiateté est une part importante de la poétique. », Simone Forti, *Oh Tongue*, *op. cit.*, p. 159. L'aquarelle est la technique que Simone Forti emploie le plus couramment pour figurer des lieux. Elle se transporte aisément et peut être pratiquée sur le motif, dans l'instant. Cf. la section « "Personal" Works » avec la série d'aquarelles de 1966, in Sabine Breitwieser (dir.), *op. cit.*, p. 128-137. Elle utilise aussi le dessin au crayon pour croquer sur le vif un animal ou un mouvement humain (et parfois l'encre, plus rarement le pastel).

> “indigènes” ? J'appelle par convention “écrit d'artiste” tout texte écrit par un artiste, en tant qu'artiste, et portant sur des questions artistiques relevant soit de l'art qu'il pratique (écrit intragénérique), soit d'un autre art (écrit transgénérique). Ces écrits sont des documents, utiles au biographe ou à l'historien. À quelles conditions peuvent-ils être aussi considérés comme des propositions théoriques détachables du contexte immédiat de leur formulation[53] ? »

Dans mon cas, la perspective n’est pas philosophique, mais plus largement relative à l’expérience de lecture[54] – esthétique, donc – mais aussi parfois thématisée autour de la chorégraphie située. Par ailleurs, face à la réalité éditoriale dans le champ de la danse, la définition des écrits d’artistes par Bernard Sève est sans doute trop stricte : les livres signés par des danseur·euse·s sont bien revendiqués en tant qu’artistes, mais ils ne portent pas forcément *sur* des questions artistiques. Il faudrait plutôt dire qu’ils engagent une dimension artistique. Ils déploient en effet autre chose qu’un « discours sur », en mettant en scène, comme on l’a vu à partir de *Work 1961-73*, de nombreux matériaux non seulement textuels, mais aussi graphiques et iconographiques. Il est vrai que Bernard Sève s’intéresse davantage au texte qu’au livre.

Anne Moeglin-Delcroix analyse quant à elle la production éditoriale des artistes visuels à partir des années 1960 pour définir le « livre d’artiste » comme une catégorie à part qui se distingue du beau livre ou du livre illustré : le livre d’artiste ne propose pas la reproduction d’œuvres existantes, mais se donne pour objet en soi, comme lieu d’un travail artistique propre. Le medium livre est donc la condition de ce geste artistique qui requiert le livre pour prendre forme. L’artiste y intervient dans la majorité des étapes de conception et de réalisation[55]. Sa dimension d’œuvre bouscule les conceptions de l’art et de la valeur, puisqu’il circule en marge du marché de l’art, dans une forme de démocratisation de l’accès économique aux œuvres, échappant à l’institution artistique ou existant malgré elle[56]. Anne Moeglin-Delcroix (comme Laurence Corbel) insiste sur l’aspect essentiel de ces livres au sein d’une pratique artistique. Il s’agit de parvenir alors à les analyser autrement que pour leur statut de documentation auquel ils sont le plus souvent assignés dans le champ de la recherche en art : « les écrits accompagnent la pratique, commente Laurence Corbel, la réfléchissent, l’informent tout autant que la pratique les conditionne et les instruit[57]. » Dans cette approche, c’est bien la dimension artistique et esthétique du livre qui est envisagée.

---

[53] Extrait du texte de présentation de sa conférence : Bernard Sève, *Écrits d’artistes avant le xxe* siècle, Conférence ENS, les lundis de la philosophie, 17 février 2014, http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1661

[54] Alice Rime avait déjà engagé en 2013 une réflexion sur une approche artistique de la lecture à partir de l’analyse de deux livres d’artistes (non défini comme appartenant au champ chorégraphique, mais le côtoyant), l’un de Lawrence Halprin, l’autre de Franck Leibovici. Alice Rime, « Pour une pratique artistique de la lecture. Jeux de relation dans les écosystèmes de création », mémoire de master 2, dir. Julie Perrin, département danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2013.

[55] Voir Anne Moeglin-Delcroix, « Qu’est-ce qu’un livre d’artiste ? » (1993) et « Un livre est un livre » (1995), in *Sur le livre d’artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005), op. cit.*

[56] Sur ces questions, voir l’article de Leszek Brogowski, « Du concept non élargi du livre et du concept élargi de l’art dans le livre d’artiste », in Leszek Brogowski, Anne Mœglin-Delcroix et Aurélie Noury (dir.), *Le Livre d’artiste : quels projets pour l’art ?*, Rennes : incertain sens, collection grise, 2013, p. 9-36.

[57] Laurence Corbel, *op. cit.*, p. 22.

L'application au champ éditorial en danse de cette réflexion issue des arts visuels et plastiques n'est pas évidente. Il faut rappeler que les plasticiens qui expérimentaient le déplacement de leur art sur divers supports (des surfaces, des volumes, des mediums divers) et dans différents lieux (dans et hors de la galerie) étaient évidemment mieux outillés que des chorégraphes pour mettre en jeu le livre comme support ou objet. Un livre désigne en effet tout autant un support qu'un contenu. Pour autant, on observe aussi des connivences entre certains des premiers artistes auteur·e·s de « livres d'artistes » et les chorégraphes[58]. En effet, John Cage ou les artistes conceptuels avaient déployé de nouvelles formes de discursivités, incorporant le discours à l'œuvre d'art ou, pour les seconds, remplaçant cette dernière par lui : cela facilitait un passage possible vers le livre-œuvre. De leurs côtés, des chorégraphes proches de ces artistes, en particulier Yvonne Rainer, intégraient le langage dans leurs pièces, mais aussi pratiquaient l'écriture (théorique ou poétique). Ils ont pu être tentés par l'expérience du livre. C'est d'ailleurs chez le même éditeur Kasper Koenig (press of the nova scotia college of art and design et New York University) que seront édités successivement Bernardt Leitner, Claes Oldenburg, Simone Forti, Steve Reich et Yvonne Rainer. Un premier état des lieux de la production éditoriale fait néanmoins apparaître que peu d'ouvrages sont conçus indépendamment d'une œuvre chorégraphique à laquelle ils se rapportent. Et que les chorégraphes sont souvent accompagné·e·s dans le processus de réalisation du livre (par un·e graphiste, un·e universitaire, un·e journaliste), bien que l'autoédition soit fréquente. Pour toutes ces raisons, les typologies de livres d'artiste que Bernard Sève, Anne Moeglin-Delcroix ou encore Duncan Chappell[59] proposent ne peuvent être directement appliquées à la production éditoriale dans le champ de la danse. Elles restent néanmoins des supports évidents pour la réflexion.

En particulier, la recherche sur le livre d'artiste rejoint aujourd'hui celle sur le rapport de l'art au document. Un brouillage des catégories entre art et document est malicieusement conduit par les artistes, qui jouent de l'oscillation entre « documentation de l'art » et « documentation comme art[60] ». Ceci est aussi vrai dans le champ des arts visuels que dans le champ de la danse. Pourtant, les théoricien·ne·s du livre d'artiste (mais aussi les conventions institutionnelles ou les discours théoriques) tentent de maintenir la distinction entre œuvre et documentation, au prix d'une définition formaliste et essentialiste de l'art alors que, insiste Anne Moeglin-Delcroix, le livre réduit la forme (au sens artistique) à la banalité du medium[61]. En danse, ce brouillage des catégories est entretenu par les commissaires d'exposition qui tendent à accorder valeur artistique à des documents d'archives, lorsqu'ils construisent des expositions

[58] Selon Anne Moeglin-Delcroix, le premier livre d'artiste serait Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963.
[59] Duncan Chappell, « Typologising the Artist's Book », *Art Libraries Journal*, Volume 28, Issue 4, January 2003, p. 12-20.
[60] Voir Anne Bénichou (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon : les presses du réel, 2010.
[61] Anne Moeglin-Delcroix, « L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste. Les termes d'un paradoxe », in Anne Bénichou (dir.), *op. cit.*, p. 25-46.

sur la danse. Les modes de cadrage et d'accrochage choisis contribuent le plus souvent à transformer le document en œuvre d'art. Ce dont il est question ici est plutôt la façon dont les artistes eux-mêmes troublent les frontières entre art et documentation. Il s'agirait donc d'examiner le statut artistique de la documentation dans les livres d'artiste ou encore, formule Anne Bénichou, « l'esthétique de la documentation[62] » : le document fait d'ailleurs partie intégrante de bien des processus de création, institué comme tel par l'artiste et non plus par l'historien·ne. C'est ce que j'ai aussi appelé les « traces-œuvres » pour désigner les documents qui tiennent lieu d'œuvre, produits lors des processus de travail de Catherine Contour (cf. « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour », V.40). Cet aspect revient à penser le rapport dialectique entre la dimension historique (cf. chapitre 2) ou bien artistique des traces[63].

C'est aujourd'hui en dialogue avec ces cadres de réflexion que je conduis ma recherche sur les livres d'artistes chorégraphiques. La catégorisation de ces livres ne constitue qu'une étape de clarification, un prétexte qui tient lieu de processus d'analyse à grands traits, avant d'envisager des façons plus fines d'approcher ces livres. Il y a en effet sans doute des façons différentes d'aborder un manuel ou un traité de danse, un texte théorique (une histoire de la danse, un essai sur la danse), une correspondance[64] (en édition anthume ou posthume), un leporello à danser[65], un flip book[66], un récit de voyage[67], un recueil de poésie[68], une fiction

[62] Anne Bénichou, « Ces documents qui sont aussi des œuvres… », in Anne Bénichou (dir.), *op. cit.*, p. 47-76.

[63] Le cas des livres-DVD d'Anne Teresa de Keersmaeker évoqués au chapitre 4, lorsqu'elle choisit d'expliciter ses processus de création pour un large public, tient davantage lieu de démarche éducative que d'une esthétisation des traces. Elle collabore d'ailleurs avec une musicologue pour construire cet objet de médiation. Le statut esthétique de la documentation est plutôt développé par certains chorégraphes dans leurs productions éditoriales.

[64] Par exemple, Claudia Gitelman (ed.), *Liebe Hanya. Mary Wigman's Letters to Hanya Holm*, Madison: University of Wisconsin Press, 2003 ; Evelyn Dörr, *Rudolf Laban in Briefen an Tänzer, Choreographen und Tanzpädagogen*, Norderstedt : Books on Demand, 2003 ; ou Boris Charmatz, Jérôme Bel, *Emails 2009-2010*, Dijon : les presses du réel, 2013. Voir aussi : Laurent Sebillotte, Jacqueline Challet-Haas, « La correspondance d'Albrecht Knust : de l'amitié à l'histoire. L'exemple des lettres d'après-guerre », in *Quant à la danse*, Marseille/Fontvieille, Images en manœuvre éditions/Le Mas de la danse, n°5, juin 2007, p. 28-34.

[65] Remy Charlip, *Reading Dance*, Parme : Édition Minimondi, 2011.

[66] Le musée de la danse à Rennes a édité plusieurs flip books signés par des artistes chorégraphiques, par exemple : Élisabeth Schwartz, *Études révolutionnaire*, Rennes : Musée de la danse, 2012.

[67] Par exemple, Susan Buirge, *En allant de l'ouest à l'est – Carnets 1989-1993*, L'Isle-sur-la-Sorgue : Le bois d'Orion, 1996.

[68] Par exemple, Simone Forti, *Oh, Tongue*, *op. cit.* ; ou Carolyn Carlson, *Brins d'herbe*, Arles : Acte Sud, 2011.

littéraire[69], un livre de dessins[70], des entretiens entre artistes publiés[71], un livre qui a pour objet une ou des œuvres chorégraphiques (sous la forme du carnet de travail où l'écriture se donne pour concomitante à la création chorégraphique, ou bien sous la forme d'une documentation *a posteriori* qui se met à distance et compose une forme descriptive et explicative de l'œuvre)… En réalité, ces catégories sont souvent brouillées, un livre mêlant souvent ces différents aspects possibles. Des méthodes adaptées d'analyse de ces textes, réalisations scripturales de divers ordres et productions iconographiques restent à concevoir et éprouver.

3. Perspectives géocritiques

Dans le cadre de ma recherche sur la chorégraphie située, les réalisations scripturales d'artistes pratiquant la danse hors des théâtres retiennent toute mon attention – sous toutes leurs formes : qu'elles soient éditées ou pas, rassemblées en livres (autobiographies, livres d'artistes) ou non. Parmi les livres, comme je l'ai mentionné au chapitre 3, certains ne sont pas rattachés à une ou des œuvres chorégraphiques particulières mais mettent en jeu plus largement des pratiques situées : ils sont des sortes de manuels à expérimenter l'environnement qu'il soit naturel ou urbain. On a vu au chapitre 2, qu'il s'agissait, dans une perspective historique, d'examiner en effet toutes sortes de traces laissées par ces projets hors des théâtres, pour tenter d'appréhender une histoire des pratiques ou des œuvres chorégraphiques situées, alors qu'elles semblent avoir laissé des traces bien ténues. Les écrits participent donc d'un ensemble documentaire plus vaste. Et ils sont appréhendés aussi, comme je l'ai dit, à partir d'une enquête spécifique relative aux situations chorégraphiées et aux lieux : de quels significations, symboles, affects, perceptions sensibles un lieu est-il chargé et quelles traces avons-nous de ces représentations culturelles, sociales, politiques des lieux auxquelles évidemment le geste chorégraphique va répondre mais aussi contribuer ? Dans le cadre de ce

---

[69] Il s'agit de considérer que l'œuvre littéraire est produite en tant qu'artiste chorégraphique. Voir par exemple : Énora Rivière, *Ob.scène. Récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin : CND, 2013. Ou : Barbara Manzetti, *Épouser. Stephen. King*, Paris/Aubervilliers : les petits matins/Les laboratoires d'Aubervilliers, 2013. Si ce livre consacre le passage de Barbara Manzetti à la littérature, elle parlera néanmoins d'« une performance en forme de livre ». On notera par ailleurs, qu'elle aura été attentive aussi à l'objet-livre et non seulement à son contenu : selon des critères chers aux danseurs contemporains, il fallait que le livre puisse s'appréhender dans son poids – qu'il pèse – et qu'il puisse aussi tenir debout. Et, ajoute-t-elle non sans malice, éventuellement servir d'oreiller. (Conférence de Barbara Manzetti, séminaire de Julie Perrin « Écrits de danseurs : poétique et méthodes », université Paris 8 Saint-Denis, 2017).
Dans le cas de Sabine Macher, y aurait-il lieu de dire que la plupart de ses textes sont écrits en tant qu'écrivaine (elle est auteure de poésie et traductrice), alors que d'autres le sont en tant que danseuse (Sabine Macher, *Dire la danse* (2016), à paraître) ? Il n'est pas sûr que cette question ait grand sens à ses yeux.

[70] Par exemple, Merce Cunningham, *Other Animals. Drawings and Journal*, New York : Aperture, 2002 ; ou Carolyn Carlson, *Traces d'encre. Calligraphies de Carolyn Carlson*, Arles : Actes Sud, 2013.

[71] Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (dir.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, *op. cit.*

chapitre, je m'intéresserai davantage à la dimension artistique de ces écrits et réalisations graphiques ou iconographiques, déplaçant légèrement la perspective. Pour autant, parmi les questions qu'on est alors susceptibles de leur poser, celle formulée au chapitre 2 et rappelée à l'instant reste encore valable, car il s'agit bien de saisir en quoi les pratiques chorégraphiques – aussi lorsqu'elles sont de l'ordre de l'expression scripturale – participent de la construction d'une situation.

Quelles sortes de liens peuvent se tisser pour le spectateur entre la situation de lecture et la fréquentation du terrain lors de la rencontre avec une chorégraphie située ? Par quel élan, de son côté, un·e chorégraphe est-il·elle porté·e pour plonger dans l'expression verbale ou graphique et se consacrer éventuellement à la fabrique d'un livre ?

Il se trouve que la pratique scripturale ne revient pas exactement à quitter le terrain ou le site. Elle participe bien souvent de l'expérience même du terrain, car elle concourt à la construction d'un rapport à la situation. Elle est un des moyens de la découvrir, de s'y repérer, et de lier une sorte de relation à elle. Elle peut se déployer sur le vif, l'artiste travaillant sur le motif. Maints gestes tiennent d'ailleurs du relevé de terrain (si l'on se rapporte au champ géographique), ou de l'échantillonnage d'espèces (listes botaniques, ornithologiques ou de minéraux, comme on en trouve dans les écrits de Christine Quoiraud[72]), ou de la description (scientifique ou littéraire, les frontières n'étant pas toujours évidentes à établir), ou encore du croquis, du plan, de la carte… Écrire, répertorier, tracer, dessiner, peindre peuvent aussi se déployer *a posteriori*, recomposant l'expérience, quitte d'ailleurs à intensifier la part d'imaginaire qu'elle contient. C'est le cas chez Mathias Poisson qui réalise nombre de cartes géographiques – dites cartes sensibles – à partir de sa mémoire d'une expérience située. Pratiquer un lieu en chorégraphe peut donc revenir à exercer diverses activités contribuant à mieux percevoir un lieu et construire une relation à lui : photographier, écrire, dessiner, réaliser des cartes ou encore enregistrer les sons d'un lieu constituent pour le ou la chorégraphe des façons d'appréhender le territoire, sinon de le mémoriser. C'est le cas chez Simone Forti, qui écrit, dessine ou peint à l'aquarelle sur le motif, activités qui sont une de ses stratégies pour

[72] Voir Christine Quoiraud, « Carnet Yakushima. 2000 », archives Christine Quoiraud, Pantin : Centre national de la danse. Ou Christine Quoiraud et Hamish Fulton, *WALK DANCE ART C°*, Paris : Éditions Filigranes, 2003.

observer[73], et qui nourrissent sa relation au monde au présent et *a posteriori*, la danse n'étant pas la seule façon de traduire son observation[74].

Ces activités susceptibles d'occuper une large place dans l'emploi du temps d'un·e chorégraphe n'ont en apparence rien de particulièrement orchésales ou chorégraphiques. Elles relèvent plus largement de l'articulation entre percevoir, nommer, décrire, et de la façon dont un sujet construit le monde qu'il habite. Elles m'intéressent, d'une part, parce qu'elles inaugurent différentes opérations vis-à-vis du réel : indicielles (photographiques, sonores ou filmiques, ces deux derniers cas ne relevant plus du medium livres), graphiques (schématiques, cartographiques, figuratives) ou discursives (descriptives, poétiques, scientifiques…). Or, on l'a vu au chapitre 3, ma recherche tente par ailleurs d'élucider les opérations vis-à-vis du réel portées par le geste chorégraphique. D'autre part, il s'agirait de comprendre comment ces activités se nouent avec les savoirs du danseur. Comment ces activités sont-elles susceptibles d'être orientées par une pratique kinésique, somatique ou chorégraphique – que celle-ci précède ou soit concomitante à ces autres formes de mises en relation au lieu ? Il ne s'agit pas seulement de considérer que parce qu'on est chorégraphe, une sorte de tamis chorégraphique filtre toute expérience, à la façon dont Isadora Duncan déclare : « Dans toutes les choses qui me concernent, je vois des motifs de danse[75]. » Il s'agit d'envisager plus précisément la façon dont certaines de ces activités sont compatibles – et donc concomitantes – avec l'expérience du mouvement dansé, dans ses formes les plus simples (comme la marche) ou dans ses formes les

---

[73] Elle situe ainsi parfois le lieu où elle a écrit : « Écrit au bord du ruisseau en songeant à cet article », *Oh, Tongue*, *op. cit.*, p. 149. Concernant le dessin : « J'utilise des dessins et parfois aussi des aquarelles. La transition avec ce que je vois est alors plus facile, car j'aime aussi que ma danse soit inspirée de paysages. Il m'arrive souvent de passer une journée à dessiner dans la nature. Ensuite je fais un travail à partir de la mémoire et de la sensation qui m'en reste, en m'inspirant aussi des dessins. Je pense que les dessins m'aident vraiment à être présente, à intégrer le tout et à me l'approprier ; ensuite je danse le paysage. Mais dessiner pour le plaisir de dessiner, je ne sais pas si je pourrais le faire » Simone Forti, « Entretien avec Agnès Benoît », *On the edge - Créateurs de l'imprévu*, *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, n° 32/33, automne-hiver 1997, p. 156.

[74] « L'essai de Fred Dewey "Embodying the world" qui traite essentiellement du travail d'écriture chez Forti (il est l'éditeur de *Oh Tongue*, 2003), livre une piste pour penser les différentes strates du travail et le statut complexe dont ces strates peuvent relever.
"At first, Forti treated the texts from the pre-performance writing sessions merely as preparation, discarding them afterward. In time, however, alert to the poetics discoveries they facilitated, she began to keep them, as well as to make transcripts of the spoken component of the performances. It was this constellation of texts, materials, and transcripts that caught my interest. […] To me, this was text work in and of itself, and not mere performance document, preparation, or artifact." (Sabine Breitwieser (dir.), *Simone Forti: Thinking with the Body*, Salzburg/Munich : Museum der Moderne, Hirmer Verlag, 2015, p. 75-76). Cette analyse du matériel écrit pourrait sans doute être, sinon élargie, du moins confrontée de manière stimulante aux autres matériaux présentés dans le catalogue. Ainsi, les croquis ne sont pas seulement préparatoires : certains carnets de dessins reproduits figurent des performances créées dans les années 1960 et dessinées dans les années 2010 (*Idem*, p. 88-89). Ils signalent ainsi un processus qui continuent de passer par le dessin, au fil des reprises successives des performances. Le dessin n'anticipe donc pas seulement la réalisation d'une danse, il l'accompagne et la prolonge *a posteriori*, en attendant la future performance de celle-ci, par d'autres interprètes peut-être. » (Version française inédite de « *Simone Forti: Thinking with The Body* (Review) », IX.2).

[75] Isadora Duncan, « Le danseur et la nature » (probablement 1905), in Isadora Duncan, *La Danse de l'avenir*, Bruxelles : éd. Complexe, 2003 (trad. S. Schoonejans), p. 64.

plus complexes (à partir d'une consigne qui consisterait par exemple à décrire la perception d'un lieu alors qu'on le découvre en dansant). Dessiner, écrire, photographier, etc. peuvent prendre place dans le cadre d'une consigne kinésique, somatique ou chorégraphique. Ces activités peuvent aussi se déployer après une expérience sensorielle, une sieste, une méditation, l'expérimentation d'une chorégraphie, etc. On peut alors supposer que l'appréhension kinésique, somatique ou chorégraphique du lieu aura singulièrement influencé sa manifestation scripturale ou iconographique. Il s'agit donc toujours de réfléchir à la façon dont la situation est rivée au geste.

À partir de là, peuvent s'engager divers modes d'analyse qui rendent compte de la nature située de ces productions scripturales ou iconographiques – quelles opérations vis-à-vis du réel signalent-elles ? –, et en particulier, de leur dimension géographique – quelles représentations du territoire engagent-elles ? Jean-Marc Besse qui interroge le rôle de la représentation dans la construction géographique, rappelle que « le géographe est un fabricateur d'images, qui sont elles-mêmes des outils, par l'intermédiaire desquels seulement il devient possible d'accéder visuellement au monde dans lequel on se trouve plongé sans pouvoir le dominer du regard[76]. » Il insiste sur l'ambiguïté de la démarche géographique. D'une part, elle se conçoit comme science du concret (matériel, mais aussi symbolique, idéal, imaginaire) mobilisant un ensemble de savoirs, de discours, de techniques qui ont pour but de faire connaître aux hommes leurs milieux d'existence. Le géographe, en recherche d'objectivité, se positionne alors face au monde. D'autre part, elle se conçoit comme géographie d'implication, en contact avec le monde, s'appuyant sur une connaissance des usages du territoire, une représentation des espaces vécus, autrement dit une approche sensible : elle est géographie du contact familier avec le monde[77]. De ce fait, l'épistémologie géographique rend compte des modalités de figurations inventées pour traduire des sortes de relations au monde. Elle m'intéresse à ce titre :

> « Pour témoigner du monde terrestre, en rendre compte, la géographie, précise Jean-Marc Besse, déploie les ressources du langage descriptif, de la cartographie et en général de l'iconographie. Ces instruments lui permettent de convoquer le monde, pour ainsi dire, et de le faire venir face aux hommes, de le rendre accessible, disponible, "devant les yeux et sous la main", selon la formule traditionnelle utilisée par les géographes pour désigner leurs *miniatures* du monde terrestre. La géographie, en ce sens, est un art de la représentation, c'est-à-dire un art du transport et de la traduction. Comment faire venir le lointain dans le proche ? Comment rendre dans leur présence des réalités absentes ? Comment convertir le monde extérieur et l'accueillir à l'intérieur d'un livre, ou d'une carte ? Telles sont les premières questions du géographe. La dialectique du site et du non-site est son souci constant[78]. »

[76] Jean-Marc Besse, *Le Goût du monde*, *op. cit.*, p. 155.
[77] *Ibid.*, p. 194.
[78] Jean-Marc Besse, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris : Desclée de Brouwer, 2003, p. 9.

Ce sont ces mêmes questions qu'une recherche sur la chorégraphie située est susceptible d'adresser aux inventions scripturales et indicielles des chorégraphes. En quoi relèvent-elles aussi d'un art du transport et de la traduction, tout en fabriquant des représentations qui puisent dans les pratiques par lesquelles le monde est appréhendé ? Je présenterai donc ici quelques-unes des pistes de travail ouvertes à la fois par la réflexion sur le livre d'artiste et par la dimension possiblement géographique de la recherche. Ces pistes mobilisent par ailleurs l'analyse kinésique et chorégraphique du texte présentée ci-dessus.

À l'intérieur de ce cadre d'analyse, quel statut occupe en effet le livre d'artiste ? Il apparaît comme un objet pertinent à plus d'un titre. Premièrement, le livre, à travers toutes sortes d'expressions scripturales ou iconographiques qu'il est susceptible d'accueillir – textes, photographies, dessins, cartes… – constitue parfois le seul mode d'existence publique d'œuvres, lorsqu'elles se définissent comme invisibles par principes, ou simplement difficilement accessibles lors de leur effectuation. On a vu en effet au chapitre 2, que nombre de chorégraphies situées mettent en cause les conditions de visibilité traditionnelles de l'œuvre chorégraphique : faible degré de visibilité, mise à l'écart des réseaux institutionnels habituels, revendication d'un brouillage entre l'art et la vie… Se pose alors – comme cela s'est posé aussi pour le *Land Art* ou pour l'art de la performance (*Performance Art*) – la question des conditions mêmes d'existence de ces œuvres. Le livre peut devenir la solution choisie par les artistes pour donner existence à une démarche et l'extraire de sa condition d'invisibilité. Il me semble que les chorégraphes commencent en effet à emprunter cette voie, même si la majeure part des traces qu'ils·elles produisent se trouvent plutôt dans leurs archives et que certaines d'entre elles n'ont par ailleurs pas été réalisées à destination d'autrui[79], ni même conçues comme des entités composées. Le livre (ainsi que d'autres types de traces) devient quoiqu'il en soit un des moyens de la constitution d'une histoire de la chorégraphie située. On voit ici se rejouer le questionnement central quant à la dimension référentielle du livre ou quant au statut de document qu'on peut lui faire endosser. Il est parfois plus pertinent non d'instituer le livre comme document, mais d'élucider l'esthétique de la documentation qu'il peut mettre en jeu. Il s'agit de réfléchir au caractère hybride d'une documentation qui tient aussi de l'art, et ce d'autant plus que la documentation est souvent produite en même temps que l'art ou qu'elle participe de l'activité même mise en jeu par le ou la chorégraphe (cf. « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour », V.40). La réflexion sur le statut de ces livres concerne donc autant le rôle qu'ils jouent dans le monde ou le marché de l'art (la question des modes d'existence d'une activité artistique) que le rôle qu'on peut leur accorder dans une recherche historique en danse (leur statut de document ou bien d'œuvre). Une approche esthétique des livres, quant à elle, les

[79] Ou pas strictement : ainsi, un carnet de travail participe d'un processus et s'adresse davantage à soi-même qu'à autrui. Pour d'autres types de traces, filmiques, photographiques, la destination est sans doute plus ambiguë ou plurielle.

range plutôt du côté des œuvres ou des pratiques artistiques. Et le livre devient alors l'occasion d'une réflexion esthétique sur les pratiques chorégraphiques situées.

C'est là un deuxième aspect : le livre d'artiste autorise à poursuivre la voie d'une analyse de la relation que l'artiste entretient avec des lieux et de la façon dont il·elle conçoit ou fabrique des situations. Il s'agit alors moins de reconstituer la nature globale d'une démarche artistique à partir de ce que les livres en rapportent (bien que ce soit là l'une de leur dimension indéniable) que de réfléchir à la façon dont le livre propose une perception des lieux et de la place que le sujet danseur entend occuper relativement à une situation. Envisager le livre sous cette perspective conduit à emprunter au moins deux axes d'analyse possibles – qui ont chacun trait à la géographie.

- Relations au monde : figurations géographiques

Le premier axe d'analyse des livres concerne l'examen des réalités non pas verbales, mais plus largement indicielles ou bien graphiques (dessins, schémas…) que le livre contient, ou encore cartographiques (pour les pratiques qui vont du relevé à l'établissement d'une carte à proprement parler). C'est surtout ce dernier aspect dont mes textes rendent compte. J'ai commencé en effet de développer une réflexion sur les pratiques cartographiques de certains chorégraphes (Christine Quoiraud, Mathias Poisson, Les gens d'Uterpan, Simone Forti…), en cela qu'elles définissent un mode de représentation de la relation au lieu. Il s'agit de réfléchir aux figurations cartographiques :

> « Par figuration cartographique, il faut entendre l'opération qui consiste à montrer une réalité à laquelle on ne peut avoir accès que par ce travail graphique. La carte rassemble en effet ce que l'on ne peut dominer d'un seul regard et fabrique une réalité qui ne préexiste pas à son image. "La carte nous faire voir, rappelle Jean-Marc Besse, un objet auquel nous ne pouvons avoir un accès que dans la carte, et pas autrement. […] La carte ouvre vers un territoire de référence qui se présente devant les yeux du spectateur comme une totalité, comme une entité *sui generis*, alors que le même spectateur n'a accès par ailleurs, dans l'expérience perceptive, qu'à des parties ou des aspects fragmentaires de ce même territoire. […] La figuration est le dessin d'un objet qui ne préexiste pas à son image[80]". » (« Sensibilités hodologiques. À propos de l'invention cartographique chez Mathias Poisson et Virginie Thomas », III.6, p. 34)

On distinguera, d'un côté, l'usage de la carte IGN. L'artiste peut y apposer un trait pour signaler son passage (carte descriptive), ou pour indiquer le trajet d'un parcours à venir (carte prescriptive) (cf. à propos des Gens d'Uterpan « New York *Topologie* », III.5). L'artiste peut la trafiquer, ainsi les cartes trouées ou lacunaires que Laurent Pichaud distribue ou dispose dans *domaine nomade* (à partir de 2012). L'artiste peut sinon lui accorder explicitement statut

[80] Jean-Marc Besse, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexion sur la schématisation graphique », in Isabelle Laboulais (dir.), *Les Usages des cartes (XVIIe-XIXe siècle). Pour une approche pragmatique des productions cartographiques*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 19-32 (cité dans sa version électronique disponible sur halshs.archives-ouvertes.fr, p. 12).

d'œuvre visuelle, comme la série *Anatomy Maps* de Simone Forti (quatorze photocopies de cartes sur lesquelles ont été appliquées des portions de squelette humain, *circa* 1985). La carte IGN signale au spectateur, ou au lecteur du livre lorsqu'elle est reproduite, selon une convention qui nous est familière, le chemin qui a été parcouru, le lieu où la chorégraphie située s'est déroulée, ou un rapport au territoire que l'artiste signale (qu'il soit proche ou lointain, parcouru effectivement ou pas). Elle ne livre en revanche que peu d'information quant à la fréquentation singulière du terrain. Elle propose une totalité synthétique qui est le fruit d'opérations schématiques, conventionnelles, uniformes.

D'un autre côté, l'artiste dessine ses propres cartes, par exemple lors du travail préparatoire. Elles sont plus approximatives du point de vue d'une géographie conventionnelle, mais plus efficaces du point de vue de la mise en place du projet. Dessinées à la main, elles relèvent en général de plusieurs dimensions figuratives : vues aériennes ou au contraire dessins ou schématisation d'éléments figuratifs (arbres, animaux, danseurs), comme dans les carte-itinéraires, signalant la qualité sensible d'un parcours et les éléments qui sont remarquables pour le ou la chorégraphe.

La figuration cartographique pratiquée par Mathias Poisson et Virginie Thomas rend pleinement compte d'une tension entre la fragmentation ou la profusion des expériences sensibles et imaginaires sur le terrain et une saisie du réel synthétique, concentrée en une invention graphique. Aussi leurs figurations dans le livre *Comment se perdre sur un GR* oscillent entre l'éparpillement de détails en vue frontale et la vue aérienne. D'un côté, un espace de proximité qui apparaît de proche en proche, un éparpillement des données du réel que les dessins figurent par toutes sortes d'éclats, de débris, de cailloux parsemés çà et là, qu'on ne peut saisir d'un seul coup d'œil et qu'il faut parcourir du regard comme les méandres de lignes sinueuses. De l'autre, une lecture plus volontaire et méthodique du territoire qui vise la carte de manière plus concrète. Il s'agit, non sans humour, de « mettre le monde à plat sans le ramollir[81] », ce qui revient en fait à traduire les dynamiques motrices, perceptives et imaginaires liées au cheminement des artistes sur le territoire. Rendre compte de ces pratiques de la marche passe aussi par le récit et plus largement des textes qui s'écrivent à partir de l'expérience du terrain[82]. Mon article « Sensibilités hodologiques » (III.6) analyse en détail leur livre *Comment se perdre sur un GR*. Ce faisant, il articule une analyse des figurations cartographiques, du dessin, du texte-récit et des partitions pour explorer le monde. L'article mobilise un savoir géographique, mais aussi une lecture informée des pratiques de la danse :

> « Cela prend la forme d'un livre. Il est souple et constitué d'un seul cahier de petit format (14 cm de hauteur, 18 cm de long), relié par deux agrafes. Son titre apparaît en haut de la couverture cartonnée, en trois lignes un peu bancales : *Comment se perdre sur un GR*. Il faudrait plutôt dire que les lettres irrégulières suivent la courbe sinueuse d'une ligne d'horizon. Et préciser que la rencontre du ciel et de la terre

[81] L'Agence Touriste (Mathias Poisson, Virginie Thomas), C*omment se perdre sur un GR. op. cit.*, p. 33.
[82] « Les textes sont des faits pour le marcheur et de la fiction pour tous les autres » (Hamish Fulton, *Thirty one horizons*, Munich, Lenbachhaus, 1995, p. 9) cité in Anne-Françoise Penders, *op. cit.*, p. 197.

semble produire un nuage sombre (une ombre immense, sinon ?) tirant sur le violet, qui, s'évaporant, laisse apparaître des trouées en forme de lettres. Est-ce à dire que la matière du monde peut à tout instant faire surgir des mots ? Que les mots seraient une façon de cerner les contours du vide, de lui donner forme et sens ? C'est bien de cela qu'il est question, entre autres, dans ce petit livre de l'Agence Touriste : l'expérience du paysage suscite des mots et témoigne aussi d'un certain attrait pour le vide dont Mathias Poisson et Virginie Thomas tentent d'explorer l'infini.

Cela prend la forme d'un livre. La couverture est entièrement dessinée à la main. Au premier plan, deux personnages semblent nous ouvrir le chemin. Le premier, à gauche et de dos, paraît observer au-delà d'un petit muret et montrer au loin. Le second, à droite et de trois-quarts dos, les jambes enfouies dans les feuillages, se tient également immobile, observant devant lui. La jonction entre les lieux déconnectés qu'ils occupent est assurée par les couleurs qui se mêlent aux mots : "carnets de promenades de l'Agence Touriste". Si les deux personnages portent les attributs classiques du promeneur – sac à dos, bâton de marche, gros pull, capuche, une allure décontractée – ce n'est pourtant pas la marche qui les caractérise, mais l'arrêt. Un arrêt actif que figurent leur attitude tout autant que deux lignes en pointillés qui relient au paysage qui s'étend devant eux les yeux du second et le coude du premier. Est-ce à dire que les promenades annoncées par le sous-titre consisteront à regarder par le coude et à toucher par les yeux ? Que laisse présager encore l'envol de particules derrière la tête du second – corpuscules se détachant pour rayonner vers le lieu d'où il vient ? Ce petit livre traite aussi de cela : de la forme de diffusion du sujet hors de ses limites visibles, par la mise en éveil des sens – ici indissociablement la vue, le toucher et le kinesthésique contenu dans le mouvement d'un bras. Car l'expérience du paysage est perceptive, autant que poétique ; autant que les mots, elle éveille les sens et leur combinatoire inédite. Cette ouverture de la sensation provoque en soi le paysage.

Cela prend la forme d'un livre. Le dessin au centre de la couverture est complexe. Un tracé semblable à un signe infini cabossé délimite une zone violette parsemée d'une multitude d'arbres et de petites pelleteuses. Le tracé lui-même porte discrètement la couleur rouge caractérisant la balise du sentier de grande randonnée (GR) : ce tracé se lit à vol d'oiseau, comme une carte. Il reproduit la forme approximative du GR 2013 Marseille Provence conçu par des artistes marcheurs[83]. Juste au-dessus, hors du sentier, est juxtaposé le dessin d'une prairie vallonnée sur laquelle neuf marcheurs sont éparpillés, aussi grands qu'un arbre ou une pelleteuse, et beaucoup plus petits au lointain. Leurs ombres violettes s'étalent sur l'herbe verte. Ce dessin se lit frontalement, en perspective. Autrement dit, l'on glisse de la carte au paysage, subrepticement. Et réciproquement. Est-ce à dire que la tension entre géographie et paysage demeurera irrésolue ? Faudra-t-il se perdre géographiquement pour exister dans le paysage, ou bien se perdre dans le paysage en se raccrochant aux coordonnées géographiques ? Que reste-t-il de la géographie dès lors que petites et grandes échelles se mêlent et que la géométrie est rejetée ? Un lieu géographique est un point géométrique qui détermine les positions et orientations. Ici nulle rose des vents, nulle graticule (cette grille orthonormée qui caractérise la cartographie depuis la Renaissance), mais une simple évocation de logiques figuratives paradoxales. Il s'agit de perdre ses repères et orientations

[83] Le GR®2013 fait 365 km et a été conçu par un collectif d'artistes marcheurs de Marseille à l'initiative de Baptiste Lanaspèze, dans le cadre du Projet Marseille Capitale Européenne de la Culture 2013. Mathias Poisson et Virginie Thomas l'ont reproduit très vite, à main levé, à partir d'une carte publiée dans *Libération*. (*Entretien avec Mathias Poisson* (par Julie Perrin), Paris, 14 mars 2014, inédit).

géographiques pour inventer une autre façon de se situer, non plus géométriquement mais dans une forme d'expansion sensible, sans destination. Le monde reste courbe. Le livre contient cela : l'invention d'un univers graphique délestée d'une rationalité classique. La géométrie et la grille ont en effet une fonction épistémologique : rationaliser le champ de la représentation et homogénéiser les données du savoir[84]. Ici, le monde résiste à l'homogénéisation, par le vide, l'entre-deux ou la superposition. Il invente alors d'autres formes de continuités possibles. Ainsi les délimitations coexistent avec des sortes de rencontres et de superposition (par des effets de transparence et non de confusion) : le territoire délimité par le tracé déborde sur la tête du premier marcheur, devenant peut-être une sorte de nuage émanant de sa rêverie. Ou encore, le bras du second promeneur traverse la carte… ou bien est-ce la carte qui l'aspire, lui et son bâton ? Le dessin figure ainsi que l'on peut à la fois surplomber et se confondre, se tenir debout et s'enfoncer dans la terre, observer et imaginer (c'est-à-dire, produire des images). […]

Qu'est-ce que ce livre ? Un livre de travaux manuels (fabrication d'encres, coloriage, bricolage) ? Un guide de voyage et un cahier de vacances à compléter, comme l'indique la quatrième de couverture ? C'est un peu de tout cela, mais pas tout à fait. Un récit d'artistes sous forme de bande dessinée ? Certaines pages en ont l'aspect formel, avec leurs petits dessins, leurs textes sous forme de bulles, leurs flèches en tous sens qui semblent guider la lecture ou relier des éléments de la page entre eux, comme chez Chris Ware. Mais, hormis le fait que la bande dessinée n'appartient pas à la culture de l'Agence Touriste, on constate assez vite que le mode de narration ne cesse de varier (des récits à la première personne, des modes d'emploi à la deuxième personne, souvent à l'impératif, des avertissements, des consignes…) et que chaque page ou double page fonctionne de manière autonome, rompant avec la continuité (ou l'idée même) d'un récit et avec les aventures d'un personnage central. L'unité de l'ensemble est pourtant maintenue par le souci constant du lien au territoire. Là réside le sujet du livre, sa quête fondamentale. Aussi, je voudrais faire l'hypothèse que *Comment se perdre sur un GR* est d'abord un livre d'artiste relevant de la figuration cartographique. » (« Sensibilités hodologiques », III.6, p. 30-32)

Le livre de Mathias Poisson et Virginie Thomas se rapporte à la marche comme œuvre. Il participe d'une réalité éditoriale plus large qui tente de transcrire dans le livre la dimension hodologique de l'expérience (du grec *hodos*, le chemin) – celle où cheminer seul où à plusieurs est le moyen de nouer une relation au territoire. On trouve du côté de la littérature, des récits de voyage, mais aussi des livres de plasticiens ou performeurs marcheurs bien d'autres exemples où se trame une équivalence entre écrire, lire et marcher[85]. Si chaque page du livre peut être examinée pour ses figurations cartographiques (et dans ses aspects géocritiques, selon la perspective que je présenterai ci-après), la forme d'un livre elle-même – « objet nomade par excellence[86] » souligne Anne-Françoise Penders –, contient une dimension hodologique propre :

---

[84] Cf. Gilles Tiberghien, *Finis terrae. Imaginaires et imagination cartographique*, Paris : Bayard, 2007, p. 92.

[85] Parallèle que proposaient déjà Jean-François Augoyard, *Pas à pas*, *op. cit.*, puis Michel de Certeau, *op. cit*.
Voir également Anne Moeglin-Delcroix, *Ambulo ergo sum. L'Expérience de la nature dans le livre d'artiste*, Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015.

[86] Anne-Françoise Penders, *op. cit.*, p. 180.

en l'occurrence, le format du livre de Mathias Poisson et Virginie Thomas, son poids, sa mise en page, la façon dont il organise l'ordre de la lecture et s'assure de ses rythmes propres, comme figurant ceux de la marche, les espacements qu'il ménage, sont autant d'indices d'un travail artistique de la trace hodologique. La fabrique du livre, dans sa composition et ses enchaînements, requiert toute l'attention. La lecture alors est travaillée par le déplacement et le parcours, par la relation à un site (par effets de défilement ou d'arrêts), par l'articulation entre percevoir, imaginer, agir, énoncer et figurer.

- Le texte et le territoire : lectures géocritiques

Le second axe méthodologique concerne plus strictement l'analyse du texte. On a vu plus haut que mon étude sur le livre de Simone Forti *Manuel en mouvement* posait l'hypothèse d'une fabrique du geste au sein même de l'acte d'écrire, repérable à travers les liens que Simone Forti tisse à l'intérieur du texte avec les manifestations du vivant non-humain (« Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », V.30). C'est une façon de réduire[87] l'analyse du kinésique à certains endroits du texte, afin de rendre compte, d'abord, de la relation au non-humain que Simone Forti nourrit dans son écriture (et par ailleurs, on le sait, dans sa danse). J'ai tenté de développer une réflexion sur l'invention d'une kinésie à travers la constitution littéraire d'une situation[88]. Mon article rend surtout compte des différentes façons dont Simone Forti rapporte s'être mise en relation avec un environnement. Il dégage quatre étapes dans son parcours : l'expérience fondatrice sur la côte Ouest (1956-1959) où se noue une relation aux non-humains à travers un processus de cadrage en gros plan, d'observation et d'incorporation des mouvements des éléments du lieu environnant. Une deuxième étape, citadine (1959-68), montre comment Simone Forti expérimente l'identification passive avec les animaux en fréquentant les zoos (tout en souffrant du contexte urbain). Une troisième étape (à partir de 1969) est liée à l'expérience des drogues : Simone Forti découvre un état de réceptivité totalement fusionnel avec l'environnement, où la relation au monde n'est plus cadrée mais boursouflée et où le sujet est fondamentalement traversé et flottant. La dernière étape (à partir de 1980) marque le retour à un sujet positionné (*via* la pratique du Tai-Chi) au sein d'un environnement dont la chorégraphe peut décrire les contours et qu'elle est aussi en mesure de

[87] Margot Zoé-Renaux a mené de son côté une étude beaucoup plus large du kinésique dans l'écriture de Forti. Analysant la structure du texte et sa dimension sensible, elle montre par exemple combien « les points de ruptures, les points de retour (ou de non-retour) ainsi que les variations de temporalités et de registres d'écriture contribuent à insuffler à l'ouvrage la rythmicité d'une existence dansée, charriant dans le texte un rapport essentiellement sensori-moteur aux événements. Ces transformations successives, alliées à la surprise sans cesse renouvelée du lecteur, révèlent également qu'*Handbook in motion* revêt un caractère éminemment ludique. » Margot Zoé-Renaux, « La portée kinésique du *Manuel en mouvement* de Simone Forti », mémoire de master 2, dir. Julie Perrin, département danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2014, p. 27. Le caractère ludique de l'écriture et la structure en transformation continue y étaient rapportés, par analogie, aux caractéristiques similaires dans la démarche chorégraphique.

[88] Je parle dans cet article de « paysage », mais cette dénomination méritait d'être davantage justifiée ou problématisée : j'y reviendrai en conclusion.

reconfigurer par l'emplacement même qu'elle choisit en son sein (c'est l'objet même de l'exercice « Paysage »). Cette analyse, si elle clarifiait effectivement différentes sortes de relations aux non-humains (alors que le texte disperse les informations et la chronologie), échoue, à mon sens, à travailler précisément l'écriture et la matérialité du texte. À l'exception de l'observation de la pratique de la prosopopée – écriture à la première personne où le narrateur fait parler le non-humain – qui marque dans le texte une des façons dont Simone Forti s'identifie avec les textures et les formes environnantes, l'analyse renvoyait davantage aux pratiques mentionnées dans le texte qu'aux formes prises par l'écriture. L'article brasse au fond trop d'enjeux à la fois, mais soulève à ce titre plusieurs pistes de travail qui me semblent toujours fécondes (dessinant un programme de recherche sans doute trop vaste pour un unique chercheur).

Premièrement, il ouvre un programme de recherche en histoire culturelle ou en histoire littéraire qui consiste à envisager les textes d'artistes chorégraphiques relativement à la production littéraire. Il s'agit en particulier de saisir si la façon dont l'environnement entre en jeu dans le texte est propre au domaine chorégraphique ou si elle épouse les courants que connaît la littérature par ailleurs : quels liens par exemple y aurait-il entre les écrits des chorégraphes américain·e·s qui pratiquent en extérieur et le courant littéraire des *Nature Writings* ?

> « Une étude reste à mener qui relèverait les éléments de la constitution d'un "paysage kinésique" à travers les récits de danseurs, afin de définir s'il y a lieu d'affirmer une spécificité propre à ces écrits à l'intérieur du champ plus large des représentations du paysage dans la littérature américaine (certains écrivains américains sont d'ailleurs mentionnés, tels Emerson ou Whitman chez Ruth Saint-Denis ou Duncan). La lecture de la nature comme partition gestuelle conduit-elle à constituer un paysage dont les éléments rassemblés seraient spécifiques au champ chorégraphique ? […]
> On peut déjà remarquer brièvement que les textes des danseurs ne sont pas exempts des conventions de genre : ils sont par exemple traversés çà et là par les normes littéraires du romantisme. Ainsi Isadora Duncan (1877-1927) trouve régulièrement refuge dans la nature qui apaise ses tourments. Et son environnement semble parfois devenir le miroir de ses sentiments : "Par d'étranges coïncidences, écrit-elle dans *Ma vie*, les événements psychiques ont parfois des reflets dans le monde des choses matérielles[89]." La pastorale traverse également les écrits des danseurs américains : le cadre champêtre est valorisé, en particulier dans l'enfance. Ainsi Ruth Saint-Denis (1878-1968), vante les bienfaits d'une vie à la ferme à flanc de montagne, non loin des bois qui délivrent leurs "sons délicieux[90]". […]
> L'idéologie pastorale[91] présente chez les premiers danseurs modernes du début du vingtième siècle se poursuit dans les récits plus récents des danseurs américains. »

[89] Isadora Duncan, *Ma vie*, Paris : Gallimard, 1998 (trad. Jean Allary de *My Life,* 1927), p. 326.
[90] Ruth Saint-Denis, *An unfinished life*, New York/London : Harpers & Brothers, 1939, p. 4. C'est nous qui traduisons.
[91] Au sens large donné par Laurence Buell à ce terme, qui recoupe autant la référence à la campagne, à la nature et au sauvage (*wilderness*), *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature writing, and the*

(« Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », V.30, p. 109 puis 107).

Ces remarques appellent deux sortes de réflexion. L'une culturelle : les textes des chorégraphes véhiculent évidemment les idéologies de la nature propres à leur époque. L'autre quant à la dimension artistique de ces écrits : les artistes, à travers ces représentations littéraires de leur relation aux lieux (et à la nature en particulier), cherchent-ils·elles à être au plus près de leurs pratiques dansées (dans une visée documentaire) ou plutôt à rivaliser avec la littérature ? Dans ce dernier cas, il ne serait pas étonnant alors que leurs textes dialoguent d'abord avec les conventions du genre. Il s'agit de déceler ce qui relèverait d'une culture propre au milieu chorégraphique dont on ne saurait trancher, d'ailleurs, s'il faut l'imputer à un phénomène intertextuel et littéraire ou si elle signale effectivement la circulation de pratiques dansées communes traversant les époques.

En effet, l'article ouvrait deuxièmement un programme d'analyse intertextuelle propre au champ chorégraphique, cette fois, pour déterminer s'il existe une construction du paysage au sein des écrits d'artistes chorégraphiques, qui prendrait une forme singulière :

> « Une analyse plus exclusive des autobiographies de danseurs américains invite à des rapprochements ponctuels et attire l'attention vers des similitudes[92], dont on ne sait s'il faut les imputer à la seule géographie américaine ou à un phénomène intertextuel patent. Bien que l'histoire de la danse américaine au xxe siècle témoigne d'une évolution des pratiques et des styles, il n'est en effet pas exclu que l'invention du paysage dans les récits de danseurs doive beaucoup à l'autobiographie d'Isadora Duncan publiée en 1927, qui a été très largement lue, a suscité des vocations et est parfois citée dans des autobiographies postérieures. Si Duncan a indéniablement forgé par ce texte un imaginaire du métier de danseur, elle a peut-être aussi ouvert un imaginaire environnemental et une conception du paysage. » (V.30, p. 109)

Troisièmement, l'article commençait à inscrire ma recherche en dialogue avec la critique littéraire qui s'est précisément intéressée à la question du lieu dans le texte littéraire : le courant écocritique apparu au début des années 1990 dans le monde anglo-saxon amorçait en effet un nouveau champ de recherche articulant géographie et littérature. L'article mentionne le livre précurseur de Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature writing, and the Formation of American Culture* :

> « Si l'un des enjeux politiques d'une lecture écocritique est d'améliorer notre capacité d'imaginer la nature et notre relation à elle face à une crise environnementale qui implique une crise de l'imagination[93], il y a fort à parier que les textes de danseurs participent sinon d'une préoccupation environnementale, du moins d'une réactivation des paysages. Et cela parce qu'ils en ont une lecture

---

Formation of American Culture, Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, p. 33.

[92] Par exemple, l'importance du mouvement des feuilles de palmiers chez Duncan et Forti, ou celle du cresson d'eau chez Saint-Denis et Forti comme moyen inespéré de subsistance.

[93] Lawrence Buell*, op.cit.*, p. 2.

singulière, avant tout kinesthésique, alors que le sens de la vue a été dominant dans l'invention du paysage occidental, par l'entremise de la perspective. […]
Si la littérature écologique interroge la suprématie du regard[94] et la transformation de l'homme au contact de la nature, les récits de Simone Forti participent sans doute de ce courant écologique en cela qu'ils posent les conditions d'une appréhension du monde kinésique, soit une forme de dessaisie visuelle ou de mise en question des régimes scopiques dominants. L'environnement trouve une place centrale dans la définition du sujet danseur : c'est le moteur d'une pratique, et cela autorise à accorder au récit de Forti le statut de texte environnemental, selon la définition de Buell[95]. » (V.30, p. 107 puis 113)

C'est ce dernier aspect qui m'a conduite à envisager aujourd'hui une analyse géographique ou géocritique des textes d'artistes chorégraphiques.

Ce courant d'analyse critique s'est largement diversifié depuis la parution du livre de Lawrence Buell en 1995. Rendre compte dans le détail des similitudes et des écarts entre les approches écocritiques, écopoétiques, géocritiques ou géopoétiques ferait sortir du cadre donné à cette synthèse. Il faut néanmoins mentionner les auteurs auxquels je me réfère et rappeler quelques-uns des enjeux soulevés par la critique qui engage une géographie littéraire. Celle-ci s'inscrit, comme le rappelle Michel Collot, au sein du tournant spatial qui conduit, on l'a vu, à « une mutation épistémologique générale [concourant à inscrire] des faits humains et sociaux dans l'espace[96] ». On peut retracer, au risque de caricaturer[97], quatre grandes tendances. L'écocritique apparue aux États-Unis puis développée également au Royaume-Uni dans les années 1990 est née d'une réflexion croisée entre éthologie, écologie et littérature. Elle est liée aussi à la place qu'occupe la nature et la *wilderness* au sein de la construction de l'identité nationale américaine. Elle s'intéresse autant aux essais (à commencer par les écrits de Thoreau) qu'à la fiction. Il s'agit chez Laurence Buell de réfléchir aux formes de décentrement écologique que la littérature peut mettre en scène en accordant une place majeure à

[94] Voir Yves-Charles Grandjeat, « Regarder à perte de vue et écrire quand même : quelques propositions sur la littérature écologique américaine », *Revue française d'études américaines*, Paris : Belin, n° 106, décembre 2005, p. 19-32.
[95] Dans le texte environnemental, l'histoire humaine est impliquée dans l'histoire naturelle et l'environnement n'est plus un simple cadre ; l'intérêt humain n'est pas le seul légitime ; la responsabilité éthique à l'environnement est présente dans le texte ; l'environnement est pensé comme un processus, Laurence Buell, *op. cit.*, p. 7-8. S. Forti témoigne explicitement d'une inquiétude liée aux « dégâts causés à l'environnement », dans *Oh, Tongue*, *op. cit*., p. 138.
[96] Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris : José Corti, 2014, p. 15.
[97] Tous les livres mentionnés ci-après proposent en introduction ou en première partie une présentation de ces différents courants de la critique. Pour une analyse synthétique, voir Rachel Bouvet, « Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences », texte de la Conférence présentée à l'université d'Angers le mardi 28 mai 2013 à la MSH en tant que professeure invitée par le laboratoire CERIEC (Centre d'études et de recherche sur imaginaire, écriture et cultures), disponible en ligne ici :
https://rachelbouvet.wordpress.com/2013/05/30/geopoetique-geocritique-ecocritique-points-communs-et-divergences/.

l'environnement plutôt qu'au sujet humain[98]. L'enjeu de cette critique est d'abord militant – un militantisme écologique et environnemental.

La géocritique qui fait une apparition plus remarquée en France à l'occasion d'un colloque en littérature comparée en 2000[99], s'intéresse aux récits de fiction (roman, récit de voyage) et à l'étude des espaces humains, surtout urbains. Elle prône l'étude comparative et intertextuelle (quelle est l'existence textuelle d'un même lieu à travers différents auteurs, par exemple ?). Bertrand Westphal[100] en est un représentant avisé.

L'écopoétique est le terme utilisé en France pour désigner une approche littéraire attentive à l'esthétique et à l'étude formelle du texte. Pierre Schoentjes qui emploie cette dénomination s'intéresse principalement au roman français contemporain et, comme l'écocritique, au rôle de la nature dans les textes[101]. Nathalie Blanc, Denis Chartier, Thomas Pughe[102] qui emploient aussi cette dénomination insistent sur la nécessité de sortir de l'analyse surtout thématique développée par Buell, pour montrer le travail écologique de l'écriture littéraire traduisant en langage poétique ce qui ne peut être dit dans d'autres formes de discours (il s'agit de traduire les processus naturels et non de les représenter). L'enjeu (politique) consiste en une modélisation de l'interaction humaine avec l'environnement.

Michel Collot préfère parler de « géographie littéraire » pour rendre compte des différentes dimensions de l'espace littéraire – la référence à des lieux réels, la construction de lieux imaginaires, la spatialité propre au texte[103].

La géopoétique enfin, portée par Kenneth White[104] depuis les années 1980, est née hors de l'université et réunit écrivain·e·s, artistes, étudiant·e·s, universitaires de différentes disciplines. Elle ne s'intéresse pas exclusivement au texte, mais aussi à d'autres formes de manifestation de la relation au lieu (la cartographie, la pratique même du terrain, etc.). Selon Rachel Bouvet, « la géopoétique constitue un champ et non une approche critique[105] ».

On conviendra ici d'appeler « perspectives géocritiques » (au pluriel) l'ensemble de ces démarches qui accordent une attention à la géographie dans le texte.

---

[98] Lawrence Buell insiste ainsi sur quatre façons d'interroger le texte : 1) l'environnement non humain est évoqué comme acteur à part entière et non seulement comme cadre de l'expérience humaine ; 2) les préoccupations environnementales se rangent légitimement à côté des préoccupations humaines ; 3) la responsabilité environnementale fait partie de l'orientation éthique du texte; 4) le texte suggère l'idée de la nature comme processus et non pas seulement comme cadre fixe de l'activité humaine.

[99] Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

[100] Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : Minuit, 2007.

[101] Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille : Wildproject, « Tête nue », 2015

[102] Nathalie Blanc, Denis Chartier, Thomas Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, 2008/2 (N°36), p. 15-28.

[103] Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.* Voir également le site « Vers une géographie littéraire », https://geographielitteraire.hypotheses.org/

[104] Voir par exemple, Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris : Grasset, 1994 ou Kenneth White, *Panorama géopoétique. Théorie d'une textonique de la Terre*, Lapoutroie : Revue des ressources, 2014.

[105] Rachel Bouvet, art. cit., p. 14. Sur la géocritique voir en outre les écrits de Kenneth White.

Il n'y a rien de proprement kinésique ni chorégraphique dans ces approches de la littérature. Pourquoi alors m'y intéresser ? Premièrement, j'y puise sans doute des outils, modèles ou contre-modèles d'analyse de la spatialité et de la géographie des textes. Je croyais aussi y trouver une façon de renouer avec les techniques d'analyse littéraire, mais en vérité, les chercheur·euse·s n'y déploient que marginalement une technicité de l'analyse. Deuxièmement, les perspectives géocritiques permettent de traverser l'histoire de la littérature selon l'axe géographique qui m'importe et de comprendre alors en quoi les écrits de chorégraphes y seraient redevables ou quelles singularités ils déploient. Troisièmement, ces approches tentent de déterminer la nature des rapports du sujet au monde – du point de vue sensible, symbolique, politique. L'analyse se concentre sur la place accordée au sujet relativement à un environnement. Cette place peut se définir, dans ma perspective, en termes de corporéité, ou plus exactement d'intercorporéité : c'est par ce terme que Michel Bernard désigne la relation avec autrui et avec le monde, mettant en jeu toute une gamme possible de mises en relation. L'intercorporéité s'articule chez le philosophe au fonctionnement de la sensation : il parle d'une « immense intercorporéité indéfinie » définissant la relation sensible avec le milieu environnant[106]. Je cherche à montrer qu'en même temps qu'un monde s'invente dans les textes (par sélection et mise en rapport d'éléments du monde), une corporéité se définit, à travers une attitude à l'égard du monde qui contient des potentiels d'actions et de gestes à venir. Je m'intéresse donc moins aux représentations du monde en soi, et encore moins à déterminer quels rapports de ressemblance elles entretiennent avec le réel, qu'à la façon dont ces représentations contiennent l'affirmation d'une corporéité. Celle-ci définit l'attitude selon laquelle envisager le monde.

Pour expérimenter ces perspectives géocritiques, je suis revenue une énième fois à la lecture de *Manuel en mouvement* et de *Oh, Tongue* de Simone Forti. Il y a sans doute une forme d'enchantement (pour reprendre un terme utilisé par Forti pour qualifier l'état de danse) procuré par le fait de faire ainsi tournoyer les modalités de lecture d'un texte… c'est-à-dire de lui attribuer différentes formes d'existence successives. Après avoir considéré ce texte comme source historique (dans le cadre de mes cours d'histoire de la danse américaine), après l'avoir analysé selon la perspective du métier (dans le séminaire sur l'autobiographie), après l'avoir abordé comme lieu de fabrique du geste et du paysage (dans le cadre d'un article prévu pour une revue consacrée à l'imagination environnementale de Buell), je me suis attachée à une lecture nourrie des perspectives géocritiques. J'ai donc été attentive à la géographie du texte : à la façon de faire survenir des lieux dans le texte, à la manière dont le sujet de l'écriture se

[106] « Le prétendu corps biologique anatomique et physiologique de l'individu n'est que l'épiphénomène et, dans une certaine mesure, l'artefact d'une immense *intercorporéité* indéfinie qui se traduit par la résonance non seulement de mes propres impressions sensorielles entre elles et de leur double face active et passive, mais aussi de celles-ci avec la configuration hybride de celles de mes vis-à-vis et, plus largement, de la diversité des *qualia* sensibles qui émanent du milieu environnant. » Michel Bernard, « Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels » (1993), in *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 97.

positionne relativement à eux, à la dimension sensorielle de leur mode d'existence textuelle, à l'idée de la nature, aux différentes ontologies distinguées par Descola (cf. chapitre 3) et en particulier aux stratégies de décentrement proprement écologique par lequel le sujet s'efface pour faire place au monde, enfin aux usages du territoires que le texte relate. Ces niveaux d'attention sont thématiques mais aussi stylistiques (je me suis reportée à la version originale des textes). Cette analyse qui demande à être poursuivie a conduit à faire apparaître au moins quatre axes.

Premièrement, une géo-biographie ou géographie autobiographique, c'est-à-dire la façon dont Forti rattache son récit de vie à certains lieux, avec une insistance pour certains d'entre eux. Cette géo-biographie est extrêmement différente d'un livre (*Manuel en mouvement*, 1974) à l'autre (*Oh, Tongue*, 2003), en particulier concernant l'enfance. Elle fait apparaître aussi qu'il n'y a sans doute pas une grande pertinence à rattacher Simone Forti à une culture des paysages américains tels que les grands espaces ou la *wilderness* (je me suis attachée à examiner les formes du sauvage et de la nature domestiquée à l'intérieur des écrits) : Simone Forti est italienne et construit dans le texte ses liens avec ce pays.

Le second axe concerne ce que j'ai nommé géokinésie, à savoir une lecture kinésique du monde qui met en mouvement réciproquement le sujet et les non-humains. Cet aspect est saillant en particulier dans les poèmes-anecdotes en italiques qui ponctuent le texte de 1974 : l'environnement y figure à travers un élément presque toujours isolé (un pin, une tornade) qui est décrit en termes kinesthésiques (l'équilibre, le balancement, le poids…), et perçu régulièrement dans un état de conscience modifiée (le rêve, de demi-sommeil, l'hypnose). On décèle là combien des pratiques somatiques ou dansées se nouent à la représentation du lieu. Un certain nombre de lieux relèvent d'ailleurs explicitement d'une géographie rêvée : soit parce qu'ils sont simplement évocateurs (mais non fréquentés par Forti) ou que d'autres sujets du texte en ont parlé, soit parce qu'ils sont directement tirés de la littérature (ici la littérature américaine s'invite dans le texte), soit parce qu'ils sont nés de l'imagination de Forti pendant qu'elle danse (elle se projette en mouvement dans des lieux qu'elle construit mentalement). Si certains passages se donnent explicitement pour des rêves-poèmes, il n'est d'ailleurs pas toujours possible de départager l'existence purement fictionnelle ou simplement référentielle de certains lieux décrits. Cette géographie rêvée, sous toutes ses formes, met en mouvement (de manière concrète ou idéelle). Elle signale le type de relation que Simone Forti est susceptible de nouer avec un territoire.

Un troisième axe concerne la géographie politique[107] puisque Forti noue un rapport aux lieux d'attraction ou au contraire d'aversion, non seulement en fonction de son histoire personnelle, mais aussi relativement aux histoires et évolutions politiques internationales : les

[107] Cette géographie politique trouve son équivalent dans la pratique dansée puisque les *News Animations* consistent en improvisation à partir des actualités géopolitiques : depuis 1983, date où son père – grand lecteur de journaux – décède, Simone Forti déploie des journaux au sol, jouant de leurs caractéristiques matérielles et improvisant en parlant-dansant (*logomotion*) leurs contenus.

valeurs qu'elle accorde à certains pays évoluent à ce titre radicalement entre 1974 et 2003, face aux changements géopolitiques. Par exemple, New York qui apparaît dans son histoire personnelle comme un lieu oppressant, fermé, minéral et sans vie en 1974, est décrite après le 11 septembre comme magnifique, avec son architecture rapportée à des graminées primitives.

Un dernier axe permet d'envisager la géographie de l'habiter, c'est-à-dire à proprement parler les diverses relations au territoire que le sujet du texte enclenche à travers premièrement, les rapports d'échelle et de cadrage par lesquels le lieu se donne à saisir en relation au sujet (du terrain à la carte en passant par la vision aérienne). Deuxièmement, la description des actions qui s'y rapportent qu'on peut regrouper en trois familles : parcourir (marcher, grimper, conduire, fuir, voyager…), observer (s'installer, suivre la trace, dessiner, sommeiller – il y a une dimension heuristique à cette observation) et jardiner (où le geste du jardinage a beaucoup à voir avec celui de la danse). Troisièmement, un inventaire des typologies géographiques (plaine, vallée, forêt…), de la végétation et du bestiaire de Simone Forti dans les deux textes conduit à mieux saisir quelle sensibilité au territoire elle a déployé et la construction du paysage dont le texte participe. En isolant certains éléments et en les mettant en jeu relativement les uns aux autres, elle contribue dans l'écriture à construire tout au moins une certaine mise en forme du monde (dont il faudrait voir s'il y a lieu de la nommer paysage).

Mon analyse n'a pas encore trouvé forme par écrit[108], mais il me semble qu'elle constitue une perspective de travail féconde. Elle permet de mieux saisir comment le texte construit des représentations culturelles, sociales, politiques des lieux qui vont se nouer avec le geste dansé. L'analyse des deux livres montre combien Simone Forti est au moins aussi attentive à rendre compte de ses chorégraphies (certaines parties du livre *Manuel en mouvement* sont dédiées à leur description) qu'à la façon dont elle perçoit le monde qui ne saurait être détachée de sa pratique de la danse. Donner à voir le monde, c'est alors faire partager une vision du mouvement.

À l'occasion de l'article « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti » (V.30), l'analyse s'était principalement attachée à rendre compte de comment Simone Forti se met en état de danse (selon ses termes) : les quatre étapes dans son parcours dégagées dans l'analyse insistent d'abord sur l'activité en mouvement de Simone Forti – depuis les pratiques développées chez Anna Halprin jusqu'à la pratique du Tai-Chi dans les années 1980. Son activité kinésique, énergétique, dansée ou chorégraphique, évoluant au fil du temps, construit différentes natures de situation, autrement dit fait naître un certain type de milieu où Simone Forti semble jouer un rôle dans chaque cas particulier. Dans cette analyse, une large part du texte de Simone Forti était mise à l'écart. Tout ce qui concernait autre chose que

[108] Une première présentation en a été faite : « Simone Forti et l'environnement : lecture de *Handbook in Motion* et *Oh, Tongue* », séance dans le séminaire de recherche *Décrire le paysage* codirigé par Anne Kerzerho, Julie Perrin et Laurent Pichaud, Lamelouze, 9-13 septembre 2017.

l'activité en mouvement du sujet du texte – en particulier les descriptions du monde ou des environnements – avait été négligé. Pourtant, Simone Forti invite à ne pas séparer les choses :

> « Chaque fois que j'entends "corps-esprit" je pense "Non, non – corps, esprit, monde !" […] C'est mettre l'accent sur l'interaction entre l'esprit, le corps et le monde. C'est un état parmi d'autres états d'être de notre répertoire humain. C'est une voie que j'aimerais prendre, bien que je ne sache pas à quoi pourrait ressembler un tel travail. Mais je trouve le monde si intéressant. C'est un élément si important de ma perception. Esprit, corps, monde. Même grammaticalement cela paraît fondamental. Encore plus surprenant[109]. »

L'analyse selon les perspectives géocritiques cherche à prendre en charge ces parts du texte laissées de côté. Il s'agit de ne plus circonscrire les seuls moments de danse dans le texte et aussi de ne pas séparer l'art et la vie – ce à quoi les textes de Simone Forti ne cessent d'inviter. Simone Forti met certes en évidence, dans le texte, certaines pièces ou structures chorégraphiques, mais il s'agit plus largement de montrer en quoi elle traverse le monde en danseuse. « Comme je suis danseuse, je vois et comprends les choses grâce au mouvement[110]. » Aussi, les quatre axes issus d'une analyse géocritique – la géobiographie, la géokinésie, la géographie politique et la géographie de l'habiter – permettent de mettre en évidence les représentations et l'imagination géographiques que le texte instaure. À partir de là, on comprend mieux comment Simone Forti se met en scène dans le texte comme un sujet mis en mouvement par le monde. Et aussi comment le texte peut être un espace où se cultive une relation aux lieux, dès lors que les imaginaires, comme les gestes, se cultivent autant *in vivo* que dans la pratique de l'écriture.

Les deux axes abordés successivement – premièrement, l'analyse des figurations géographiques en particulier à travers les inventions cartographiques, deuxièmement, les perspectives géocritiques par lesquelles on peut analyser le texte – permettent de comprendre les problèmes méthodologiques soulevés par l'examen du livre d'artistes chorégraphiques dans la perspective d'une recherche sur la chorégraphie située. En effet, se nouent à travers le livre toutes sortes de relations aux lieux ou à la situation qui prennent appui sur une expérience réelle des lieux, ou pas. En abordant le versant littéraire ou iconographique de la production des chorégraphes, on se confronte en effet à la question de savoir quelle est effectivement l'intrication entre le réel et l'écriture (ou plus largement le dessin ou la carte). Cette question cruciale dans le cadre d'une analyse de la chorégraphie située, qui fait de la situation le ressort de la démarche chorégraphique, reste pourtant assez inextricable. Le rapport avéré au réel est pour l'écopoétique d'un Pierre Schoentjes la condition même ou le point de départ de la réflexion, quand pour d'autres critiques littéraires, elle demeure une question de second ordre, le cas le plus extrême étant la « critique atopique » dont Pierre Bayard propose une approche dans *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* :

---

[109] Simone Forti, « Corps, esprit, monde », *Oh, Tongue*, *op. cit.*, p. 146.
[110] Simone Forti, « À propos des *Animations d'informations* », *Oh, Tongue*, *op. cit.*, p. 40. Cette citation est très proche de celle de Duncan citée précédemment.

> « S'il est vraisemblable qu'un voyageur aussi respecté que Marco Polo n'a pas dépassé Constantinople, combien d'écrivains essentiels à la connaissance du monde ne conviendrait-il pas de relire sous ce nouvel angle[111] ? »

Il s'agit pour Pierre Bayard d'envisager comment les écrivains fréquentent des lieux « sous d'autres formes que celle du déplacement physique[112] », en particulier à travers ce qu'il nomme « le déplacement psychique ». Il soulève le problème de la vérité en littérature, et met aussi en évidence les différentes façons d'être présent à l'environnement (au lieu ou à autrui) : être là physiquement ne suffit pas à définir sa présence ou encore la présence n'est pas soumise au fait d'être là physiquement (les absents ou les morts pouvant, par exemple, jouer un rôle décisif dans nos vies et être ressentis comme davantage présents que les vivants). Ce qui ressort explicitement des textes de Simone Forti, c'est en effet aussi la dimension fictionnelle de la relation aux situations, et ceci aussi bien quand la situation décrite se donne pour ayant eu lieu réellement ou quand elle semble plutôt surgir dans le seul espace littéraire (de manière explicite dans les poèmes issus de rêves ou dans les textes qui invitent la littérature américaine). Ce qui relie donc la situation vécue dans le cadre d'une expérience artistique située à la situation fictive rapportée dans le livre, c'est bien le truchement par lequel la situation peut dans tous les cas être construite. On l'a vu au chapitre 3, dans la partie relative à la dimension descriptive du geste, le geste chorégraphique, quand bien même il serait revendiqué comme tout droit issu de la situation, n'est pas un calque du réel : il engage bel et bien des stratégies descriptives et des opérations de traduction ou transposition. On l'a dit aussi au chapitre 4, dans la partie consacrée à la dimension partitionnelle de la chorégraphie située : l'observation du site peut elle-même faire l'objet d'un protocole partitionnel – elle est en tous cas forcément médiée. La question qui se pose alors est celle de la spécificité d'une construction de la situation par le truchement de la pratique scripturale ou éditoriale, quand cette dernière devient un espace où se cultive une relation aux lieux.

À travers ce chapitre, apparaissent différentes postures de recherche vis-à-vis des discours d'artistes chorégraphiques. Se positionner comme passeuse des discours d'artistes (dans leur actualisation orale ou écrite) en insistant sur leur dimension de témoignage ou sur les savoirs singuliers qu'ils véhiculent ; explorer la dimension artistique et esthétique des discours et des livres d'artistes chorégraphiques (dans leur matérialité et les multiples inventions figuratives qu'ils proposent) ; ou bien s'engager dans une analyse critique du texte – selon des axes variés appelés par chaque contexte de recherche particulier. C'est toujours au fond la lecture qui me semble être en jeu : celle que l'on induit pour autrui ou pour soi-même, à travers la construction du témoignage ou bien à travers le tamis par lequel on filtre le discours ou le livre. Alors, par une sorte d'écho avec le chapitre 1 qui soulevait la question « Comment écrire sur des œuvres chorégraphiques qui n'offrent plus de danse à regarder ? », il s'agirait de

[111] Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris : éditions de Minuit, 2012, p. 152.
[112] *Ibid.*, p. 14

demander : « Comment les pratiques scripturales et éditoriales des artistes chorégraphiques nous donnent-elles à voir des mondes surgis de la rencontre des expériences dansées et de l'exercice même d'écrire ? » Alors que nombre de projets de chorégraphies situées, comme on l'a vu, ont abandonné la présentation de gestes et invitent d'abord à se tourner vers le monde, le livre apparaît comme un autre lieu où les chorégraphes composent des mondes. Comment se noue alors l'analyse des écrits et des livres d'artistes chorégraphiques à une recherche sur la chorégraphie située ?

JALONS D'UNE RECHERCHE SUR LES DISCOURS D'ARTISTES CHOREGRAPHIQUES

Principales publications concernées (depuis 2007) :

(II.3) Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (dir.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, Dijon : les presses du réel, 2012, 343 pages. Et en particulier « Introduction [aux Carnets d'Emmanuelle Huynh] », p. 197-203.

(II.5) Françoise Michel, Julie Perrin (dir.), *Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2013, 251 pages.

(III.3) « Langue et langage dubociens », préface à Françoise Michel, Julie Perrin (dir.), *Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2013, p. 11-19.

(III.6) « Sensibilités hodologiques. À propos de l'invention cartographique chez Mathias Poisson et Virginie Thomas », in Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats. Réflexions Art, danse et performance*, Dijon : les presses du réel, 2016, p. 28-38.

(III.7) « L'entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique » (2012), in Laurence Brogniez, Valérie Dufour (dir.), *Entretien d'artistes. Poétique et Pratiques*, Paris : Vrin, 2016, p. 207-218.

(IV.3) « La lecture comme geste » (avec Barbara Formis), *Proceedings Re-thinking Practice and Theory, International Symposium on Dance Research,* Society of Dance History Scholars, 2007, p. 273-281.

(V.30) « Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », Lambert Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s), Raison publique. Arts, politique et société*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, n° 17, hiver 2012, p. 105-119.

(V.41) « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances. Revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain*, [En ligne], 3 | 2017, URL : http://ambiances.revues.org/962

Enseignements concernés :

Récits de soi en danse : ce séminaire de master dirigé avec Isabelle Launay en 2010 avait pour corpus les autobiographies de danseur·euse·s des XIXe et XXe siècles. Il a permis de constituer la première bibliographie de ces textes et une première analyse de cette réalité éditoriale. Il était par ailleurs guidé par la question de la construction des savoirs en danse, à travers l'étude de l'imaginaire du métier de danseur·euse. Il s'agissait ainsi de nouer une analyse de la nature de ces écrits à celle de l'une des thématiques qui les traverse. À travers quelles étapes, modèles et contraintes un·e danseur·euse raconte-t-il·elle sa vie ? Comment dans l'autobiographie s'est engagé, construit, défini, contesté suivant les époques et les styles, un imaginaire du métier ? Si les étudiant·e·s ont chacun·e travaillé sur un texte de leur choix, les deux enseignantes se sont appuyées principalement sur quatre autobiographies : Isadora Duncan, *Ma vie* [*My Life,* 1927] (Paris : Gallimard, 1998, trad. J. Allary), Simone Forti, « Manuel en mouvement » (in *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, n° 44/45, automne-hiver 2000, trad. A. Benoît-Nader de *Handbook in motion. An account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance*, Halifax: The Press of the Nova Scotia Coleg of art and design, 1974), et les autobiographies de Maurice Béjart : *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires* (Paris : Flammarion, 1979) et *La vie de qui ? Mémoires 2* (Paris : Flammarion, 1996).

Écrits de danseurs – poétique et méthodes : depuis 2016, ce séminaire de master propose d'examiner le discours des artistes chorégraphiques, dans sa version écrite et publiée – livres d'artistes, interviews, blogs, essais, manifestes, correspondances, autobiographies... – et d'interroger les usages que nous faisons de ce discours dans les recherches en danse. Il s'agit de réfléchir aux statuts de ce discours, aux méthodes d'analyse qu'on est susceptibles de lui appliquer et d'envisager la nature proprement artistique de certains de ces écrits, afin d'ouvrir une poétique des écrits de danseur·euse·s. Le séminaire a ainsi proposé d'examiner la catégorie « livre d'artiste » élaborée dans le champ de la philosophie de l'art pour la confronter à la réalité éditoriale en danse.

Conférences ou communications non publiées, relatives à cet axe :

2009 « D'après moi », conférence avec Isabelle Launay sur l'autobiographie en danse, Théâtre de Gennevilliers.

2014 « Écriture et montage dans *Work 1961-73* d'Yvonne Rainer (Halifax/New York : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, 1974) », colloque international « Nexus Rainer » (Barbara Formis, Julie Perrin, Chantal Pontbriand, dir.), Palais de Tokyo (Paris) – université Paris 1, université Paris 8

2014 « Conversation avec Anne Teresa de Keersmaeker et Bojana Cvejić à propos de *Carnets d'une chorégraphe (volume 2)*, Fonds Mercator/Rosas », Théâtre de la Ville, Paris.

2017 *Humus*, performance de Catherine Contour avec Hervé Brunon et Julie Perrin [à partir de textes de chorégraphes ou jardiniers], exposition *Jardins Infinis*, Pompidou Metz, dans le cadre du Labex Arts-H2H « Arts, écologies et transitions ».

2017 « Simone Forti et l'environnement : lecture de *Handbook in Motion* et *Oh, Tongue* », séance dans le séminaire de recherche *Décrire le paysage* codirigé par Anne Kerzerho, Julie Perrin et Laurent Pichaud, Lamelouze, 9-13 septembre 2017.

2018 « En quête de traces hodologiques pour la danse », communication aux Journées d'études « Les promenades sonores et chorégraphiques en question », (Julie Perrin, Nicolas Donin, dir.), université Paris 8/IRCAM/IUF.

2019 « Perspective géocritique sur les écrits de Simone Forti », communication au colloque « Danse et Géographie : mobilités, circulations imaginaires », Atelier des doctorants en danse, Centre national de la danse, Pantin.

2019 « Les écrits d'artistes chorégraphiques dans les recherches en danse », Journées de réflexion (Julie Perrin, dir.), université Paris 8/IUF, avec Laetitia Angot, Patricia Ferrara (U. Toulouse Le Mirail), Paule Gioffredi (U. Lyon 2), Marie Glon (U. Lille), Guilherme Hinz (U. Paris 8), Pauline Chevalier (INHA), Anaïs Loison (U. Paris 8), Sylviane Pagès (U. Paris 8), Mélanie Papin (U. Paris 8), Laurent Pichaud (U. Paris 8), Guillaume Sintès (U. Strasbourg).

CONCLUSION

Les cinq chapitres de cette synthèse ont permis de présenter les grandes lignes des travaux de recherche et d'enseignement conduits depuis 2005. Plus exactement, je me suis appliquée à rendre compte des contextes d'apparition d'une telle recherche et des logiques qui ont sous-tendu son développement. On pourrait dire qu'il s'est agi de révéler aussi le sous-texte de ma démarche : les rencontres artistiques et intellectuelles qui m'ont conduite à m'engager dans un certain type de questionnement sur la création chorégraphique contemporaine occidentale ; les motifs qui ont poussé à persister dans un sujet ou au contraire à le faire évoluer ; les affinités esthétiques et éthiques sous-jacentes au choix de mes corpus d'analyse ; le contexte pédagogique dans lequel j'exerce mon métier et ses effets sur ma recherche ; le contexte artistique du champ chorégraphique en France qui conduit assurément à formuler certains problèmes issus de cette activité soutenue de spectatrice, de collaboratrice ou de simple interlocutrice ; enfin, les conditions économiques ou institutionnelles qui ont permis que cette recherche se déploie. En effet, plus largement, cette synthèse espère avoir rendu compte de la façon dont une recherche est située : elle est travaillée par des milieux, dont elle participe. Elle est également rendue possible par nombre de facteurs liés à l'état même de la recherche en danse aujourd'hui, sa vivacité, au rang desquels l'enthousiasme de nombreux·ses artistes à son égard ou, au quotidien, celui des étudiant·e·s en danse, ainsi que l'élan même des chercheur·euse·s qui la portent, malgré un contexte universitaire des plus préoccupant.

La synthèse a sans doute moins consisté à rendre compte des contenus des travaux – contenus qu'on l'on pourra découvrir à la lecture du volume 2 et dans les ouvrages joints – qu'à mettre en évidence les préoccupations communes qui les rassemblent. En effet, la liste chronologique des publications qu'on trouve à la fin du volume 1 pourrait laisser supposer un ensemble assez disparate, tant j'ai le plus souvent travaillé, il est vrai, sur au moins deux sujets (deux livres) à la fois. Organiser la synthèse en cinq fils permet sans doute de poser un nouveau regard sur mes travaux antérieurs ou en cours et met donc en lumière ce que l'ensemble construit, au-delà des perspectives respectives contenues dans chacun d'eux. Ils ont été répartis dans les cinq chapitres successifs : Expérience esthétique (le point de vue du spectateur) ; Approche historique (du modèle monographique à l'enquête documentaire) ; Spatialité (dans et hors du théâtre) ; Composition (la fabrique des œuvres) ; Discours d'artistes chorégraphiques (usages et lectures).

Les mêmes travaux apparaissent certes, parfois, dans différents chapitres, car ces derniers ne circonscrivent pas seulement des champs d'études. Ils organisent plutôt des percées selon une logique disciplinaire ou thématique. Ces différents intitulés, bien que formulés de

façon trop générique pour qu'on saisisse immédiatement la manière dont ils s'articulent entre eux, recouvrent en effet les différents aspects d'une même démarche : premièrement, des aspects disciplinaires. L'esthétique est, d'une part, le champ dans lequel mes travaux s'inscrivent initialement et qui me conduit à poser des questions depuis un point de vue de spectatrice. Ce point de vue, néanmoins, est largement contrebalancé par une analyse des pratiques, comme on l'a vu à différents moments de cette synthèse. L'histoire, d'autre part, joue un rôle certain. Elle est, on en conviendra, nécessaire aux autres disciplines, mais elle invite aussi à poser des problèmes méthodologiques propres. Deuxièmement, la démarche est envisagée selon un aspect thématique : la spatialité est le premier sujet de ma recherche à partir duquel s'ouvrent les questionnements (méthodologiques et théoriques) essentiels qui la sous-tendent. L'analyse de la fabrique des œuvres et des pratiques de composition est un autre axe thématique mais aussi méthodologique, qui se donne comme le moyen d'une compréhension plus fine d'une démarche chorégraphique et vise l'analyse esthétique ou l'analyse des pratiques. Les discours d'artistes chorégraphiques se présentent comme un objet d'étude en soi, également à même d'enrichir la compréhension non seulement des enjeux de la danse, mais aussi des formes par lesquelles elle se manifeste – discours auxquels on peut appliquer différentes méthodologies d'analyse. Ces cinq fils permettent surtout de rendre compte de la persistance d'approches ou de perspectives et de leur évolution au fil du temps.

Ma démarche de recherche conduit aujourd'hui à analyser la chorégraphie située selon ces perspectives complémentaires. La synthèse invite en effet à poser cinq questions relatives à l'étude de la chorégraphie située : « Comment écrire sur des œuvres chorégraphiques qui n'offrent plus de danse à regarder ? » ; « Comment appréhender une histoire de la chorégraphie située, alors que les œuvres semblent avoir laissé des traces si ténues ? » ; « Quelles relations une œuvre chorégraphique peut-elle établir avec une situation non-théâtrale ? » ; « Comment des situations sont-elles composées à partir d'un acte chorégraphique ? » ; « Comment se noue l'analyse des écrits et des livres d'artistes chorégraphiques à une recherche sur la chorégraphie située ? ». Ces différentes facettes des questions posées pour une étude de la chorégraphie située ne se présentent pas nécessairement combinées entre elles dans mes travaux antérieurs. Cette synthèse aura été l'occasion de les rassembler en un même texte. Une étude réservée à la chorégraphie située devra permettre de composer un assemblage plus complexe, où pourraient être réunies l'ensemble de ces facettes.

Par ailleurs, comme cela a été parfois mentionné au fil du texte, la synthèse aura permis aussi de mettre en partage certains développements qui constituent mon enseignement ou des réflexions qui ont jalonné ma démarche de recherche sans avoir jamais trouvé place dans des publications : c'est le cas de la présentation de l'élaboration de la dénomination « chorégraphie située » au chapitre 2 (section : « Chorégraphie située : les raisons d'une nouvelle dénomination »), et de la section « Le livre comme œuvre » au chapitre 5. Il faut noter que ma réflexion est encore au travail sur de nombreux aspects. Les chapitres 4 et 5, en

particulier, ont présenté des travaux en cours. L'ouvrage sur la composition en danse doit paraître d'ici la fin de l'année 2019, et il est sans doute encore prématuré de prendre vraiment des distances par rapport au résultat de notre enquête. Les perspectives géocritiques abordées au dernier chapitre ont, de leur côté, été peu partagées et soumises au débat avec la communauté des chercheur·euse·s.

Enfin, cette synthèse aura bien sûr été l'occasion d'avancer sur plusieurs points : la section intitulée « La dimension descriptive du geste » (chapitre 2) et celle intitulée « La dimension partitionnelle de la chorégraphie située » (chapitre 3) élaborent une manière renouvelée d'interroger la chorégraphie située. Elles développent en particulier de quelles façons les artistes s'engagent en acte avec l'espace et s'arriment au réel. Le réel fait l'objet d'une construction et d'un travail à chaque fois spécifique, qui permettent de saisir à quelles dimensions de la situation les artistes se sont intéressés.

Une large part des développements de ces dernières années de recherche sur la spatialité a en effet consisté à dépasser le lieu commun selon lequel il suffirait de sortir des théâtres pour produire une danse connectée au réel. Cette question est d'autant plus importante aujourd'hui, que nombre de lieux culturels entendent développer une programmation s'appuyant sur les ressources du territoire, sans forcément donner aux artistes les moyens de séjourner réellement sur un territoire donné pour y élaborer des projets appropriés. Il est plus simple et moins coûteux de faire appel à des projets transportables, dé-localisables… qui bien souvent, donc, ignorent le contexte précis dans lequel ils se déploient. Sortir des théâtres ne suffit pas à pratiquer le réel, si l'on entend par cette expression une mise en relation concrète, voire régulière et assidue avec le monde alentour. On a vu au contraire qu'il pouvait s'agir, chez certain·e·s chorégraphes, de neutraliser le contexte environnant (c'est le cas extrême) ou bien de maintenir une fiction préalable à la rencontre avec un lieu. Le réel alors n'est ni le point de départ, ni l'horizon de l'œuvre, encore moins son thème ou son matériau. À l'inverse, certaines démarches ont déployé un tout autre rapport à la représentation et au réel. Et dans bien des cas alors, le savoir des interprètes-chorégraphes ne prend plus la forme d'une chorégraphie ni d'une représentation. Il se manifeste par l'invention de modalités de se mettre en relation avec le monde, comme c'est le cas chez les artistes chorégraphiques qui proposent des marches ou balades (en ville ou à la campagne). Ces formes tentent de maintenir un mode d'interaction avec le monde sans en modifier fondamentalement le cours. Lorsqu'elles favorisent une modalité d'intervention discrète, passant éventuellement inaperçues pour autrui, elles sont tournées d'abord vers une perception de la situation, sur un mode souvent hybride, mêlant approche anthropologique, sociale, esthétique, historique… Dans ce type de projets, on pourrait dire, d'une part, que le réel constitue en priorité la matière de l'œuvre, d'autre part, que la manière d'appréhender ce réel proposée par le dispositif artistique est le moyen à la fois d'y accéder et de le construire. Il n'y a en effet pas de saisie immédiate du réel. C'est justement la construction artistique du réel qui constitue l'enjeu de ces

œuvres, c'est-à-dire la façon dont elles inventent un réel, ou si l'on préfère, favorisent la mise en lumière de certains aspects du réel plutôt que d'autres, tissant une réalité singulière dans l'instant. Il s'agit donc de comprendre comment ces projets mettent en dialogue avec les constructions sociales, culturelles, historiques, sensibles, symboliques ou signifiantes du monde. L'œuvre chorégraphique située nous invite à jouer avec ces diverses représentations ou composantes du réel, à éprouver le partage plus ou moins conscient de ces constructions, à en explorer les limites. L'un des enjeux de ces projets artistiques est en effet de conduire à expérimenter ou percevoir le monde autrement. D'ouvrir, par exemple, d'autres potentiels sensibles ou relationnels, ou d'autres puissances signifiantes.

Si la chorégraphie située déploie des pratiques et œuvres qui font du lieu et plus généralement de la situation le ressort de la démarche chorégraphique, il y a bien une culture perceptive, une culture du geste, mais aussi une esthétique et une politique de l'art qui sous-tendent toute intervention située. Ce sont des façons de filtrer le réel, de l'approcher et tout à la fois de le construire, afin d'inventer des façons de s'y engager. C'est ce que j'ai tenté de montrer dans cette synthèse.

Les conditions du paysage

> « À mesure que les années ont passé et que j'ai avancé dans mes livres, il me semble que ma vue a un peu changé – presque mécaniquement, comme on devient presbyte – et que les figures humaines qui se déplacent dans mes romans sont devenus graduellement des *transparents*, à l'indice de réfraction minime, dont l'œil enregistre le mouvement, mais à travers lesquels il ne cesse d'apercevoir le fond de feuillage, de verdure ou de mer contre lequel ils bougent sans vraiment se détacher. La promesse d'immortalité faite à l'homme, dans la très faible mesure où il m'est possible d'y ajouter foi, tient moins en ce qui me concerne, à la croyance qu'il ne retournera pas tout entier à la terre, qu'à la persuasion instinctive où je suis qu'il n'en est jamais tout à fait sorti. »
>
> Julien Gracq, *Lettrines 2* (Paris : José Corti, 1974, p. 70-71)

Il faut pour finir revenir sur une notion avancée à plusieurs reprises lors de cette synthèse. Elle constitue aussi l'un de ces filtres possibles à travers lequel le monde est donné à saisir. Au chapitre 3, dans la section « Qu'est-ce qu'une scène ? », j'ai par exemple proposé de faire appel à la notion de paysage à l'occasion de la réflexion sur les œuvres en forme de marche : la notion de scène semble en effet peu appropriée dès lors que ne s'ouvre pas un espace pour une action feinte, ni une concomitance des présences entre regardeurs et performeurs, mais un cadrage attentionnel qui conduit à percevoir une portion du monde comme unité à observer ou à charger de sens par l'effet même de notre présence. J'ai souligné

que le terme « paysage » comporte une dimension esthétique (sensorielle) renvoyant à la démarche de la plupart de ces projets chorégraphiques en forme de marche et qu'il signalait un rapport au lieu. Ce lieu est appréhendé et construit selon une modalité culturelle et sociale qui lui donne son caractère paysager et avec laquelle les chorégraphes dialoguent, quitte à en explorer les limites ou à défaire ces constructions paysagères. Il faut revenir sur ce terme, qui constitue aussi un horizon pour la poursuite de mes recherches sur la chorégraphie située.

Introduire le mot « paysage » dans la recherche en danse aujourd'hui suscite autant de réticence que le mot « figure » en a suscité dans les années 2000. Certains n'ont pas manqué alors de s'étonner que je fasse ressurgir « une vieille notion » de l'histoire de l'art, la « figure » apparaissant comme un peu trop poussiéreuse aux yeux des critiques de l'art contemporain. On désapprouve ou on écarquille les yeux aujourd'hui – du moins dans certains milieux académiques – lorsque je propose de réfléchir à la notion de paysage relativement à la chorégraphie située. La notion fait pourtant l'objet d'un engouement certain, dans nombre de disciplines et aussi auprès des chorégraphes, parmi ceux qui l'emploient régulièrement. Cet engouement n'est d'ailleurs pas sans poser problème : le terme « paysage » a atteint un niveau de polysémie assez vertigineux. Le sujet a suscité un nombre de publications impressionnant en France depuis les années 1980[1], dans des disciplines extrêmement variées. Par exemple (et pour ne citer que les auteur·e·s que j'ai pu lire ces dernières années avec un intérêt évident), par ordre alphabétique : l'anthropologie (Keith Basso, Philippe Descola), les études cinématographiques (Jean Mottet), les études littéraires (voir chapitre 5), bien sûr les études paysagistes (Gilles Clément, Michel Corajoud), la géographie (Augustin Berque, Jean-Marc Besse, John Brinckerhoff Jackson), l'histoire de l'art (Svetlana Alpers, Catherine Grout, Gilles A. Tiberghien, Anne-Françoise Penders), l'histoire culturelle (Alain Corbin, Simon Schama, Paul Zumthor) et spécifiquement l'histoire du paysage et des jardins (Hervé Brunon, Michael Jakob), la musicologie (R. Murray Schafer, Michel Chion, Elena Biserna), la philosophie (Georg Simmel, Alain Roger, Anne Cauquelin, François Jullien[2]). Il s'agit donc de savoir de quoi l'on parle quand on emploie le terme « paysage ».

Les réticences exprimées reviennent le plus souvent à rabattre la notion sur la seule histoire de la peinture : il s'agit alors de rapporter le paysage à la représentation et à un rapport distancié au territoire. C'est le cas chez Loïc Fel pour qui la notion esthétique de paysage renvoie à l'idéalisation d'une représentation du site à quoi il oppose une écologie du paysage qui permettrait au contraire « de présenter la réalité empirique des sites particuliers[3] ». Il s'agit pour

[1] L'ouvrage collectif suivant est souvent signalé comme un moment clé dans le développement des recherches sur le paysage : François Dagognet (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel : Champ Vallon, 1982. Mais bien évidemment des textes majeurs sur la question sont bien antérieurs, en particulier en histoire de l'art.

[2] Les références sont données en bibliographie à la fin du volume.

[3] Loïc Fel, *L'Esthétique verte. De la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel : Champ Vallon, « Pays/Paysages », 2009, p. 182, puis p. 187 pour la citation suivante.

lui de dénoncer une notion trop subjective et culturelle, au nom d'une efficacité politique et d'un savoir objectif (en particulier d'une connaissance scientifique de la nature) : « Le paysage en tant que catégorie esthétique n'est pas une représentation efficace de la nature. Les gestions et la protection des paysages correspondent encore souvent à l'usage de la notion de paysage hors des études de l'écologie qui s'y rapportent. » Cette argumentation s'intègre à l'éloge d'une esthétique verte, qui repose malheureusement sur une histoire de l'art au XXe siècle quelque peu caricaturale, qui fait passer de l'ère de la représentation à celle de la présentation : « La tendance matérielle comme la tendance immatérielle de l'art moderne aboutissent au même résultat : la dissolution de l'œuvre d'art dans le réel qui invalide toute esthétique de la représentation[4]. » Cela tient davantage du postulat que de l'analyse de la production et des démarches artistiques aujourd'hui et discrédite malheureusement la proposition par ailleurs stimulante d'une esthétique verte.

Plus intéressante à mes yeux, Anne Volvey, dont j'ai dit au chapitre 3 l'importance des travaux pour ma propre recherche, oppose à la notion de paysage – entendu là encore comme une référence à la peinture, à la représentation et à un rapport distancié au monde – un « engagement en actes avec l'espace[5] ». Elle déplore l'échec de l'esthétique et de l'histoire de l'art à rendre compte du principe spatial qui est au fondement du *Land Art*, à savoir une pratique de terrain, une fabrique relationnelle. Les recherches dans la perspective esthétique restent empêtrées, à ses yeux, dans une analyse de l'objet d'art – le *Land Art* étant pensé en termes de sculpture minimaliste ou de paysage. Elle invite quant à elle à une approche géographique de l'art qui mette en évidence les stratégies spatiales des artistes, invitant à penser « l'art comme manière de faire avec les lieux et méthode de production de savoir spatial. » Je suis évidemment très sensible à cette critique et à la démonstration convaincante que la géographe conduit. Pourtant, cette position ne peut être appliquée dans tous les cas au champ de la danse. Il me semble que nombre de projets chorégraphiques hors des théâtres mobilisent précisément l'histoire de la peinture ou tout au moins une sensibilité paysagère liée à cette histoire – dans le choix des lieux, dans les vues paysagères qui sont construites. Autrement dit, si le rapport au territoire est médié de diverses façons, comme on l'a vu au cours de cette synthèse, l'une de ces façons porte le nom de paysage, au sens pictural. Les chorégraphes sont aussi des lecteurs d'images, qu'ils peuvent mobiliser lors des processus de création. Les références à la peinture (classique ou romantique) ne manquent pas d'être mentionnées quand on parcourt les sites – même si parfois, il s'agit plutôt de renvoyer à un corpus photographique contemporain (par exemple chez Christophe Haleb) qui bouscule les traditions du paysage pittoresque, mais n'en participe pas moins d'une iconographie contemporaine du paysage. C'est bel et bien à travers un filtre paysager que le territoire peut être appréhendé et donné à voir. Notons que ce filtre

[4] *Ibid.*, p. 229.
[5] Anne Volvey, « Transitionnelles géographies : Sur le terrain de la créativité artistique et scientifique », *op. cit.*, p. 250. *Idem* pour la citation suivante.

est réciproquement apposé massivement par les regardeurs ou spectateurs de l'art, car la peinture a forgé aussi notre façon de regarder le monde.

C'est sans doute là l'une des premières raisons pour mobiliser la notion de paysage. Mais il en est bien d'autres, qui s'appuie sur l'évolution du terme. En effet, s'il est important de rappeler l'histoire des mots, leur étymologie, leurs sens premiers, on ne peut pas négliger l'usage contemporain des termes. Il se trouve que la notion de paysage s'est singulièrement déplacée aujourd'hui pour désigner bien autre chose que le rapport à l'histoire de la peinture. Gilles Clément[6] (avec le paysagisme et la connaissance du vivant), Jean-Marc Besse[7] (qui élargit la conception pittoresque et ornementale du paysage à une réflexion sur le métier de paysagiste comme pratique de la complexité, c'est-à-dire combinatoire des différents sens du mot paysage), Catherine Grout[8] (avec une approche phénoménologique et haptique qui doit beaucoup à Erwin Straus), John Brinckerhoff Jackson[9] (qui définit le paysage américain comme un territoire fabriqué et habité, fruit de décisions politiques et de pratiques sociales et culturelles) sont des auteurs lus par les chorégraphes : la notion de paysage, dans leurs usages, est donc loin d'être réductible à un rapport distancié au réel ou à une saisie uniquement visuelle du monde. Notons d'ailleurs que dès 1913, Georg Simmel proposait une définition multi-sensorielle du paysage :

> « Là où, devant le paysage par exemple, l'unité de l'existence naturelle s'efforce de nous intégrer à son tissu, la déchirure entre un moi qui voit et un moi qui sent se révèle doublement aberrante. C'est avec toute notre personne que nous nous plantons devant le paysage, qu'il soit naturel ou artistique, et l'acte qui le crée pour nous est simultanément un voir et un sentir, scindés après coup en instances isolées par la réflexion. L'artiste est juste celui qui accomplit cet acte de mise en forme par le voir et le sentir avec une telle énergie, qu'il va complètement absorber la substance donnée de la nature, et la recréer à neuf comme par lui-même[10]. »

Certes, la définition de Simmel maintient le regardeur devant ou face au monde. Mais nombre d'approches ultérieures de la notion vont défaire cette idée pour penser, au contraire, l'implication du sujet au sein du paysage. J'ai évoqué au chapitre 3 que le champ sémantique lié au paysage permettait en outre d'échapper au champ sémantique lié au théâtre qui semble si peu approprié pour nombre de projets situés. Le paysage signale d'abord le rapport au lieu, quand la scène semble surtout désigner le réel de manière représentationelle ou encore

---

[6] Par exemple : Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage* [2004], Saint Germain sur Ille : Éditions du commun, 2016 ou, avec Gilles A. Tiberghien, *Dans la Vallée. Biodiversité, art et paysage*, Montrouge : Bayard, 2009.

[7] Jean-Marc Besse, « Les cinq portes. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », *Le Goût du monde*, *op. cit.*, p. 15-69.

[8] Catherine Grout, *L'Émotion du paysage : ouverture et dévastation*, Bruxelles : La lettre volée, 2004.

[9] John Brinckerhoff Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles : Actes Sud, 2003, ou *Habiter l'ouest*, Marseille : Wildproject, 2016.

[10] Georg Simmel, « Philosophie du paysage » (1913), in *La Tragédie de la culture et autres essais,* Paris : Rivages, 1988, p. 244.

métaphorique. Il s'agit bien, par le terme « paysage », de rendre compte de différentes façons de se mettre en relation avec le monde, de l'appréhender et de le composer. Qu'aurait alors de spécifique le paysage ?

Jean-Marc Besse, dans son chapitre « Les cinq portes. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », énumère les différentes façons dont la notion est mobilisée et peut être comprise. Il conclut que les diverses orientations théoriques reliées à des disciplines ou à des métiers (l'histoire de l'art et de la littérature, la géographie, les sciences de la nature et de l'homme – la géologie, la géomorphologie, l'écologie, la climatologie… –, la philosophie et en particulier la phénoménologie, le paysagisme) peuvent en vérité se superposer chez un même auteur. Il propose de penser une unité sans synthèse (ou sans totalisation) de ces différentes approches ou problématiques paysagères :

> « Acceptons le déplacement, le passage d'un discours à un autre, d'un point de vue à un autre point de vue. […] Ne serait-ce pas cela, finalement, l'expérience paysagère par excellence : celle de la pensée ouverte ?[11] ».

Il me semble que tout chercheur ou toute chercheuse en art qui côtoie les artistes est familier·e de ces déplacements et passages qui résistent à la synthèse : ce sont des circulations entre des modes de pensée et des références appartenant à des domaines très divers n'ayant pas l'habitude de se côtoyer. La notion de paysage permet en quelque sorte de rassembler derrière elle ces différentes modalités de mise en rapport au monde. Elle permet peut-être de suivre les glissements opérés par les artistes chorégraphiques – dans leurs discours mais aussi dans leurs pratiques – lorsqu'ils·elles se mettent en lien avec le territoire et construisent des situations. L'usage de la notion ne dispense aucunement les chercheur·euse·s de préciser de quoi ils parlent à chaque fois qu'ils l'emploient : elle exige d'eux au contraire des circulations complexes.

> « Quiconque rencontre la question du paysage, poursuit Jean-Marc Besse, est confronté au problème de la coexistence de rationalités paysagères différentes, et à celui de la réarticulation des fonctions de la raison que la modernité a dissociées : rationalité instrumentale qui s'incarne dans les modélisations scientifiques, ainsi que dans des dispositifs et des savoirs techniques ; rationalité morale, qui désigne les valeurs collectives et les horizons éthiques et politiques au sein desquels l'action humaine se donne un sens ; rationalité esthétique, qui prend en charge la diversité des formes possibles de la rencontre des corps et des sensibilités avec le monde ; rationalité dialogique ou communicationnelle, qui installe les cadres symboliques où se construisent les orientations et les principes de la vie commune[12]. »

Une des questions qui pourrait sous-tendre une étude plus approfondie des liens entre chorégraphie située et paysage consisterait à se demander si l'art chorégraphique a développé une culture paysagère particulière. Autrement dit, si l'art chorégraphique a mis en place des

[11] Jean-Marc Besse, « Les cinq portes. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », art. cit., p. 68.
[12] *Ibid.*, p. 67.

façons singulières de combiner ces différentes raisons du paysage[13] ou de circuler entre les différentes théories et pratiques du territoire qui ont trait à la notion. On aura compris que je n'emploie donc pas le terme « paysage » au sens métaphorique, comme c'est souvent le cas en danse aussi, lorsqu'on parle de « construire un paysage » pour signaler une disposition particulière des danseur·euse·s entre eux (en studio ou sur un plateau). Il s'agit bien là plutôt de comprendre les façons dont les chorégraphes mobilisent une culture paysagère lorsqu'ils abordent un site et s'ils ont développé une culture paysagère propre au domaine chorégraphique. Comme je l'évoquais à la fin du chapitre 2, une étude relative à l'émergence d'une culture paysagère propre exigerait un travail sur un corpus et une périodisation large. En particulier, l'analyse des textes d'artistes chorégraphiques joueraient assurément un rôle central, comme signalé au chapitre 5 (section « Le texte et le territoire ») : c'est par l'analyse intertextuelle propre au champ chorégraphique que l'on pourrait aussi déterminer s'il existe une construction du paysage singulière, dès lors que le texte se fait le véhicule d'un certain regard sur le monde depuis l'expérience chorégraphique, mais aussi le véhicule de pratiques telles qu'elles sont décrites dans les autobiographies, manuels ou ouvrages liés à des œuvres spécifiques. Il s'agirait donc d'examiner à travers ces écrits quelles cultures du paysage circulent au sein du champ chorégraphique.

S'il n'y a pas de définition légitime du paysage, comme le rappelle l'anthropologue Philippe Descola dans ses cours au Collège de France[14], il y a des définitions productives (ou fécondes) au sein d'un cadre de conceptualisation défini. C'est au plan esthétique que je me suis intéressée pour commencer d'aborder cette question, afin d'évaluer sa pertinence relativement au champ chorégraphique. Il s'agissait en effet de réfléchir aux conditions de visibilité d'une chorégraphie, dès lors qu'elle sort du cadre habituel de représentation que constitue le théâtre. De rester donc cantonnée, dans un premier temps, à la relation esthétique. Comment la chorégraphie hors des théâtres va-t-elle pouvoir créer les conditions nouvelles de sa saisie perceptive ? Cette question est évidemment valable uniquement pour les projets qui n'ont renoncé ni à être visibles ni à convoquer des spectateurs. La notion même de paysage – au sens esthétique – implique d'abord une modalité de regard sur le monde en organisant les conditions de la saisie perceptive d'une portion d'espace : en particulier, en prévoyant d'où regarder et comment regarder.

On retrouve là les questions de cadrage de l'attention qui m'ont largement occupée (cf. chapitre 1). Quels sont les moyens dont dispose l'artiste chorégraphique pour découper une

[13] Si je renvoie ici à la citation ci-dessus, l'expression est aussi le titre d'un ouvrage d'Augustin Berque : *Les Raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris : Hazan, 1995.

[14] « Les formes du paysage (I, II et III) », collège de France, 2012, 2013 et 2014. Descola s'attèle à déconstruire un certain nombre de définitions existantes, dans le but de concevoir une approche anthropologique du paysage qui prendrait ses distances avec le cadre esthétique et historique d'où est issue la notion. Il s'agit en effet pour lui de réfléchir si cette notion peut être généralisée à d'autres civilisations que les civilisations paysagères que sont l'Occident et l'Extrême-Orient.

portion d'espace dans un champ élargi ? Et cette façon de découper une aire a-t-elle à voir avec une conception du paysage ou doit-elle simplement être rapportée à la notion de périmètre scénique ? L'invention du paysage à la Renaissance est en effet concomitante de l'invention du théâtre à l'italienne, c'est-à-dire d'un dispositif de vision cadré et perspectiviste qui organise d'où regarder.

Il faut rappeler que la conception occidentale du paysage apparue à la Renaissance (à partir du XVIe siècle, alors qu'elle apparaît en Chine du sud au IVe siècle), signale la transformation du pays en paysage. Elle relève d'une construction artistique à laquelle a contribué, d'une part, la littérature, à travers une culture paysagère chantée par la poésie ou les récits de voyage et, d'autre part, la peinture hollandaise puis italienne qui accordent peu à peu une place de premier plan à des représentations du pays. Les chercheur·euse·s en art ont largement commenté comment la portion de pays visible depuis une fenêtre en arrière-plan (la *veduta*) prend progressivement une autonomie propre. Le premier plan s'efface pour laisser place à un tableau de paysage, où le cadre de la fenêtre s'élargit jusqu'à prendre la place du cadre du tableau. Autrement dit, le paysage s'éloigne de toute idée d'élément décoratif ou purement symbolique, pour constituer le sujet central du tableau. Cette idée m'intéresse particulièrement, dès lors que l'artiste chorégraphique choisit de s'absenter du champ de vision du spectateur pour donner à regarder alentour, ou choisit de faire disparaître la figure dansante du premier plan. Ceci n'est certes pas suffisant pour accorder statut de paysage à ce champ de vision, on le verra. Quoiqu'il en soit, le mot paysage est historiquement inventé pour nommer ce tableau : *landschap*, en néerlandais. Puis les autres langues européennes inventeront le mot selon la même structure linguistique : *land/landscape* ; *Land/Landschaft* ; *paese/paesaggio* ; *pays/paysage*… Ce qui fait dire à Alain Roger dans son *Court traité du paysage* largement cité par la suite que le pays est le degré zéro du paysage[15].

Alain Roger, comme d'autres historien·nes, insiste sur le rôle décisif joué par les artistes dans la transformation du regard collectif. La peinture conduit à regarder autrement le pays et à nommer paysage non plus seulement le tableau, mais des portions de pays elles-mêmes. C'est ce qu'il nomme *l'artialisation* c'est-à-dire la *mise en art* de la nature ou du pays par la transformation du pays à travers l'acte artistique. Cette opération est centrale et j'y reviendrai tout à l'heure.

Notons pour l'instant qu'il y a ainsi des circulations manifestes entre la conception de la perspective en peinture et le paradigme de l'architecture théâtrale. Et que le paysage n'est pas seulement le nom d'un tableau mais possiblement d'une portion de pays *mise en art.* On pourra aujourd'hui voir se rejouer hors la scène des codes propres au théâtre – codes que l'on retrouve

[15] Alain Roger*, Court traité du paysage*, Paris : Gallimard, 1997.
Il faudrait en fait dire que le pays, comme lecture brute, neutre, n'existe pas. Philippe Descola critique Alain Roger à ce titre : il n'y a pas de réalité brute existant hors de la représentation : le pays est déjà lu à travers différents prismes : les paysans y décèlent par exemple la fonction utilitaire ou productive du territoire.

aussi dans la peinture du paysage : par exemple, la chorégraphie peut s'appuyer sur des limites définies par l'architecture d'une place, dans le cas d'une chorégraphie urbaine, ou par le dessin d'un alignement d'arbres dans le cas du jardin. L'appui sur un élément du réel qui joue le rôle de cadre ou de fond (d'arrière-plan) permet d'attribuer une dimension précise à l'aire de jeu et aussi de saisir l'échelle avec laquelle on travaille, l'artiste pouvant choisir de réduire le champ à une parcelle très petite ou au contraire d'élargir le périmètre concerné par son action. On l'a vu au cours de cette synthèse, outre l'appui sur un cadre ou sur un arrière-plan, les danseur·euse·s disposent de diverses stratégies ou techniques gestuelles et chorégraphiques pour délimiter une aire de jeu et indiquer où regarder et quels éléments du réel inclure dans l'action. La chorégraphie peut enfin choisir un point de vue fixe pour les spectateurs qui permet de construire le regard en différents plans successifs, incluant une perspective (une profondeur de champ). On peut donc voir se reproduire une frontalité – et c'est d'ailleurs ce que redoutent certains chorégraphes (comme Laurent Pichaud) qui cherchent au contraire aujourd'hui à se défaire de ces codes venus du théâtre. (Il s'agirait alors sans doute de déjouer le savoir spatial et attentionnel conduisant à délimiter un unique territoire pour la chorégraphie, de permettre d'engager du hors-champ et de penser le rapport au lieu à partir de points de vue changeants). La question du point de vue est à ce titre cruciale dans la chorégraphie hors des théâtres : elle instaure la façon dont le sujet – l'artiste comme le spectateur – se met en relation avec le territoire. Elle constitue parfois le thème central du projet chorégraphique situé.

Cette articulation entre cadrage et point de vue appelle au moins deux remarques. Premièrement, le point de vue – comme son nom l'indique – rapporte la relation au territoire au sens de la vue. La délectation paysagère pensée à la Renaissance insiste en effet sur la vue, et suppose une mise à distance : celle de la contemplation. Pourtant, Diderot l'a montré, le spectateur du tableau est aussi invité à entrer en quelque sorte dans le tableau, à parcourir ses paysages et donc à vivre de manière synesthésique cette traversée (cf. *Figures de l'attention*, I.3, p. 17-19 et p. 36-38). En effet, comme je l'ai mentionné précédemment avec Georg Simmel, la vue se combine à bien d'autres sens. En particulier, dans le champ chorégraphique, le sens du toucher et le sens kinesthésique interviennent fortement dans l'appréhension du territoire. J'ai montré au chapitre 3 qu'il existait une culture chorégraphique de la pratique des lieux (section « Analyser des pratiques situées ») qui engageait la mobilité du sujet (arpenter, marcher, rejoindre, traverser, relier deux points…), son immobilité (trouver sa place, se lover, faire la sieste…) et l'ouverture des sens (écouter, sentir, peser, goûter, toucher, s'apposer, saisir, fermer les yeux, privilégier un regard périphérique, se focaliser sur le détail…). Il faudrait alors plutôt parler de point de perception (plutôt que de point de vue) pour qualifier la synesthésie qui est en jeu. Par ailleurs, comment ce point de perception est-il construit ? Il y a sans doute deux façons de le penser. D'un côté, ce point de perception s'organise depuis l'emplacement proposé au spectateur – que cet emplacement soit mobile ou non. Le spectateur est plus ou moins mis à distance de ce qu'il y a à percevoir, et plus ou moins contraint dans l'ouverture de son champ

de perception. D'un autre côté, ce point de perception est pris en charge par les artistes, dès lors qu'ils·elles se mettent aussi en jeu à vue. Les artistes peuvent choisir de demeurer le sujet principal ou au contraire de décentrer l'attention en devenant des relais pour se tourner vers le monde. À la façon dont un personnage vu de dos, dans la peinture d'un Caspar Friedrich, invite à tourner son regard vers une portion de pays et à adopter une attitude contemplative, les artistes chorégraphiques prennent soin de construire des modalités d'être là qui donnent à percevoir et vivre le monde. Ces modalités puisent parfois dans les *topoï* de la peinture occidentale (ce sont des outils efficaces et reconnaissables). Ainsi, un·e danseur·euse peut se mettre en scène en état de contemplation, ou bien se présenter de dos, proposant de regarder au loin. Mais il existe d'autres modalités pour engager la relation au territoire, haptiques, et j'aimerais dire aussi charnelles, au sens où le corps de l'artiste plonge dans la matière (la boue, la terre, l'eau, les feuilles sèches…). Les danseur·euse·s deviennent alors des intermédiaires pour ressentir la matérialité du monde. Il existe aussi dans la peinture des figures absorbées dans des tâches (des métiers, des rêveries…) qui sont des référents pour appréhender le paysage, par procuration. Le sujet-performeur engagé dans une tâche ou activité entretient lui aussi des relations spécifiques au territoire et a de fortes chances d'entraîner par procuration le sujet-regardeur dans cette activité ou relation, en une fabrique commune. Car, comme cela a été largement débattu, le spectateur n'est pas moins impliqué dans la fabrique du sensible en étant immobile qu'en étant lui-même en mouvement[16]. Le spectateur est donc invité à une perception depuis un double emplacement : celui-là même qu'il occupe et celui occupé par l'artiste. Cette double perception combine un regard sur le danseur ou la danseuse *avec* ce qui l'entoure à une perception *par* son entremise *sur* le monde alentour. Le paysage se situe peut-être alors dans cet entre-deux, ni au-dedans, ni au dehors de l'observateur-danseur et de l'observateur-spectateur. Il est l'objet d'une fabrique commune.

Deuxième remarque : le travail de cadrage ou de délimitation va permettre de définir quels éléments du pays sont intégrés dans la scène. Cette dimension est essentielle à la définition du paysage. En effet, Alain Roger insiste sur la réunion de deux conditions nécessaires à l'invention du paysage et la seconde concerne précisément la composition des éléments du monde. Il faut rappeler d'abord la première condition : elle concerne la laïcisation des éléments naturels (arbres, rochers, rivières) par une mise à distance que permet la technique de la perspective. Cette laïcisation spatiale trouve son pendant dans une laïcisation temporelle (lorsque la peinture de paysage s'intéresse moins au temps de la liturgie qu'au cycle des saisons, par exemple). Cette première condition, qui est néanmoins contestée par certains auteurs[17], est loin de pouvoir s'appliquer à toutes les pratiques de territoire par les chorégraphes : en effet, si

[16] Voir par exemple Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La fabrique, 2000.

[17] Le lien entre sécularisation et épanouissement de sensibilité au paysage est contesté par d'autres auteurs, notamment par Serge Briffaud, « De l'"invention" du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe », *Compar(a)ison: an international journal of comparative literature*, P. Lang, 1998, p. 35-56.

l'on songe aux pratiques d'Anna Halprin à partir des années 1980, il y a certainement dans sa manière d'organiser des rituels une façon de dialoguer avec des puissances sacrées ou du moins avec des éléments symboliques. Elle accorde à ces rituels liés aux saisons ou au Cosmos, aux forces ou aux énergies de la terre et du groupe une capacité, sinon de guérison du moins de potentialisation ou d'empuissancement (*empowerment*). Il ne convient sans doute donc pas de parler de paysage pour Anna Halprin, dans le cas de ces danses collectives. La relation au lieu y est d'une autre nature. En revanche, la notion semble pouvoir être plus stimulante pour penser les six soli présentés dans le film *Returning Home*[18], puisqu'ils ont été conçus pour le cadrage de la caméra (travaillant le point de perception et le point de distance), à partir d'une conception de la vie cyclique qui fonde la représentation de la nature et l'interaction avec elle. Pour ce faire, elle compose intentionnellement certains éléments du monde entre eux et autour de son corps (la boue et l'eau, le vent et le tissu, les herbes sèches, la terre et la souche d'arbre, etc.) La *Body Artist* qui l'accompagne (pour concevoir son apparence : peinture du corps, éléments de la nature apposés sur le corps) et le cinéaste qui la cadre participent pleinement de cette composition.

Alain Roger (comme Anne Cauquelin) pose en effet comme deuxième condition au paysage l'organisation des éléments naturels en un groupe autonome, autrement dit la mise en forme d'une composition particulière des éléments du monde. Cette composition relie entre eux des éléments du pays, construisant dans le même temps ce que l'on va prendre pour la nature[19]. L'invention du paysage par les artistes peintres construit donc un mode spécifique de relation au milieu qui implique une appréciation de l'environnement – une appréciation esthétique autant que chargée de symboles. Cette appréciation esthétique va évoluer au fil du temps en intégrant de nouveaux éléments du monde : c'est d'abord une appréciation qui concerne les représentations d'une campagne proche de la ville, une campagne paisible… une sorte d'extension du jardin. Il faut attendre le XVIIIe siècle pour voir se développer une sensibilité à la mer et à la montagne, dans leur dimension sublime, puis voir apparaître au XIXe siècle un paysage dit industriel (ferroviaire, en particulier) et urbain. Lorsque je parle de « paysage », j'inclus donc évidemment aussi le contexte urbain.

Si le paysage est une manière de lire, d'analyser et de représenter le pays, cette manière évolue dans le temps, au gré de l'évolution des sensibilités, elles-mêmes liées à l'évolution non seulement de l'art, mais des techniques et des symbolisations. Les guides touristiques, nos modes de locomotion, la signalétique, la configuration des jardins, les découvertes scientifiques… participent de ces constructions. L'historien du sensible Alain Corbin s'intéresse ainsi à une histoire culturelle du paysage qui « implique une analyse de tout ce qui influe sur la

[18] Anna Halprin, *Returning Home*, réal. Andy Abrahams Wilson, 2003, *body artist* : Eeo Stubblefield.
[19] Anne Cauquelin insiste elle aussi sur le fait que le paysage a « été pensé et construit comme équivalent de la nature », Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris : Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2000, (2nde préface).

façon de charger l'espace de significations, de symboles, de désirs[20]. » Les productions esthétiques et artistiques sont aussi liées à cette évolution des manières de regarder. Comment l'art chorégraphique contribue-t-il, à sa façon, à charger l'espace de significations, de symboles et de désirs ? La question est aussi éthique ou politique : à quelles perceptions du monde engage-t-il qui sont autant de fabriques d'un monde à vivre ?

Ce détour par le plan esthétique et par l'histoire culturelle attire l'attention sur la vigilance quant à l'usage même du terme « paysage » : il ne suffit pas de sortir des théâtres pour faire apparaître un paysage. Il ne suffit pas non plus de simplement délimiter une portion de pays et de combiner des éléments du monde entre eux, à moins de considérer qu'il y autant d'individus que de paysages[21]. C'est là réduire la définition du paysage à une opération que Philippe Descola qualifie de triviale, qui revient à décréter le paysage à partir de tout espace appréhendé par un sujet. Ajoutons : le fait d'être un artiste ne garantit pas en soi non plus l'invention d'un paysage. Il me semble plus fécond de penser le paysage comme le fruit d'un long apprentissage des manières de voir et de sentir, des manières de combiner des éléments entre eux. La philosophe Anne Cauquelin rappelle qu'un « beau paysage satisfait à des conditions communes à notre culture[22] » et que face au paysage, nous admirons d'abord « nos propres façons de voir », parce que l'on réitère des schèmes perceptifs par lesquels la saisie du réel s'est solidifiée. « Le plaisir au paysage, écrit-elle, procèderait donc de cette satisfaction, d'une convenance, d'un tomber juste[23]. »

Lorsqu'un projet chorégraphique hors des théâtres porte son attention sur la situation, il convient donc de se demander de quelle façon la chorégraphie entre en dialogue avec des représentations préexistantes et de ce fait partageables. Cette connivence ou ce fond commun culturel peut puiser dans une culture paysagère large – celle issue de l'histoire de l'art – mais aussi dans une culture paysagère plus spécifique : celle de l'histoire de la danse – culture qu'il conviendrait de mettre au jour. Philippe Descola instaure en effet comme condition du paysage cette connivence partagée : elle permet d'identifier comme paysage une portion de territoire, façonnée intentionnellement par des humains, pour fonctionner comme signe iconique partagé par d'autres. Il s'agirait de réfléchir, pour l'art chorégraphique, à l'élaboration de ces signes ou de ce fond commun qui permettraient de rassembler sous le terme « paysage » certaines pratiques du territoire. La relation au territoire dans l'acte chorégraphique devra alors mobiliser une représentation tenant lieu d'autre chose – une référence –, sans que cette référence soit forcément associée précisément à ce à quoi elle renvoie. Il suffirait, poursuit Descola, qu'elle puisse fonctionner comme l'intentionnalité de traiter la portion d'espace comme signe d'autre

[20] Voir par exemple Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, éd. Textuel, Paris, 2001, p. 57.
[21] C'est l'affirmation un peu surprenante d'Alain Corbin, *ibid.*, p. 53. Il a pourtant par ailleurs démontré la construction historique de la notion de paysage et de la sensibilité.
[22] Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, *op. cit.*, p. 104 puis 18.
[23] Ibid., 106

chose. L'art chorégraphique a-t-il inventé ses propres signes, différents de ceux du prototype pictural ou littéraire paysager occidental ? Depuis les pratiques de plein air du début de la modernité, une culture de geste dans sa relation à la situation s'est-elle construite qui pourrait être identifiée comme signe d'un paradigme paysager en danse ? Par exemple, ce que l'on peut identifier parfois comme des clichés de la danse en extérieur n'est-il pas précisément le signal de cette culture commune ? Pourrait-on retracer l'histoire d'un prototype paysager orchésale ou chorégraphique ?

Ce serait faire l'histoire de la transmission entre artistes chorégraphiques d'une modalité d'appréciation esthétique de l'environnement et des possibles formalisations de cette appréciation à travers la danse. Il s'agit donc autant de la transmission d'un mode de lecture du lieu que de la transmission des opérations expressives par lesquelles cette lecture est signifiée. Il s'agirait de décrire les gestes ou les modes d'expression chorégraphiques par lesquelles est figurée l'interaction conjointe de l'individu et du site. Cela reviendrait à interroger le rôle que la danse a joué – plus ou moins souterrainement – dans la constitution de notre rapport contemporain au paysage.

Ces modèles ou prototypes paysagers propre au domaine chorégraphique apparaissent, au moins, au sein de la culture chorégraphique et peuvent devenir saisissables, reconnaissables par le public, constituant par là-même la reconnaissance commune d'un paysage. Cette mise en art du pays ou du milieu par le geste chorégraphique s'opère aussi bien *in visu* qu'*in situ*. Alain Roger distingue l'*artialisation in visu* de celle *in situ* : la première concerne l'invention du paysage par la médiation du regard (*via* la peinture, la littérature, et ajoutons, la photographie, le cinéma). La seconde s'opère par l'intervention directe sur le terrain, par exemple dans les jardins d'agrément ou dans le *Land Art*. L'art chorégraphique, en tant qu'art vivant, ne propose des modifications du terrain que très éphémères. Si la scénographie peut consister à apporter de nouveaux éléments sur le lieu, elle est souvent réduite à une légère modification de l'existant : déplacements d'objets souvent ramenés à leur place par la suite, ajout d'éléments scénographiques temporaires, enfouissements vite oubliés, sculptures précaires… La danse de son côté peut laisser des traces très momentanées de son passage : marques au sol, empreintes sur la terre… Autrement dit, l'art chorégraphique se situerait plutôt du côté d'une *artialisation in situ* si temporaire qu'il bascule vers l'*in visu*, en marquant le regard et l'expérience du public lors de son déroulement. L'empreinte relève d'une rémanence dans les mémoires corporelles et perceptives. Cela dit, l'*artialisation* chorégrahique *in visu* se déploie aussi sur d'autres supports.

En effet, la photographie, les films, participent de cette *mise en art* chorégraphique du pays. De leur côté, les textes d'artistes chorégraphiques sont aussi le lieu d'une fabrique du paysage. On y trouve la constitution d'une sensibilité paysagère, non seulement à travers l'expression d'une géographie affective (ce qu'on pourrait nommer avec Bachelard une *topophilie*), mais aussi le témoignage de manières d'entrer en relation sensible et physique avec

l'environnement (cf. chapitre 5). Ces textes, d'une part, dialoguent avec les représentations occidentales traditionnelles du paysage et d'autre part, font émerger des modalités nouvelles de fabrique culturelle du paysage à travers le récit de pratiques dansées, de mises en relation de soi avec l'environnement, d'imaginaires du milieu… Ces textes sont donc un entrelacement complexe d'une sensibilité paysagère et d'une imagination environnementale commune à une époque donnée (voire à un genre littéraire) et d'inventions plus proprement chorégraphiques liées à une pratique située.

L'examen des lieux communs ou clichés de la chorégraphie en extérieur est une façon de pointer vers l'histoire de la danse même : le geste fonctionnerait comme l'intentionnalité de traiter la portion d'espace comme signe d'une histoire commune de la danse dans ses relations au territoire. Ou comme réaffirmation d'une façon propre – une culture – d'envisager le rapport au lieu. Il s'agirait alors de tisser les liens entre paysage et filiations discrètes (voir chapitre 2), ou paysage et intergestualité[24]. Une telle orientation ne permettrait néanmoins pas d'inclure d'autres projets chorégraphiques situés qui visent moins l'histoire de la danse et se sont plutôt détournés, justement, de ces représentations clichées (en particulier de la relation à la nature), ou des opérations expressives de la tradition chorégraphique par lesquelles est figurée l'interaction avec un site. Ces autres projets me semblent faire signe vers d'autres domaines que l'histoire de la danse : si le geste tient lieu d'autre chose, la référence vers laquelle il tend est à chercher du côté du monde contemporain ou de l'enquête sur le site que les artistes ont menée.

C'est pourquoi les écrits des paysagistes me semblent si pertinent dans ce cas, pour réfléchir autrement à la notion de paysage. Certains chorégraphes contemporains partagent avec les paysagistes des modes d'enquête et d'appréhension d'un site : ils mobilisent l'observation sensible, l'entretien, l'étude historique et sociologique, la fréquentation des lieux, la lecture des plans, etc. On retrouve là la complexité mentionnée plus haut, liant les différentes rationalités du paysage. Si Jean-Marc Besse fait du métier de paysagiste le lieu d'une combinatoire des différentes raisons du paysage, il m'apparaît que sa description plus concrète du métier pourrait dans bien des cas être appliquée à l'activité du chorégraphe qui se met en situation d'habiter. Aussi, je proposerais de remplacer le terme « paysagiste » par « chorégraphe » dans la définition qu'il donne de l'activité de paysagiste :

> « La situation intellectuelle du paysagiste est paradoxale. En effet, il s'agit de fabriquer, d'élaborer ce qui est déjà présent et qu'on ne voit pas. […] Le projet [propre au paysagiste] invente un territoire en le représentant et en le décrivant. Mais cette invention est d'une nature singulière : car ce qui est inventé est en même temps déjà présent dans le territoire, mais comme non vu et non su jusqu'alors. L'invention révèle ce qui était déjà là, elle dégage et dévoile par là même un nouveau plan de réalité. Mais cette réalité, on ne l'aurait pas vue si on ne l'avait pas dessinée et pensée. Comme si l'intelligence humaine venait s'insérer

[24] Par ce terme calqué sur l'intertextualité, Isabelle Launay signale les circulations historiques de gestes. Cf. Isabelle Launay, « Les Danses d'après. Poétique de la mémoire en danse », *op. cit.*

> dans le mouvement du monde pour en souligner des éléments et y retendre des liens entre ces éléments, comme si l'intelligence humaine participait, au fond, à la création du monde[25]. »

Une telle transposition de « paysagiste » à « chorégraphe », obligerait à penser l'intelligence humaine aussi en terme d'intelligence motrice. Car il s'agit donc toujours de réfléchir à la façon dont la situation est rivée au geste.

Cette perspective paysagère pour penser les enjeux et les fabriques de la chorégraphie située ouvre donc au moins deux sortes de projet : l'un, historique et culturel, concerne une histoire longue ouvrant sur la culture paysagère propre à l'art chorégraphique. L'autre engage un examen des façons d'enquêter sur un territoire donné et de s'insérer dans le mouvement du monde, afin de lui donner sens autrement.

[25] Jean-Marc Besse, *Le Goût du monde*, *op. cit.*, p. 64-65.

ANNEXES

Bibliographie des principales références citées

1. ÉTUDES EN ET SUR LA DANSE

Adshead-Lansdale Janet (ed.), *Dance Analysis*: *Theory and Practice*, London: Dance Book, 1994

André Marnie, « Nudité, lassitude et costume. Tentative d'une typologie des nudités en danse », mémoire de master 2 en danse, dir. Julie Perrin, université Paris 8 Saint-Denis, 2018

Andus Sanja, *Les Archives internationales de la danse. Un projet inachevé 1931-1952*, Coeuvres-et-Valsery : Ressouvenances, 2012

Bäcker Marianne, Schütte Mechthild (ed.), *Tanz Raum Urbanität*, Leipzig : Henschel, 2015

Banes Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Paris : Chiron/Centre national de la danse, 2002 (trad. Denise Luccioni de *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1980)

Banes Sally, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Michigan: UMI Research Press, 1980

Banes Sally, « Gulliver's Hamburger. Defamiliarizing and the Ordinary in the 1960s Avant-Garde », Banes Sally (ed.), *Reinventing Dance in the 1960s. Everything was possible*, London: University of Wisconsin Press, 2003

Bélec Danielle Marilyn, « Robert Ellis Dunn: Personal Stories in Motion», *Dance Research Journal*, 30/2, fall 1998, p. 18-38

Bernard Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, coll. Recherches, 2001

Bleeker Maaike, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, New York: Palgrave, coll. Performance interventions, 2011 [2008]

Briginshaw Valerie A., *Dance, Space and Subjectivity*, New York: Palgrave, 2001

Brunon Hervé, « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », *Comme une danse*, *Les carnets du paysage*, n° 13 & 14, Arles : Actes Sud, 2007, p. 82-101

Carroll Noël, « Trois propositions pour une critique de la danse contemporaine », in Michèle Febvre (dir.), *La Danse au défi,* Montréal : Parachute, 1987

Castéra Grégory, *Entretien avec Bojana Cvejić*: *Running Commentaries*, Journal des Laboratoires d'Aubervilliers, sept-déc 2010

Cauhapé Anne-Claire, « (S') immerger, (se) distancer, (s') écrire : la recherche au cœur de la création », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017. URL : http://journals.openedition.org/danse/1696

Charmatz Boris, Launay Isabelle, *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, Pantin/Dijon : Centre national de la danse, les presses du réel, 2003

Charmatz Boris, *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie*, Paris : les prairies ordinaires, 2009

Clamens Simone**,** Bernard Michel et Crang Robert, « La danse entre à l'université française : histoire des origines », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014

Clidière Sylvie, de Morant Alix, *Extérieur Danse : Essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier : L'entretemps, « Carnets de rue », 2009

Comme une danse. *Carnets du paysage*, n° 13-14, Arles : Actes Sud, 2007

Copeland Roger et Cohen Marshall (eds.), *What is dance?*, Oxford University Press, 1983

Copeland Roger, « Between description and deconstruction », in Alexandra Carter(dir.), *The Routledge Dance studies reader,* London/New York : Routledge, 1998, p. 98-107

Copeland Roger, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, New York, London/New York : Routledge, 2004

Corin Florence (dir.), *Danse et Architecture*, *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, n° 42/43, printemps-été 2000

De Keersmaeker Anne Teresa, Cvejić Bojana, *Carnets d'une chorégraphe : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Bruxelles : Fonds Mercator/Rosas, 2012

De Keersmaeker Anne Teresa, Cvejić Bojana, *Drumming & Rain: Carnets d'une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator/Rosas, 2014

De Keersmaeker Anne Teresa, Cvejić Bojana, *En atendant & Cesena : Carnets d'une chorégraphe*, Bruxelles : Fonds Mercator/Rosas, 2013

de Morant Alix, « Nomadismes artistiques : des esthétiques de la fluidité », thèse de doctorat en arts du spectacle, mention théâtre, dir. Béatrice Picon-Vallin, université Paris 10 Nanterre, 2007

Després Aurore et Jacquot Sébastien (dir.), *FANA Danse & arts vivants : Fonds d'archives numériques audiovisuelles*, 2014, https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/

Després Aurore, « Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016. URL : http://journals.openedition.org/danse/1307

Després Aurore, « Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique », thèse de doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts, dir. Michel Bernard, université Paris 8, 1998

Dultra Britto Fabiana, Berenstein Paola, « Architecture and Dance: Arrangements in construction », in Sanchez José A., Naverán Isabel de (dir.), *Cairon. Revista de estudios de danza*, « *Body and Architecture* », Universidad de Alcalá, n° 12, 2009, p. 291-298

Dupuy Dominique, « Des danses, quelles traces ? », *Marsyas, revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, Paris : I.P.M.C., septembre 1991, n° 19, p. 85-90

Evans Moriah, Chauchat Alice, « Partage horizontal. The Bureau for the Futur of choreography > Nobody's Business », *Watt. Dance & Performance*, Paris : association White Spirit, n° 2, mars 2018, p. xx

Faure Sylvia, « Le pouvoir de se raconter : autobiographies d'artistes de la danse », *Sociologie et sociétés*, vol. 35, n° 2, 2003, p. 213-231

Foster Susan, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance,* University of California Press, 1986

Franco Susanne et Nordera Marina (dir.), *Ricordanza. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino : Utet, 2010

Franco Susanne, *Martha* Graham, Palerme : L'Epos, 2006

Franko Mark, « Peut-on habiter une danse ? », in Rousier Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, Pantin : Centre national de la danse, coll. Recherches, 2001, p. xx

Fratagnoli Federica, « Les Danses savantes de l'Inde à l'épreuve de l'Occident : formes hybrides et contemporaines du religieux », thèse de doctorat en danse, dir. I. Launay et J.M. Pradier, université Paris 8 Saint-Denis, 2010

Gervais-Ragu Alice, *Blog de danseurs, enjeux croisés. Espace de visibilité, tribune, outil de création,* mémoire de master 1 en danse, dir. Julie Perrin, département Danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2010

Ginot Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin : Centre national de la danse, 1999

Ginot Isabelle, « Un lieu commun », *Repères. Cahiers de danse*, Biennale du Val-de-Marne, mars 2003, p. 2-9

Ginot Isabelle, « La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinence et délires. Texte de synthèse des travaux de recherche,1996-2006 », HDR, volume 1, université Paris 8 Saint-Denis, 2006

Ginot Isabelle, « Inventer le métier », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014

Gioffredi Paule, « Le Porte-à-faux : une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine », thèse de doctorat en philosophie, dir. Maryvonne Saison, université Paris 10, 2012

Glon Marie, « Les Lumières chorégraphiques : les maîtres de danse européens au cœur d'un phénomène éditorial (1700-1760) », thèse de doctorat en histoire et civilisation, dir. G. Vigarello, EHESS, 2014

Glon Marie, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour *Repères, Cahier de danse* », *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 34, novembre 2014, p. 27-31

Godard Hubert , « Le geste et sa perception », in Michelle Marcelle, Ginot Isabelle, *La Danse au xxe siècle*, Paris : Bordas, 1997, p. 224-229

Godard Hubert, « 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*, Nantes : musée des beaux-arts de Nantes, 2005, p. 73-78

Godard Hubert, « Des trous noirs. Entretien avec Kuypers Patricia », in *Scientifiquement danse*, *Nouvelles de danse*, n° 53, Bruxelles : Contredanse, 2006, p. 56-75

Greiner Christine, « Ôno Kazuo : le corps où les mots ne s'inscrivent pas », in *La danse en solo*, Pantin : CND, 2002, p. 95-100

Guilbert Laure, « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014

Guisgand Philippe, *Les Fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008

Guisgand Philippe, « Lire et écrire les danses actuelles : pratiques esthétiques, dialogiques et dévolutives. Synthèse des travaux de recherche 2005-2012 », HDR, volume 1, université de Nice Sofia-Antipolis, 2012

Guisgand Philippe, « Un travail en cours », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014. URL : http://journals.openedition.org/danse/580

Gonçalves Stéphanie, *Danser pendant la guerre froide : 1945-1968*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018

Hecquet Simon, Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris : PUF, coll. Lignes d'art, 2007

Horst Louis, Russel Carroll, *Modern Dance Form in Relation to the Other Modern Arts*, Princeton: Dance Horizons, 1961

Humphrey Doris, *Construire la danse*, Paris : L'Harmattan, 1998 (trad. Jacqueline Robinson de *The Art of Making Dances*, New York: Rinehart, 1959)

Hunter Victoria (ed.), *Moving Sites. Investigating Site-specific Dance Performance*, New York: Routledge, 2015

Huynh Emmanuelle, « Que fait la danse à l'art et à l'architecture », *Culture et Recherche*, n° 135, printemps-été 2017, p. 74-75

Jackson Naomi, « Dance Analysis in the Publications of Janet Adshead and Susan Foster », *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 12, n° 1, Summer 1994, p. 3-11

Kloetzel Melanie, Pavlik Carolyn (eds.), *Site Dance and the Lure of alternative Spaces*, Gainesville: University Press of Florida, 2009

Laban Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Arles : Acte Sud, 1994 (trad. Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien de *The Mastery of Movement*, London: MacDonald and Evans, 1950)

Laban Rudolf, *Espace dynamique*, *Nouvelles de danse*, Bruxelles : Contredanse, 2003, p. 13-18 (trad. par Élisabeth Schwartz-Rémy de *Choreutics*, éd. Lisa Ullman, London: Mac Donald & Evans, 1966)

Launay Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman,* Paris : Chiron, 1996

Launay Isabelle, « Communauté et articulation (*Le Sacre du printemps* de Nijinski) », in Claire Rousier (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le xxe siècle*, Pantin : Centre national de la danse, 2003 p. 65-87

Launay Isabelle, « Les Danses d'après. Poétique de la mémoire en danse », HDR, université Paris 8 Saint-Denis, 2007

Ledda Sylvain, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris : Honoré Champion, 2009

Lot Cyril, « *La Mort du Cygne* de Michael Fokine : enjeux et devenirs d'un ballet "presque improvisé" », in Isabelle Launay, Sylviane Pagès (dir.), *Mémoires et histoires en danse. Mobiles*, n° 2, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 73-88

Louppe Laurence (dir.), *Danses tracées. Dessins et notations chorégraphiques*, Paris : Dis-Voir, 1991

Louppe Laurence, « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de Danse,* n° 23, Bruxelles : Contredanse, Printemps 1995, p. 14-22

Louppe Laurence, « L'histoire de la danse, une discipline à inventer ? », *Marsyas - revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, Paris : IPMC, hors-série, décembre 1997, p. 343-351

Louppe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles : Contredanse, 1997

Louppe Laurence, « Quelques visions dans le grand atelier », in *Nouvelles de danse. La composition*, n°36/37, Bruxelles : Contredanse, hiver 1998, p. 11-32

Louppe Laurence , « 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*, Pantin : Centre national de la danse, coll. Cahiers de la pédagogie, 2001

Louppe Laurence, « Du partitionnel », in *Art Press. Medium Danse*, spécial n° 23, 2002, p. 32-39

Maar Kirsten, *Entwürfe und Gefüge. William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen*, Berlin : Transcript Verlag, 2019

Mackrell Judith, « Postmodern dance in Britain », *Dance Research*, 19 (1), Spring 1991, p. 40-57

Marquié Hélène, « Regard rétrospectif sur les études en danse en France », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014

Martin Randy, *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Durham: Duke University Press, 1998

Massiani Léna, « *Danse in situ : la relation danseurs, public, site »*, thèse de doctorat en danse, recherche-création, dir. Andrée Martin, université du Québec à Montréal, 2011

Mazzaglia Rossella, *Danza e Spazio. La metamorfosi dell' esperienza artistica contemporanea*, Modena : Mucchi Editore, 2012

Mesager Mélanie, Littéradanse. *Quand la chorégraphie s'empare du texte littéraire : Fanny de Chaillé, Daniel Dobbels, Antoine Dufeu, Jonah Bokaer*, Paris : L'Harmattan, 2018

Morais Carmen, « Art et ville : la danse *in situ* au sein de l'espace urbain », mémoire de master 2, dir. Julie Perrin, département Danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2010

Morse Meredith, *Soft is Fast: Simone Forti in the 1960s and after*, Cambridge: the MIT Press, 2016

Movement Research, « Dance writing », New York # 25, Fall 2002

Nachtergael Magali, Lucille Toth (dir.), *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites*, Pantin : CND, 2015

Nordera Marina, « Dépasser les frontières disciplinaires », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 mars 2014

Pagès Sylviane, *Le Butô en France : malentendus et fascination*, Pantin : Centre national de la danse, 2015

Paulet Stève, « Écrire autrement *Topologie* », mémoire de master 2, dir. Laurent Pichaud et Julie Perrin, département Danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2017

Pichaud Laurent, « Risquer de s'entendre parler de danse », in Kramer Frantz Anton et Chapuis Yvane (dir.), *Tranzfabrik – France/Allemagne,* [En Ligne], édition bilingue français-allemand, Munich : epodium, 2013, p. 62-66

Pouillaude Frédéric, Dupuy Dominique, Rabant Claude (dir.), *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*, Pantin : Centre national de la danse/le Mas de la danse, 2003

Pouillaude Frédéric, « D'une graphie qui ne dit rien : les ambiguïtés de la notation chorégraphique », *Poétique*, Paris : Seuil, n° 137, février 2004, p. 99-123

Pouillaude Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Vrin, coll. Essais d'art et de philosophie, 2009

Pouillaude Frédéric, « L'expression en danse : au-delà de l'exemplification ? », in Angelino Lucia (dir.), *Quand le geste fait sens*, Milan/Paris : Mimésis, 2016, p. 29-44

Raibaud Yves, « Jalons pour une géographie de la danse », *Géographie et cultures* [En ligne], 96 | 2015, mis en ligne le 16 janvier 2017, URL : http://gc.revues.org/4156

Rainer Yvonne, *Work 1961-73*, Halifax/New York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, 1974

Rainer Yvonne, *A Woman Who… Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore (Maryland): The Johns Hopkins University Press, coll. Art + Performance, 1999

Rainer Yvonne, *Feelings are Facts. A Life*, Cambridge: the MIT Press, 2006

Renaux Margot-Zoé, « La portée kinésique du *Manuel en mouvement* de Simone Forti », mémoire de master 2, dir. Julie Perrin, département Danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2014

Rime Alice, « Pour une pratique artistique de la lecture. Jeux de relation dans les écosystèmes de création », mémoire de master 2, dir. Julie Perrin, département Danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2013

Roquet Christine, « La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique », thèse de doctorat en danse, dir. Philippe Tancelin et Hubert Godard, université Paris 8 Saint-Denis, 2002

Roquet Christine, *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Biarritz : Séguier, 2009

Rosenberg Susan, *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*, Middletown: Wesleyan University Press, 2017

Rousier Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, Pantin : Centre national de la danse, coll. Recherches, 2001

Sabisch Petra, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, München : epodium, 2010

Sanchez José A., de Naverán Isabel (dir.), *Cairon*, *– Revista de estudios de danza*, « *Body and Architecture* », Universidad de Alcalá, n° 12, 2009

Schiller Gretchen, Guisgand Philippe (dir.), « La place des pratiques dans la recherche en danse », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017

Schiller Gretchen, Rubidge Sarah (eds.), *Choreographic Dwellings*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2014

Schlemmer Oskar , *Théâtre et abstraction*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1978 pour l'édition française, (trad. par Éric Michaud)

Sebillotte Laurent, Challet-Haas Jacqueline, « La correspondance d'Albrecht Knust : de l'amitié à l'histoire. L'exemple des lettres d'après-guerre », in *Quant à la danse*, Marseille/Fontvieille, Images en manœuvre éditions/Le Mas de la danse, n°5, juin 2007, p. 28-34

Sid Sachs (dir.), *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002*, Philadelphia: The University of the Arts, 2003

Siegel Marcia B., « Dancing on the Outside », *The Hudson Review*, Vol. 60, No. 1 Spring, 2007, p. 111-118

Siegmund Gerald, « Apparatus, Attention, and the Body: The Theatre Machines of Boris Charmatz », *The Drama Review*, Fall 2007, vol. 51, n° 3, p. 124-139

Solomon Noémie, *Des textes comme lieu commun ou Une danse dessinée par le discours. À partir d'une lecture des revues* Mouvement *et* Art Press, mémoire de maîtrise en danse, dir. Isabelle Ginot, département Danse, université Paris 8 Saint-Denis, 2003

Suquet Annie, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin : Centre national de la danse, 2012

Teicher Hendel (dir.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge: the MIT Press, 2002

Van Dyk Katharina, « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014. URL : http://journals.openedition.org/danse/607

Vaughan David, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Paris : Plume/Librairie de la danse, 1997 (trad. Denise Luccioni de *Merce Cunningham: Fifty years*, Denville: Aperture, 1997)

Vellet Joëlle, « Étude des discours en situation dans la transmission de la danse : discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc », thèse de doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts, dir. Philippe Tancelin, université Paris 8 Saint-Denis, 2003

Villemur Frédérique (dir.), *Danse & architecture. 2010 Palladio*, Montpellier : éditions de l'espérou, école nationale supérieure de Montpellier, 2011

Villemur Frédérique (dir.), *Danse. Architecture. Spatiality. Athens 2012*, Montpellier : éditions de l'espérou, 2013

Wavelet Christophe, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », *Mouvement*, Paris, n° 2, septembre/novembre 1998

2. ÉTUDES SUR LES AUTRES ARTS

Alpers Svetlana, *L'Art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVIIe siècle*, Paris : Gallimard, 1990

Arasse Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, coll. Champs, 1996 (1re éd. Idées et recherches, 1992)

Arasse Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 2003 (1re éd. Denoël 2000)

Ardenne Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Paris : Flammarion, 2002

Assayas Olivier et Björkman Stig, *Conversation avec Bergman*, Paris : Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2006

Aumont Jacques , *À quoi pensent les films*, Paris : Nouvelles Éditions Séguier, 1996

Barthes Roland, « Écrivains et écrivants » (1960), *Œuvres complètes*, tome II, Paris : Seuil, 2002, p. 403-410

Barthes Roland, « La mort de l'auteur » (1968), *Œuvres complètes*, tome. III, Paris : Seuil, 2002, p. 40-45

Barthes Roland, « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein » (1970), *Œuvres complètes*, tome III, Paris : Seuil, 2002, p. 485-506

Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973

Barthes Roland, « Texte (théorie du) » (1973), *Œuvres complètes*, tome IV, 1972-1976, Paris : Seuil, p. 443-459.

Barthes Roland, « En sortant du cinéma », *Communications*, 2e trimestre 1975 (reproduit dans *Œuvres complètes*, tome IV, 1972-1976, Paris : Seuil, 2002)

Barthes Roland, *La Chambre claire* (1980), *Œuvres complètes*, tome V, Paris : Seuil, 2002, p. 785-885

Bayard Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris : éditions de Minuit, 2012

Bénichou Anne (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon : les presses du réel, 2010

Berman Antoine, « La traduction au manifeste », *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris : Gallimard, 1984

Bishop Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso, 2012

Biserna Elena, « Tactiques artistiques et pratiques mobiles d'écoute médiatisée : entre révélation, superposition et interaction », Joy Jérôme, Sinclair Peter (dir.), *Locus sonus : 10 ans d'expérimentations en art sonore*, Marseille : le mot et le reste, 2015

Blanc Nathalie, Chartier Denis, Pughe Thomas, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Écologie & politique*, 2008/2 (N°36), p. 15-28

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), Paris : L'Harmattan, 2010

Boissière Anne, *Musique mouvement*, Paris : Manucius, 2014

Bolens Guillemette, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne : éditions BHMS (Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé), 2008

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : les presses du réel, 1998

Bouvet Rachel, « Géopoétique, géocritique, écocritique : points communs et divergences », texte de conférence présentée, université d'Angers, laboratoire CERIEC, 28 mai 2013 [En ligne] https://rachelbouvet.wordpress.com /2013/05/30 /geopoetique-geocritique-ecocritique-points-communs-et-divergences/

Brogowski Leszek, Mœglin-Delcroix Anne et Noury Aurélie (dir.), *Le Livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, Rennes : incertain sens, collection grise, 2013

Buell Laurence, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995

Buren Daniel, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?,* Paris : Sens & Tonka, coll. Dits et Contredits, 1998 (réed. 2004)

Careri Francesco, *Walkscapes : La marche comme pratique esthétique*, Paris : éditions Jacqueline Chambon, 2013 (trad. Jérôme Orsoni de *Walkscapes : El andar como práctica estética.* Barcelona : Gustavo Gili, 2002)

Cauquelin Anne, *Petit Traité d'art contemporain*, Paris : Seuil, 1996

Chappell Duncan, « Typologising the Artist's Book », *Art Libraries Journal*, Volume 28, Issue 4, January 2003, p. 12-20

Chion Michel, *Le Promeneur écoutant. Essai d'acoulogie,* Paris : Plume/Sacem 1993

Collot Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris : José Corti, 2014

Corbel Laurence, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012

Crary Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/London: MIT Press, coll. October Book, 2001 (1re éd. 2000)

Crary Jonathan, 24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil. Paris : Zones, 2014 (trad. Grégoire Chamayou de *24/7. Late capitalism and the Ends of Sleeps*. London : Verso, 2013)

Damisch Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris : Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1987

Dessons Gérard, « Le travail du biographique », *La Licorne*, n°14, Faculté des Lettres et des Langues de l'université de Poitiers, 1988

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

Didi-Huberman Georges, *Le Danseur des solitudes*, Paris : éditions de Minuit, 2006

Didi-Huberman Georges, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris : Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2004

Donin Nicolas, « Composer. Écritures musicales… sur le vif », *Genesis* [En ligne], 31 | 2010, mis en ligne le 28 mai 2013. URL : http://genesis.revues.org/821

Donin Nicolas, « Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes », *Genesis* [En ligne], 31 | 2010, mis en ligne le 20 septembre 2012. URL : http://genesis.revues.org/327

Fel Loïc, *L'Esthétique verte. De la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel : Champ Vallon, « Pays/Paysages », 2009

Ferrier Nicolas, *Situations avec spectateurs. Recherches sur la notion de situation*, Paris : PUPS, 2012

Ferro Marc, *Cinéma et histoire*, Paris : Denoël, 1977

Freydefont Marcel dir.), *Études théâtrales. Le Lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du xxe siècle en Europe*, Centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, n° 11/12, 1997

Godfroy Alice, « Les gestes des textes », in Mathieu Bouvier (dir.), www.pourunatlasdesfigures.net, Lausanne : La Manufacture/Hes-So, 2018

Godfroy Alice, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël,* Paris : Honoré Champion, 2015

Godfroy Alice, *Prendre corps et langue : étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris : Ganse Arts et Lettres, 2015

Goodman Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992 (trad. Jacques Morizot de *Langages of Art*. *An approach to the Theory of Symbols*, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing, 1968)

Grandjeat Yves-Charles, « Regarder à perte de vue et écrire quand même : quelques propositions sur la littérature écologique américaine », *Revue française d'études américaines*, Paris : Belin, n° 106, décembre 2005, p. 19-32

Haedicke Susan, *Contemporary Street Arts in Europe. Aesthetics and Politics*, Basingstoke: Palgrave/Macmillan, 2013

Jackson Shannon, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, London/New York: Routledge, 2011

Kester Grant H., *Conversation Pieces : Community and Communication in Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 2004

Kester Grant H., *The One and The Many. Contemporary collaborative art in a global context*, Durham/London: Duke University Press, 2011

Lacy Susanne, *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995

Leblanc Gérard, « Un cinéma du subjectif », *Cahier Louis-Lumière* n°1, automne 2003, p. 108-125

Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975

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

Moeglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain,* Paris : Jean-Michel Place, Bibliothèque nationale de France, 1997

Moeglin-Delcroix Anne, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005),* Marseille : éd. Le Mots et le Reste, 2006

Moeglin-Delcroix Anne, *Ambulo ergo sum. L'Expérience de la nature dans le livre d'artiste*, Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015

Mottet Jean, *L'Invention de la scène américaine : cinéma et paysage*, Paris : L'Harmattan, 1998

Neveux Olivier, « Une conception tactique et stratégique du spectateur ? Quatre propositions sur la politique du théâtre », *Théâtre Public*, *Penser le spectateur*, n° 208, avril-juin 2013, p. 25-29

Penders Anne-Françoise, *En chemin, le Land Art. Tome 1 : Partir*, Bruxelles : La lettre volée, « essais », 1999

Rancière Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris : La fabrique, 2000

Rancière Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée, 2011

Rancière Jacques, *Les Temps modernes. Art, Temps, Politique*, La Fabrique, Paris, 2018

Schneider Pierre, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Paris : Hazan, 2001

Schoentjes Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille : Wildproject, « Tête nue », 2015

Sermon Julie et Chapuis Yvane (dir.), *Partition(s) : Object et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*, Dijon : les presses du réel, « Nouvelles Scènes/La Manufacture », 2016

Sève Bernard, *Écrits d'artistes avant le XXe* siècle, Conférence ENS, Les lundis de la philosophie, 17 février 2014, http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1661

Smith Phil, *Making Site-Specific Theater. A Handbook*, New York: Palgrave Macmillan, 2018

Sontag Susan, « Contre l'interprétation », *L'Œuvre parle*, Paris : Seuil, coll. Pierres vives, 1968 (trad. Guy Durand de *Against interpretation*, New York: Doubleday, 1966)

Truffaut François, *Hitchcock/Truffaut* [1967], en collaboration avec Helen Scott, Paris : Ramsay, 1993

Volvey Anne (dir.), *Spatialités de l'art*, *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, n°129-130

Volvey Anne, « Spatialité d'une *land* activité artistique paradigmatique, la stratégie spatiale du Land Art états-unien », in Boissière Anne, Fabbri Véronique, Volvey Anne (dir.), *Activité artistique et spatialité*, Paris : L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2010, p. 91-134

Volvey Anne, « Transitionnelles géographies : Sur le terrain de la créativité artistique et scientifique », HDR, tome 3, université Lumière Lyon 2, 2012

Westphal Bertrand (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Presses Universitaires de Limoges, 2000

Westphal Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : Minuit, 2007

White Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris : Grasset, 1994

White Kenneth, *Panorama géopoétique. Théorie d'une textonique de la Terre*, Lapoutroie : Revue des ressources, 2014

Wright Stephen, « Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur », *XVe Biennale de Paris : du 1er octobre 2006 au 30 septembre 2008*, éd. Biennale de Paris, 2007, p. 17-24

3. Spatialite

Augoyard Jean-François, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu* urbain, Paris : Seuil, 1979 (rééd. À la Croisée, 2010)

Gaston Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957

Basso Keith, *L'Eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert. Paysage et langage chez les Apaches occidentaux*, Zones sensibles, 2016 (1996)

Berque Augustin, *Les Raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris : Hazan, 1995

Berque Augustin, « En quoi le paysage est-il vivant ? », conférence au colloque Les confidences de paysages, II. La pensée du vivant/Ressources des territoires, École nationale supérieure de paysage de Versailles, mars 2018, [en ligne sur *Mésologiques*], URL : http://ecoumene.blogspot.com /2018/06/paysage-vivant.html

Berque Augustin, « Qu'est-ce que l'espace de l'habiter ? », in Pacquot Thierry, Lussault Michel, Younès Chris (dir.), *Habiter. Le propre de l'humain. Ville, territoires et philosophie*, La Découverte, Paris, 2007, p. 53-67

Berque Augustin, de Biase Alessia, Bonnin Philippe (dir.), *L'Habiter dans sa poétique première : Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 1er-8 septembre 2006*. Paris : donner lieu, 2006

Berque Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris : Belin, 2000

Besse Jean-Marc, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris : Desclée de Brouwer, 2003

Besse Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexion sur la schématisation graphique », in Laboulais Isabelle (dir.), *Les Usages des cartes (XVIIe-XIXe siècle). Pour une approche pragmatique des productions cartographiques*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, p. 19-32

Besse Jean-Marc, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Paris : Actes sud/ENSP, 2009

Besse Jean-Marc, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'Espace géographique*, n° 3, tome 39, 2010, p. 212-213

Bonnet Aurore, « Qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche. Approche à travers la danse contemporaine », thèse spécialité urbanisme, mention architecture, dir. Jean-Paul Thibaud, Grenoble, 2013

Briffaud Serge, « De l'"invention" du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe », *Compar(a)ison: an international journal of comparative literature*, P. Lang, 1998, p. 35-56

Brinckerhoff Jackson John, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles : Actes Sud, 2003

Brinckerhoff Jackson John, *Habiter l'ouest*, Marseille : Wildproject, 2016

Brunon Hervé, « L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage », *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'académie de France à Rome*, n° 4, 2006, p. 261-290

Canguilhem Georges, « Le vivant et son milieu », *La Connaissance de la vie*, Paris : Vrin, 2009 [1965]

Cauquelin Anne, *Le Site et le paysage*, Paris : Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2002

Cauquelin Anne, *L'Invention du paysage*, Paris : Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 2000 (1ère éd. Plon, 1989)

de Certeau Michel, *L'Invention du quotidien*, *1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990 (1ère éd. 10/18, 1980)

Clément Gilles, Gilles A. Tiberghien, *Dans la Vallée. Biodiversité, art et paysage*, Montrouge : Bayard, 2009

Clément Gilles, *Manifeste du Tiers paysage* [2004], Saint Germain sur Ille : Éditions du commun, 2016

Corajoud Michel, *Le Paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles : Actes Sud/ENSP, 2010

Corbin Alain, *L'Homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris : Textuel, 2001

Corbin Alain, *Le Territoire du vide : l'Occident et le désir du rivage*, Paris : Aubier, 1988

Debord Guy, « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958

Descola Philippe, « Figures des relations entre humains et non-humains », synthèse du cours au Collège de France 2000-2001 [en ligne], URL : https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL28453_UPL31695 _descola.pdf

Descola Philippe, « Figures des relations entre humains et non-humains (suite) », synthèse du cours au Collège de France 2001-2002, URL : https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL28452_ UPL51939_DescolaR01_02.pdf

Descola Philippe, « Modalités de la figuration (suite et fin) », synthèse du cours au Collège de France 2006-2007 [en ligne], URL : https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL54218_26.pdf

Foucault Michel , « Des espaces autres » (1967, publié en 1984), *Dits et écrits*, tome IV, Paris : Gallimard, 1994, p. 752-76

Foucault Michel, *Le Pouvoir psychiatrique*, Gallimard, Paris : Seuil, 2003

Gibson James J., Approche écologique de la perception visuelle [1979], Bellevaux : Éditions Dehors, 2014 (trad. Olivier Putois)

Goffman Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1 : *La présentation de soi*, Paris : Minuit, 1976

Grosjean Michèle, Thibaud Jean-Paul (dir.), *L'Espace urbain en méthodes*, Marseille : Parenthèses, 2001

Grout Catherine, *L'Émotion du paysage : ouverture et dévastation*, Bruxelles : La lettre volée, 2004

Heidegger Martin, « Bâtir habiter penser » (1951), in *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 1958, p. 170-193

Jakob Michael, *Cette ville qui nous regarde. De la promenade plantée au Hight Line Park*, Paris : éditions B2, 2015

Jullien François, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris : NRF, 2014

Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy Jean-Luc, « Scène. Un échange de lettres », in « La scène primitive et quelques autres », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, Paris : Gallimard, n° 46, automne 1992, p. 73-98

Libero Andreotti (ed.), *Le Grand jeu à venir. Textes situationnistes sur la ville*, Paris : éditions de La Villette, 2007

Maldiney Henri, « 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*, Bruxelles : Ousia, 1997

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, coll. Tell, 1945

Pacquot Thierry, Lussault Michel, Younès Chris (dir.), *Habiter. Le propre de l'humain. Ville, territoires et philosophie*, Paris : La Découverte, 2007

Roger Alain, *Court traité du paysage*, Paris : Gallimard, 1997

Schafer R. Murray, *Le Paysage sonore*, Paris: JC Lattès, 1979 (trad par sylvette Gleize de *The tuning of the World*, A Knopf, New York)

Schama Simon, *Le Paysage et la mémoire*, Paris : Seuil, 1999

Simmel Georg, « Philosophie du paysage » (1913), in *La Tragédie de la culture et autres essais,* Paris : Rivages, 1988, p. 229-244

Soja Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York: Verso, 1989

Thibaud Jean-Paul (dir.), *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*, À la croisée, 2002

Thibaud Jean-Paul, « Des modes d'existence de la marche urbaine », in Rachel Thomas (dir.), *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Paris : éditions des archives contemporaines, 2010, p. 29-46

Thibaud Jean-Paul, « La méthode des parcours commentés », in Grosjean Michèle, Thibaud Jean-Paul (dir.), *L'Espace urbain en méthodes*, Marseille : Parenthèses, 2001, p. 79-99

Thibaud Jean-Paul, Duarte Cristiane Rose (dir.), *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie de la ville sensible*, Genève : MétisPresses, 2013

Thibaud Jean-Paul, *En quête d'ambiances. Éprouver la ville en passant*, Genève : MétisPresses, 2015

Tiberghien Gilles, *Finis terrae. Imaginaires et imagination cartographique*, Paris : Bayard, 2007

von Uexküll Jacob, *Milieu animal et milieu humain* (1933), Paris : Bibliothèque Rivages, 2010

Warf Barney et Arias Santa, *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives,* London/New York: Routledge, 2009

Zumthor Paul, *La Mesure du monde*, Paris : Seuil, 1993

Liste complète des publications

I. OUVRAGES :

(I.4) Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon : les presses du réel, coll. Nouvelles Scènes/La Manufacture, à paraître en 2019 (circa 500 pages).

(I.3) *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse (Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz, Merce Cunningham),* Dijon : les presses du réel, 2012, 325 pages.

(I.2) *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Pantin/Dijon : Centre national de la danse/les presses du réel, 2007, 208 pages.

(I.1) [*]*25. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création*, Belfort : éd. Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, 2007, 66 pages.

II. DIRECTIONS DE PUBLICATION :

(II.7) *Coordination des éditions *Paris 8 DANSE IN TRANSLATION* [En ligne] URL : http://www.danse.univ-paris8.fr/ et https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr, 2019.

(II.6) Julie Perrin, Joëlle Vellet (dir.) (avec le comité scientifique éditorial de la revue), « Savoirs et métiers : l'interprète en danse », *Recherches en danse.* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 05 mars 2014 (10 articles). URL : http://danse.revues.org/490

(II.5) Françoise Michel, Julie Perrin (dir.), *Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2013, 251 pages.

(II.4) *Coordination de l'édition en ligne du dossier « Documents : Analyse d'œuvres », 2009-2013, http://www.danse.univ-paris8.fr

(II.3) Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (dir.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, Dijon : les presses du réel, 2012, 343 pages.

(II.2) Marie Glon, Julie Perrin (dir.), « Espaces de danse », *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 18, novembre 2006.

(II.1) *Coordination de la conception et de la réalisation du site Paris8Danse, www.danse.univ-paris8.fr, 2008-2016.

---

[*] Les références précédées d'un astérisque sont accessibles en ligne, URL : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur _bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=10.
Celles précédées de deux astérisques font partie du volume 2 de l'HDR.

III. CHAPITRES D'OUVRAGE :

(III.14) chapitres « La composition : perspective historique » (titre provisoire), ** « Adresser », « Contexte », **« Contrainte », **« Espace », **« *In situ* », **« Matériau », **« Tâche », in Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon : les presses du réel, coll. Nouvelles Scènes/La Manufacture, à paraître en 2019.

(III.13) « Relier les traces, faire palpiter le lieu », in Léa Bosshard, Rémy Héritier (dir.), *L'Usage du terrain*, Paris : GBOD !, 2019, p. 37-51.

(III.12) **« Our Bodies are not readymades : The Ordinary in Steve Paxton's Dance Pieces from the 1960s », in Romain Bigé (ed.), *Steve Paxton/Drafting Interior Techniques*, Lisbonne : Culturgest, 2019, p. 25-40.

(III.11) **« Anna Halprin : expérimenter avec l'environnement sur la côte Ouest en 1968 », in Isabelle Launay, Sylviane Pagès *et al.*, *Danser en 68. Perspectives internationales*, Montpellier : Seconde époque, 2018, p. 109-129.

(III.10) **« Composer la ville », in Alain Michard et Mathias Poisson (dir.), *Du flou dans la ville. Une démarche artistique, urbaine et sensible d'Alain Michard et Mathias Poisson*, Paris : Éterotopia éditions, 2018, p. 25-52.

(III.9) **« Figures de spectateur en amateur », in Michel Briand (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin : Centre national de la danse, coll. Recherches, 2017, p. 65-84.

(III.8) « La délicatesse d'une situation », in Catherine Contour (dir.), *Une plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Paris : Naïca éditions, 2017, p. 39-64.

(III.7) **« L'entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique » (2012), in Laurence Brogniez, Valérie Dufour (dir.), *Entretien d'artistes. Poétique et Pratiques*, Paris : Vrin, 2016, p. 207-218.

(III.6) **« Sensibilités hodologiques. À propos de l'invention cartographique chez Mathias Poisson et Virginie Thomas », in Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats. Réflexions Art, danse et performance*, Dijon : les presses du réel, 2016, p. 28-38.

(III.5) **« New York *Topologie* », in Noémie Solomon (ed.), *Dance. A Catalog*, New York : les presses du réel, 2015, p. 71-88 (trad. Marie-Claire Forté).

(III.4) « Face à la sculpture de Giacometti, se mettre en mouvement, radicalement » (2014), recueil collectif, Fondation Giacometti, à paraître.

(III.3) **« Langue et langage dubociens », préface à Françoise Michel, Julie Perrin (dir.), *Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2013, p. 11-19.

(III.2) « Une filiation déliée », in Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (dir.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, Dijon : les presses du réel, 2012, p. 227-292.

(III.1) **« Du quotidien. Une impasse critique », in Barbara Formis (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Paris : de l'Incidence éditions, 2008, p. 86-97.

IV. CHAPITRES DANS DES ACTES DE COLLOQUE :

(IV.12) « Quelques curseurs de la construction du réel pour la chorégraphie située », Laurent Pichaud et Frédéric Pouillaude (dir.), *Actes du colloque « Pratiquer le réel en danse : document, témoignage, lieux » au centre culturel international de Cerisy-la-salle*, (titres provisoires), à paraître en 2020.

(IV.11) « Investigación sobre la composición en la danza hoy (Europa) », in Mercedes Borges, Marilyn Garbey, Lázaro Benítez (dir.), *De la memoria fragmentada,* editorial Cúpulas, La Havana : Universidad de las Artes, (trad. Leonardo Estrada Velázquez), à paraître en 2019.

(IV.10) **« Gestes communs et discordants : John Cage et la danse américaine (1938-1970) », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* [En ligne], Moll Olga, Roquet Christine**,** Van Dyk Katharina (dir.), *Geste et mouvement*, n° 21, janvier 2017. URL : http://revues.mshparisnord.org/filigrane/ index.php?id=800

(IV.9) *« La fabrique du regard », in *Actes de la rencontre nationale Danse*, Musique et danse en Loire-Atlantique, Fédération des arts vivants et départements, Onyx – scène conventionnée danse de Saint-Herblain, 2015, p. 17-31.

(IV.8) **« Cunninghams *Event* und Ciríaco/Sonnbergers *Here whilst we walk*: Zur räumlichen Dimension choreographischen Erlebens jenseits der Bühne », in Jörn Schafaff, Benjamin Wihstutz (eds.), *Sowohl als auch Dazwischen: Erfahrungsraüme der Kunst*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2015, p. 131-146.

(IV.7bis) **« Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine » (2015), version française révisée de IV.7, *Recherches en danse* [En ligne], Actualités de la recherche, mis en ligne le 19 janvier 2015. URL : http://danse.revues.org/983.

(IV.7) *« Ler Rancière a partir do campo da dança contemporânea », *Aisthe. Revista da linha de estética do programa de pos-graduação em filosofia da universidade federal do Rio de Janeiro*, vol. VII, n° 11, 2013, p. 42-60 (traduction du français par Pedro Hussak van Velthen Ramos), URL : http://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe

(IV.6) **« *Disperse*, une chronologie d'événements spatiaux – Dialogue entre Alban Richard et Julie Perrin », in 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), Paris : L'Harmattan, 2010, p. 221-234.

(IV.5) *« Les corporéités dispersives du champ chorégraphique », in Michel Pierssens (dir.), *Projections : des organes hors du corps*. *Actes du colloque international organisé en 2006 par le CNRS Écritures de la modernité et l'université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle*, *Épistémocritique,* [En ligne], 2008, p. 101-107, URL : http://www.epistemocritique.org/spip.php?article

(IV.4) **« L'obscénité chorégraphique », in Steven Bernas, Jamil Dakhlia (dir.), *Obscène, Obscénités*. *Actes du colloque organisé par le CREM de l'université Paul Verlaine à Metz en 2006*, Paris : L'Harmattan, « Champs visuels », 2008, p. 73-82.

(IV.3) **« La lecture comme geste » (avec Barbara Formis), *Proceedings Re-thinking Practice and Theory, International Symposium on Dance Research,* Birmingham (USA): Society of Dance History Scholars, 2007, p. 273-281.

(IV.2) *« La construction d'un vide. D'un certain usage du plateau en danse contemporaine », in Luc Boucris, Marcel Freydefont (dir.), *Études théâtrales*, *Arts de la scène, scène des arts. Volume*

II. Limites, horizons, découvertes : mille plateaux, Louvain-la-Neuve, n° 28-29, 2003-2004, p. 124-130.

(IV. 1) « Percevoir les espaces. L'exemple de Régine Chopinot », in Stéphane Bécuwe et Nathalie Garreau (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. 191-207.

V. ARTICLES :

(V.43) **« The Archeology of *Street Dance* by Lucinda Childs », article en phase d'évaluation.

(V.42) **« Des œuvres chorégraphiques en forme de marche », *Repères. Cahier de danse*, CDC du Val-de-Marne, 2018, n° 42, p. 11-14.

(V.41) **« Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz », *Ambiances. Revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain*, [En ligne], 3 | 2017, URL : http://ambiances.revues.org/962

(V.40) **« Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour. Ou la délicatesse d'une situation », *Recherches en danse*. [En ligne], Focus, mis en ligne le 19 septembre 2014, URL : http://danse.revues.org/827

(V.39) **(avec Joëlle Vellet), « Éditorial », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 05 mars 2014. URL : http://danse.revues.org/490

(V.38) (Avec Ginot Isabelle, Lassibille Mahalia, Launay Isabelle, Pagès Sylviane et Roquet Christine), « Le département Danse de l'université Paris 8 Vincennes Saint Denis : quelques repères », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 13 février 2014. URL : http://danse.revues.org/644

(V.37) « Trisha Brown : vol au-dessus d'un répertoire », *Journal de l'Association pour la Danse Contemporaine*, Genève, n° 61, septembre 2013, p. 8-9 et 18-19.

(V.36) **« Faire *avec* l'espace ou faire jouer le "tournant spatial" en art – Recomposition d'un échange épistolaire entre Julie Perrin, Laurent Pichaud et Anne Volvey », Christian Gaussen (dir.), *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné*, *Cahier n° 4,* École supérieure des beaux-arts Montpellier Agglomération, 2013, p. 6-27.

(V.35) **« Habiter en danseur », Christian Gaussen (dir.), *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné*, *Cahier n° 1,* École supérieure des beaux-arts Montpellier Agglomération, 2013, p. 8-19.

(V.34) **(avec la complicité de Gaëlle Bourges) « Le nu féminin en mouvement », Biet Christian, Roques Sylvie (dir.), *Communications. Performance. Le corps exposé*, Paris : Seuil, n° 92, 2013, p. 173-182. URL : www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-173.htm

(V.33) **« L'expérience d'une réalité. À propos de trois promenades sensorielles », *Dossier : Les artistes et la ville. Retours d'expériences,* www.merlan.org, Le Merlan – scène nationale, Marseille, 2012, non pag.

(V.32) *« (Ré)apprendre à marcher », *Cahier n°1. Les artistes et la ville. En corps urbains,* Marseille : Le Merlan – scène nationale, juin 2012, p. 28-29.

(V.31) **« Le chorégraphique traversé par la photographie. À propos du temps dans la composition : Rainer, Paxton et Charmatz », revue *Ligeia*, dossier « Photographie et danse », Debat Michelle (dir.), n^{os}113-114-115-116, Paris : éd. Ligeia, janvier-juin 2012, p. 74-83.

(V.30) **« Une lecture kinésique du paysage dans les écrits de la chorégraphe Simone Forti », Lambert Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s), Raison publique. Arts, politique et société*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, n° 17, hiver 2012, p. 105-119.

(V.29) **« Le costume Cunningham : l'académique pris entre sculpture et peinture », *Repères. Cahier de danse*, « Costumes de danse », Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 27, avril 2011, p. 22-25. URL : www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2011-1-page-16.htm

(V.28) « Uzès *in situ* », *Journal d'Uzès Danse*, Uzès, hiver 2010.

(V.27) *« Le défi du Sacre », *TDC*, « L'Art chorégraphique », Sceren, CNDP, 15 janvier 2010, n° 988, p. 14-17.

(V.26) *(avec Claude Sorin), « Composer la danse », *TDC*, *L'Art chorégraphique*, Sceren, CNDP, 15 janvier 2010, n° 988, p. 36-49.

(V.25) *(avec Pascale Tardif), « Composer la danse en atelier. Séquence pédagogique cycle 3 », *TDC école*, *L'Art chorégraphique*, Sceren, CNDP, 15 janvier 2010, n° 988, p. 38-45.

(V.24) (avec Eleanor Bauer, Annie Dorsen, Trajal Harrell, Mette Ingvartsen), « After Grand Union. Conversation following screening at Performa 07 », *Movement Research Performance Journal*, New York, #35, august 2009, p. 26-29.

(V.23) *(avec Raïssa Kim), « Formation et recherche à l'École supérieure du CNDC (Angers), *Culture et recherche*, Ministère de la culture et de la communication, n° 120, été 2009, p. 33.

(V.22) *« Contra el deterioro de los gestos y la mirada » *Cairon – Revista de estudios de danza – Journal of dance studies* (Fernando Quesada, Amparo Ecija dir.), Universidad de Alcalá, n° 12, *Cuerpo y arquitectura/Body and Architecture*, 2009 p. 260-271 (traduction Carolina Martínez). Également en anglais : « Against the Erosion of Gesture and Gaze », p. 272-282.

(V.21) *« La coreógrafa de la cámara », *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 (traduction Carolina Martínez). Également en anglais « The Choreographer with a Camera », (traduction Paula Caspao), p. 263-270.

(V.20) *« L'envol queer de La Zouze. À propos de *Domestic Flight* de Christophe Haleb », site www.lazouze.com, 2007.

(V.19) « Traces et mémoires de *Projet de la matière.* Notes sur le film *Odile Duboc, une conversation chorégraphique* », *Catalogues Image de la culture*, Paris : Centre national de la cinématographie, 2007, p. 53-54.

(V.18) **« L'espace en question », *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 18, novembre 2006, p. 3-6. URL : www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-3.htm

(V.17) « Passés composés (Georges Appaix, Brigitte Asselineau, Jean-Christophe Boclé) », *Arcadi. La Revue*, n° 1, Paris, janvier 2006, p. 10-12.

(V.16) **« *Más público, más privado*. Un cycle en quatre mouvements d'Olga Mesa », *Théâtre/Public,* dossier Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), « Espace privé/espace public :

redessiner la topographie du théâtre », Théâtre de Gennevilliers, n° 179, n° 4 – 2005, octobre-décembre 2005, p. 75-78.

(V.15) **« La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer », revue *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, hors-série Danses, Marseille : Images en manœuvres éditions, octobre 2005, p. 57-60. URL : www.cairn.info/revue-vertigo-2005-2-page-57.htm

(V.14) « *Les Disparates* – ou comment provoquer la figure », *Journal de l'Association pour la Danse Contemporaine*, Genève, n° 35, janvier-mars 2005, p. 13.

(V.13) « Quelques réflexions sur les corps et les lieux. À l'occasion des Rencontres "Danse, corps, architecture", au Théâtre de la Cité internationale à Paris, les 8, 9 et 10 octobre 2004 », *NDD infos*, Contredanse, Bruxelles, n° 30, hiver 2005, p. 7.

(V.12) « L'art de composer », *L'Œil de l'onde. Revue de recherche et de développement pour la danse à l'école et l'éducation artistique en France et en Europe*, Chartres : Danse au cœur, n° 2, décembre 2004, p. 18-19.

(V.11) *« Corps et lieu », publication électronique sur le site du Théâtre de la Cité internationale, oct. 2004.

(V.10) *« Robyn Orlin : refuser la séparation », in Luc Boucris, Marcel Freydefont (dir.), *Études théâtrales*, *Arts de la scène, scène des arts. Volume III. Formes hybrides : vers de nouvelles identités*, Louvain-la-Neuve, n° 30, 2004, p. 41-44.

(V.9) *« Du conformisme au kitsch : de Busby Berkeley à Robyn Orlin », *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis : association Anacrouse, n ° 6, juin 2004, p. 21-33.

(V.8) « Mouvements à l'écran », *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis : association Anacrouse, n ° 6, juin 2004, p. 5-7.

(V.7) *« La transmission en débat », *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis : association Anacrouse, n ° 5, juin 2003, p. 5-12.

(V.6) « Mémoire et découpe – à propos de *Vanity* et *The Princess Project* de Vincent Dunoyer », *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis : association Anacrouse, n° 4, juin 2002, p. 11-17.

(V.5) « Entre tension et déséquilibre – à propos *de Vasque-Fontaine : Partition Nord* interprété par Emmanuelle Huynh et conçu par Frédéric Lormeau », *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis : association Anacrouse, n° 3, mars 2001, p. 31-34.

(V.4) « "Il faut tout bien panser dans les moindres détails". Le traitement du corps chez Enki Bilal », *Funambule. Revue de danse,* Saint-Denis : association Anacrouse, n° 3, mars 2001, p. 44-51.

(V.3) « Voir, voir venir ou le journal d'un processus de création : *La Danse du Temps* de Régine Chopinot », *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis : association Anacrouse, n° 2, octobre 2000, p. 31-50.

(V.2) « Impressions. À propos des Ateliers du regard », *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis : association Anacrouse, n° 2, octobre 2000, p. 22-23.

(V.1) « *Projet de la matière* d'Odile Duboc », *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis : association Anacrouse, n° 1, juin 1999, p. 6-26.

VI. RAPPORT DE RECHERCHE :

(VI.1) *Françoise Michel, Julie Perrin, Agathe Pfauwadel (dir.), « Pour Mémoire. Odile Duboc : archives, mémoire et création », CND Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2016 URL : https://www.cnd.fr/fr/file/file/132/inline/Julie%20Perrin%20et%20Agathe%20Pfauwadel.pdf

VII. ENTRETIENS :

(VII.5) « Les danses avec hypnose de Catherine Contour. Propos recueillis par Julie Perrin », in Catherine Contour (dir.), *Une plongée avec Catherine Contour. Créer avec l'outil hypnotique*, Paris : Naïca éditions, 2017, p. 89-100.

(VII.4) **« Troubles dans les gestes. Entretien avec Cécile Proust », *Repères. Cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 34, novembre 2014, p. 3-5. URL : www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2014-2-page-3.htm

(VII.3) Perrin Julie, Prunenec Sylvain , « Le geste dansé et la déprise », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 05 mars 2014. URL : http://danse.revues.org/457

(VII.2) **« Se tenir compagnie. Entretien avec Barbara Manzetti et Pascaline Denimal », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, sept.-déc. 2012, p. 17-24.

(VII.1) *Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, « Échanges et variations sur *H2ONaCl* », *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, septembre 2005, p. 42-49.

VIII. TRADUCTION COMMENTEE :

*« Anna Sokolow, *Le Rebelle et le Bourgeois* », traduction de « The Rebel and The Bourgeois », in Selma Jeanne Cohen, *The modern dance. Seven statements of belief*, Wesleyan University Press, 1966 ("I hate academies" *Dance Magazine*, July 1965), *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis : association Anacrouse, n ° 5, juin 2003, p. 51-61.

IX. RECENSIONS :

(IX.2) **« *Simone Forti: Thinking with The Body* (Review) », *Dance Research Journal*, vol. 48, Congress on Research in Dance, 2016, p. 164-167, [aussi en ligne] URL: http://dx.doi.org/10.1017/S014976771500056X

(IX.1) Chargée de la rédaction du compte-rendu du Groupe de recherche et de composition chorégraphiques de la fondation Royaumont, dirigé par Susan Buirge : « La Chorégraphie de groupe à travers l'analyse croisée du chœur antique grec et de la danse contemporaine », 2007.

X. REEDITIONS ET TRADUCTIONS :

(X.10) *« Choreography as seen through the lens of photography. Time in composition: Rainer, Paxton and Charmatz » (2012), trans. by Patricia Chen, electronic version published in november 2019 on the site www.danse.univ-paris8.fr

(X.9) *« The Cunningham costume: the unitard in-between sculpture and painting » (2011), trans. by Jacqueline Cousineau, electronic version published in november 2019 on the site www.danse.univ-paris8.fr

(X.8) « Figura, înainte de toate (Merce Cunningham, *Variations V*) » (2012), in Laura Marin (ed.), *Figura : Corp, Arta, Spatiu, Limbaj. Antologie de texte teoretice*, CESI, université de Bucarest, 2017, p. 213-226 (traduction en roumain du chapitre V de *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon : les presses du réel, 2012).

(X.7) *« *Más público, más privado*. Un cycle en quatre mouvements d'Olga Mesa » (2005), *Olga Mesa et la double vision. Expérimentations chorégraphiques avec une caméra collée au corps*. *1993-2016,* association Hors Champ/Fuera de Campo, 2016, p. 45-50.

(X.6) **« La chorégraphe à la caméra » (2008), in *Olga Mesa et la double vision. Expérimentations chorégraphiques avec une caméra collée au corps*. *1993-2016,* association Hors Champ/Fuera de Campo, 2016, p. 75-81.

(X.5) *« Du quotidien. Une impasse critique » (2008), in Barbara Formis (dir.), *Gestes à l'oeuvre*, Paris : de l'Incidence éditions, nouvelle édition augmentée 2015, p. 83-89.

(X.4) « Loose Association : Emmanuelle Huynh and Trisha Brown » (2012), in Noémie Solomon (ed.), *Danse : An Anthology*, New York : les presses du réel, 2014, p. 227-292 (traduction d'un extrait de « Une filiation déliée », in Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (dir.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, Dijon : les presses du réel, 2012).

(X.3) « Fazer com o espaço em arte – recomposição de uma troca de cartas entre Anne Volvey, Julie Perrin e Laurent Pichaud » (trad. Luiza Meira), in Carmen Morais, Ana Terra (eds.), *Situ (ações) – caderno de reflexões sobre a dança* in situ, São Paulo : Lince, 2015, p. 17-59 ; version révisée et traduite en portugais de l'article (avec Laurent Pichaud et Anne Volvey), « Faire *avec* l'espace ou faire jouer le "tournant spatial" en art » (2013).

(X.2) *« Trisha Brown : saisir le répertoire au vol » version complète de l'article « Trisha Brown : vol au-dessus d'un répertoire », *Journal de l'Association pour la danse contemporaine*, Genève, n° 61, septembre 2013, p. 8-9 et 18-19, publiée ici : www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_ id=4&ch_id=10

(X.1) **« Contre l'usure des gestes et du regard » (2009), [version française en ligne] URL : http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=10

Résumé

Cette habilitation à diriger des recherches intitulée « Questions pour une étude de la chorégraphie située » présente les principaux jalons, de 2005 à 2018, d'une recherche sur la danse contemporaine occidentale. Elle est composée de deux volumes. Le second rassemble une sélection des publications entre 2005 et 2019 (quarante-trois articles ou chapitres d'ouvrage), à laquelle il faut ajouter trois ouvrages personnels et deux directions d'ouvrages joints à part.

Le premier volume propose de réfléchir au trajet qui conduit aujourd'hui à travailler sur la chorégraphie située, c'est-à-dire sur des œuvres et des pratiques qui font du lieu et de la situation le ressort de la démarche artistique. Il s'organise en cinq chapitres, afin de rendre compte des différentes approches à travers lesquelles l'art chorégraphique a été envisagé et de cinq questions qui animent précisément la réflexion sur la chorégraphique située.

L'esthétique de la danse est le cadre premier à partir duquel se définissent la posture de recherche et l'examen de la relation spectaculaire. Pourtant, la chorégraphie située met bien souvent à mal les conditions mêmes d'une analyse esthétique et incite à repenser la façon dont une œuvre nous regarde, en invitant plutôt à réfléchir à ce que serait une analyse chorégraphique de la situation. Ce cadre esthétique ouvre en effet à une première question : comment écrire sur des œuvres chorégraphiques qui n'offrent plus de danse à regarder ?

Deuxièmement, une démarche historique s'est affinée au fil de recherches successives allant du modèle monographique à l'enquête documentaire, en passant par l'approche transculturelle. Elle engage aujourd'hui une réflexion sur l'histoire et les archives de la chorégraphie située : comment appréhender une histoire de la chorégraphie située alors que la documentation des œuvres ou des pratiques échoue le plus souvent à rendre compte de leur matérialité propre ?

Troisièmement, l'approche problématisée autour de la spatialité constitue le cœur de cette synthèse : elle permet de penser l'articulation entre espace et attention. Il s'agit de réfléchir aux formes spatiales de l'art chorégraphique et aussi aux modes d'existence que ces formes sont susceptibles d'inventer. Lorsque la chorégraphie située, en particulier, propose de s'engager en acte avec l'espace, elle invite à saisir des dimensions à chaque fois spécifiques de la situation. De là découle une troisième question : quelles relations une œuvre chorégraphique peut-elle établir avec une situation non-théâtrale ?

Quatrièmement, l'enquête sur la fabrique des œuvres, conduite selon différentes méthodologies de travail depuis 2005, vise une meilleure compréhension des pratiques dansées et chorégraphiques. Elle invite alors à réfléchir plus précisément aux façons dont la chorégraphie située compose avec le réel : comment des situations sont-elles composées à partir d'un acte chorégraphique ?

Enfin, la réflexion sur la place et la poétique des discours d'artistes chorégraphiques constitue une façon d'approfondir la compréhension des enjeux de la danse, mais aussi de dévoiler les formes écrites et éditoriales par lesquelles elle se manifeste également. Il s'agit alors de se demander comment ces formes nous donnent à voir des mondes, surgis de la rencontre des expériences dansées et de l'exercice même d'écrire. Autrement dit, comment se noue l'analyse des écrits et des livres d'artistes chorégraphiques à une recherche sur la chorégraphie située ?

Cette synthèse rend ainsi compte de cinq mouvements qui permettent de tisser les différents aspects d'une recherche sur la chorégraphie située. Chacun de ces mouvements répond à une logique propre, à des circonstances particulières qui ont orienté la recherche. En effet, la synthèse revient sur les conditions de son développement : les rencontres artistiques et intellectuelles déterminantes, le contexte même du champ chorégraphique et les questions que les œuvres ou les artistes soulèvent, enfin l'essor des études et recherches en danse depuis vingt ans sans lequel cette recherche n'aurait pas vu le jour.

Abstract

This professorial thesis introduces to the main axes of my research (from 2005 to 2018) on western modern and contemporary dance. The first volume is organised in five chapters: aesthetics, historical approaches, spatiality as the main topic, composition, dance artist writings. Each chapter displays the path that drives my research toward site-specific dance, involving the five successive following issues:

1. How to analyse choreographies, where there is no more dance to look at? (Chapter 1)
2. How to write a site-specific dance history, when source documents fail to report the specificity of their materiality? (Chapter 2)
3. Which kinds of relationships can a choreographic work establish with a non-theatrical situation ? (Chapter 3)
4. How situations can be composed based on choreographic actions? (Chapter 4)
5. How dance artist writings or dance artist books make appear environments that combine site dances and written experiences? (Chapter 5)

The thesis brings to light the circumstances and conditions of this research : decisive artistic and intellectual encounters, the context of the dance field, and the rise of dance research itself throughout the past twenty years.

The second volume compiles a selection of 43 texts (articles or book chapters) published from 2005 to 2019. There are an additional five supplementary books to this volume :

- *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse (Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz, Merce Cunningham),* Dijon : les presses du réel, 2012, 325 pages.
- *Projet de la matière – Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Pantin/Dijon : Centre national de la danse/les presses du réel, 2007, 208 pages.
- *25. Odile Duboc, Françoise Michel : 25 ans de création*, Belfort : éd. Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, 2007, 66 pages.
- Françoise Michel, Julie Perrin (dir.), *Odile Duboc. Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2013, 251 pages.
- Emmanuelle Huynh, Denise Luccioni, Julie Perrin (dir.), *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, Dijon : les presses du réel, 2012, 343 pages.