



HAL
open science

Les dispositifs spatiaux dans la danse contemporaine

Marie Mercadal

► **To cite this version:**

Marie Mercadal. Les dispositifs spatiaux dans la danse contemporaine. Musique, musicologie et arts de la scène. 2018. dumas-02017378


HAL Id: dumas-02017378

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02017378>

Submitted on 13 Feb 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.



LES DISPOSITIFS SPATIAUX
DANS LA DANSE CONTEMPORAINE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LES DISPOSITIFS SPATIAUX
DANS LA DANSE CONTEMPORAINE

Marie Mercadal

2017 - 2018

Mémoire Ensa-V

Sous la direction de Vincent Jacques

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	p.1
1. Un dispositif propulseur de mouvements (<i>Voleuses</i> , Julie Nioche, 2012)	p.7
2. Quels mouvements pour un référentiel inaccoutumé ? (<i>Nos solitudes</i> , Julie Nioche, 2010)	p.11
3. Un concepteur d'objets (<i>Artiste du cirque</i> , Johann Le Guillerm)	p.14
4. Un perturbateur optique (<i>Save as houses</i> , <i>In the event</i> , <i>Stop motion</i> , NTD, 2017)	p.17
5. <i>Le point de suspension</i> ou comment investir la notion de temporalité dans la danse (<i>Cavale</i> , Yoan Bourgeois, 2013)	p.24
6. Une danse pure et libérée (Merce Cunningham, 1919 - 2009)	p.29
7. Lorsque la danse parvient à s'affranchir de la musique (<i>Drumming live</i> , Teresa de Keersmaecker, 2017)	p.36
8. Une composition iconique altérée par la musique (<i>Up to date</i> , Claudia Triozzi, 2017)	p.43
9. Un mouvement en relation direct à la vie (<i>Anna Halprin : Le souffle de la danse</i> , Ruedi Gerber, 2010)	p.49
10. <i>Un acte de manifestation</i> en résistance au monde (<i>Une minute de danse</i> , Nadia Vadori-Gautier, depuis avril 2015)	p.55
11. <i>In situ</i> : un nouveau rapport danseur-spectateur (<i>La Meute</i> , Le Corps Collectif, 2011)	p.63
12. Un défilé visant la masse sociétale (<i>Tragédie</i> , Olivier Dubois, 2012)	p.67
13. Le théâtre dansé (<i>Pina</i> , Wim Wenders, 2012)	p.71
14. La non-danse (<i>10 000 gestes</i> , Boris Charmatz, 2017)	p.77
15. Pour la légitimité des danses domestiques (<i>Gala</i> , Jérôme Bel, 2017)	p.82
16. L'amateur élevé au rang de chorégraphe (<i>Installations à La Villette</i> , William Forsythe et Ryoji Ikeda , 2017)	p.87
CONCLUSION	p.92
BIBLIOGRAPHIE ET VIDEOGRAPHIE	p.94
REMERCIEMENTS	p.96

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

INTRODUCTION

Durant des siècles la danse fut contrainte par des codes de représentation aussi bien scéniques que corporels. Il fallait que les danseurs soit exemptent d'expression de douleurs dues à leurs performances, formels dans l'exécution de leurs mouvements. La danse devait s'accomplir sur les planches d'un théâtre. Les danseurs devaient porter des tutus, des ballerines, avoir un port de tête incontestable. La danse classique s'adonnait à des spectacles virtuoses qui avaient pour but d'offrir aux spectateurs de vraies prouesses techniques. Occultant la notion de dispositif spatial, la scène conventionnelle ne rivalisait pas de souplesse représentative, elle se contentait de supporter le mouvement chorégraphique mais ne participait pas réellement à sa réalisation. Le mouvement corporel était indépendant de l'espace dans lequel il se produisait.

Dans les années 1900 de nombreux chorégraphes vont remettre en question la codification de la danse en entreprenant des actions nouvelles et expérimentales. Les avant-gardistes tenteront de s'opposer à l'académisme et à son modèle classique de la beauté. Des artistes comme Loïe Fuller font leur apparition en déformant leur corps par le biais de voilage, de bâtons. L'absence totale de proportions du corps bouleverse l'idée de la femme danseuse désirable assimilable à un objet sexuel. Simultanément à cette réfutation de la danse traditionnelle, l'essor de nouvelles technologies comme l'électricité fait naître de nouvelle scénographie. Loïe Fuller ainsi que Isadora Duncan témoigneront d'une danse libérée avec de nombreux jeux de lumière. Elles participeront également à la remise en question de l'essence du mouvement chorégraphique.

« La scène libre, au gré de la fiction, exhalée du jet d'un voile avec attitudes et le geste, devient le très pur résultat. » (1)

A présent scandales et sang-froid règnent lors des représentations. Néanmoins l'idée d'arracher à la danse sa pensée sexuelle, décorative de l'époque permet de révéler

(1) Considération sur l'art du ballet et la Loïe Fuller, Mallarmé, extrait de *Aisthesis, scène du régime esthétique de l'art*, Jacques Rancière, Gallilée, 2011

un nouveau rapport social à l'art chorégraphique mais également à son espace attenant et à ses protagonistes.

Aujourd'hui nous assistons à des mises en scène concurrençant d'ingéniosité. Recherchant la provocation, participant à l'invention de nouvelles technologies, ayant de nombreuses revendications politiques, la danse contemporaine cherche à toucher la pensée unitaire de la démocratie et à tenter de remettre en cause les usages sociaux.

De cette façon penser les dispositifs spatiaux paraît être primordial. Dans quelle mesure ces derniers peuvent conditionner le corps du danseur et la pensée du spectateur ? Là où le danseur semble déjà bien contraint par son corps, l'emploi de dispositifs spatiaux peut ouvrir son corps différemment. Comment la construction de dispositifs spatiaux peut permettre d'augmenter, changer ou simplement créer le mouvement ?

Cette réflexion portée sur la singularité de la spatialité construite par des dispositifs tente de faire ressortir différentes typologies d'espace. Elle s'attache principalement à faire l'état des lieux de la danse contemporaine par le biais d'une quinzaine de chorégraphies bien distinctes. Elle décrit ce qui crée fondamentalement l'espace à savoir le corps, la lumière et la musique.

Dans sa globalité cette étude se base sur la synthèse de plusieurs définitions du dispositif spatial.

Dans les années 1970, Michel Foucault est l'un des premiers philosophes à s'intéresser à la notion de dispositif. Il distingue trois instances : *Savoir, Pouvoir, Subjectivité* (1). Ce philosophe part du principe que ces trois recours sont nécessaires à la naissance d'un quelconque dispositif. Deleuze développe plus tard ces trois instances en énonçant les diverses lignes de conduite du dispositif. Les dispositifs semblent donc être le lieu de processus divers.

« Les dispositifs ont donc pour composantes des lignes de visibilité, d'énonciation, des lignes de forces, des lignes de subjectivité, des lignes de fêlure, de fissure, de fracture qui toutes s'entrecroisent et s'emmêlent, et dont les unes redonnent les autres, ou en suscitent d'autres, à travers des

variations ou même des mutations d'agencement. » (2)

Au XXe et XXIe la notion philosophique de dispositif désigne donc un mode de gouvernance stratégique de l'action. Toujours dans un rapport de forces, le dispositif oriente, bloque, stabilise le corps. Il est constitué de discours, d'institutions, d'aménagements architecturaux, de règles et de lois. Le dispositif permet la relation entre tous ces éléments, aussi bien matériels qu'immatériels. Giorgio Agamben conceptualisera le dispositif comme :

« Tout ce qui a, d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (3)

Pour contracter, la recherche qui va suivre se fonde donc sur le postulat suivant :

Ce dit être un dispositif spatial tout agencement d'objets utilisé pour aboutir à une action. Cet ou ces objets peuvent être matériels comme immatériels du moment qu'ils produisent une réaction sur le danseur et le spectateur et qu'ils participent au développement de la chorégraphie.

En outre, les dispositifs spatiaux objets de cette étude sont aussi bien ceux présents sur scène que in situ. En revanche dans les deux situations il est important d'étudier leurs natures, leurs conditions, leurs enjeux et leurs formes. Parallèlement aux dispositifs spatiaux contemporains il a été question de savoir à quel moment les dispositifs spatiaux s'étaient immiscés dans la danse afin de comprendre les dispositifs actuels. De cette façon l'histoire de la danse contemporaine et l'émergence de ces dispositifs ont également fait preuve d'une attention particulière. Cette recherche s'attache à comprendre l'apparition des dispositifs spatiaux et plus largement la naissance de la danse contemporaine avec des figures emblématiques comme Merce Cunningham, Anna Halprin ou encore Pina Baush.

Ayant la volonté de présenter un véritable panorama

de la danse d'aujourd'hui, l'attention se porte réellement sur la réalisation des dispositifs spatiaux et se concentre sur les processus de création des metteurs en scène, à savoir comment ils procèdent. Qu'est-ce que cela donne ? Comment cela est fait ? Qu'est-ce que cela produit ? L'idée n'est pas nécessairement de donner une réponse mais de s'immerger dans l'expérimentation contemporaine à travers de nombreux exemples.

L'essentiel des recherches est basées sur des visionnages de spectacles (en direct ou sur le net), mais également sur des visionnages de films, plus historiques, d'installations à échelle 1, de nombreuses lectures, des interviews de chorégraphes et artistes. Il était nécessaire de parvenir à une matière chorégraphique généreuse et variée. A la suite de l'acquisition de cette matière l'enjeu a été de faire valoir une cartographie de ce qu'il se passe aujourd'hui dans la danse. Cette cartographie, loin d'être exhaustive, se distingue par son angle d'attaque qui traite du corps dans l'espace médiatisé par des objets. Cette recherche s'est voulue mettre au point des processus de retranscription de spectacles. De cette manière les spectacles vus en direct sont reconnaissables par les moyens d'écriture mis en place (descriptions « bête et méchante » du direct entrecoupées de commentaires de spectateurs). Les spectacles visionnés sur le net s'attachent à retranscrire les captations vidéo. Les retranscriptions cinématographiques quant à elles, retracent brièvement la façon dont ont été tournés les films. Ces matières différentes m'ont permis d'avoir un regard divers sur les dispositifs spatiaux, en tant que spectatrice, chorégraphe, lectrice, enquêtrice et ainsi d'appréhender l'espace différemment.

Dans un désir de ne pas hiérarchiser les retranscriptions contemporaines ce mémoire ne dispose pas de plan conventionnel avec de grandes parties. Chaque retranscription se suffit à elle-même et est autonome. En revanche nombreuses corrélations viennent soutenir l'argumentaire de chacune. De plus le choix d'entrecouper ces dizaines de réécritures actuelles par des retranscriptions historiques permet d'avoir des transversalités dans le temps et de mieux assimiler l'aboutissement de chacune d'entre elles.

Pour synthétiser, ce mémoire est une réflexion portée sur la singularité de la spatialité construite par les dispositifs dans la danse contemporaine. Il témoigne d'un état des lieux de la danse d'aujourd'hui en plus de questionner l'évolution de l'espace scénique à travers les temps.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

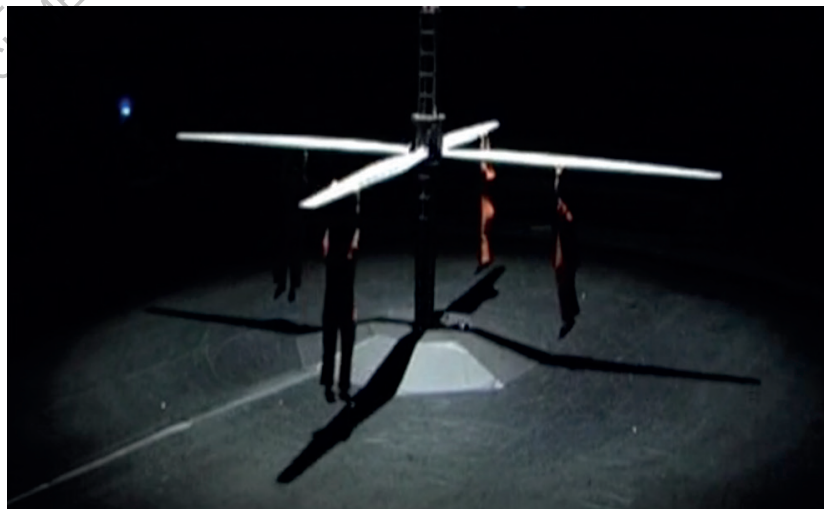
1. Un dispositif propulseur de mouvements

Voleuses (2012), Julie Nioche

Julie Nioche amorce l'idée que le corps en mouvement est déjà un corps en contrainte. Certains chorégraphes utilisent le dispositif spatial comme « objet libérateur » permettant d'affranchir le corps de l'athlète. Elle effectue la plupart de ses performances sur scène en provoquant et bousculant nos habitudes de déplacements. Alors certes le corps court, saute, marche mais il se heurte à un dispositif spatial qui le déconcerte et le fait s'adapter à son nouvel environnement. La chorégraphe travaille en collaborations avec des artistes. Elle œuvre régulièrement avec une architecte, Virginie Mira. Elle conçoit ses chorégraphies dans les espaces intérieurs avant de les contraindre et les adapter à la scène. En revanche lorsqu'il s'agit d'une danse In Situ, ses danses sont en lien direct avec l'espace.

Julie Nioche fait la plupart des choses de façon inconsciente. Elle travaille majoritairement par improvisation. Les quinze premières années de ses recherches chorégraphiques (de 2000 à 2015) l'artiste a fait un travail à partir d'objets de la scénographie. Les objets qu'elle a créés on était principalement pour contraindre le corps. (1)

(1) Cf Annexe 1, interview téléphonique avec Julie Nioche, le 16 mai 2017.



Nous entrons dans la salle. Elle est plutôt étroite. Nous sommes près de la scène plongés dans l'obscurité. La scène

Captures d'écran du spectacle sur Vimeo

début.

Une grande hélice noire trône au milieu du plateau, elle est d'une hauteur d'environ 4 mètres. Elle dispose de quatre pales et tourne à un rythme assez soutenu. La lumière saccade en même temps que la musique convulse. Nous sommes baignés dans une atmosphère non paisible, angoissante. Quatre danseuses habillées d'orange courent sur scène autour de l'hélice. Sont-elles des bagnardes ? L'hélice continue de tourner. Les femmes continuent de courir à vive allure. Puis une femme s'allonge sur le sol pour se redresser et courir à nouveau.

Les pâles changent de cadence, ralentissent et débutent leurs descentes. Les femmes sautent et s'accrochent chacune à une pale. L'objet est bien étudié. Des encoches dans les pales ont été effectuées pour permettre de s'accrocher à ces dernières. L'hélice remonte légèrement et doucement. Désormais les danseuses décollent du sol, puis elles volent.

L'installation reprend à nouveau sa descente. Certaines danseuses sont toujours accrochées aux pales tandis que d'autres ont déjà décroché. De manière nonchalante leurs pieds traînent bientôt sur le sol de la scène. Elles sont souples, plastiques et lâchent le dispositif. Toujours placées dans le champ du trajet de l'objet, les danseuses se heurtent et tentent d'arrêter le mouvement des pales. En vain. Les danseuses passent en dessous, au-dessus et essayent d'éviter la machine. Elles improvisent ? Dorénavant la machine et les danseuses semblent faire corps. Il devient impossible de savoir qui de l'objet ou des danseuses donnent lieu à la danse. Ils sont interdépendants.

Le mouvement de l'hélice ralentit très fortement. La luminosité devient plus rosée et la musique change et s'apparente à une berceuse. Tout se mute. L'ambiance devient apaisée, douce et modérée. Certaines des danseuses sont sur les pales tandis que d'autres sont sur le sol et agissent avec les pales au-dessus d'elles. Les danseuses semblent apaisées et de pensées rêveuses. Comme si elles avaient compris. Saisis quoi ? L'utilité de l'hélice ?

L'hélice n'est plus qu'un seul objet du décor mais devient également un objet contraignant spatialement. Ici le dispositif spatial a été conçu pour être pénible, difficile. Mais à la fin de la danse on comprend vite que ce même dispositif devient en fait propulseur et libérateur du mouvement des danseuses (2). Le dispositif serait-il générateur de liberté ? La liberté au sens d'une indépendance nouvelle.

(2) « La contrainte ça dépend comment tu la vis, elle peut devenir une contrainte ou un moteur qui impulse et libère le mouvement. Moi j'ai surtout pensé l'objet comme une contrainte. », Extrait d'interview téléphonique avec Julie Nioche, le 16 mai 2017.

Capture d'écran du spectacle sur Vimeo



2. Quels mouvements pour un référentiel inaccoutumé

Nos solitudes (2010), Julie Nioche

La scène est plongée dans le noir. Seul des contre-poids semblant flotter sont discernables dans l'espace scénique. Une danseuse habillée classiquement fait son apparition. Elle aussi paraît en lévitation. Son corps plane. Dans un coin de la scène on aperçoit un guitariste. Le son émanant des enceintes est volontairement déformé. La musique est méditative.

Au début du spectacle la danseuse se réveille suspendue au dessus du sol. Le dispositif bouleverse les lois de la gravité et de ce fait le poids de son propre corps est perturbé. Mais comment faire ? Comment marcher ? Sauter ? Courir ? Elle redécouvre son propre poids. Cette première partie s'avère être l'évolution d'un corps qui réapprend à se déplacer dans un référentiel inaccoutumé.

Le dispositif spatial crée un espace inconnu dans lequel le corps se retrouve mesuré.

Le mécanisme est réfléchi afin que l'illusion de lévitation soit parfaite. Un système d'attaches pour le corps ainsi que des câbles transparents pour les contre-poids donnent l'impression de flotter dans l'espace. Le corps est suspendu. Le spectacle est poétique. Tandis que le poids du corps est contrebalancé par l'accumulation des poids qui trônent autour de lui, la danseuse s'exprime et se meut petit à petit. Par moment les contre-poids prennent le dessus, alors la danseuse évolue très haut sur scène. Puis c'est l'inverse, le corps frôle le sol de la scène. C'est un développement corporel sensible empli de grâce qui a lieu. La danseuse cherche ses attaches, ses bases qu'elle ne connaît plus. Elle manque et recommence sa montée.

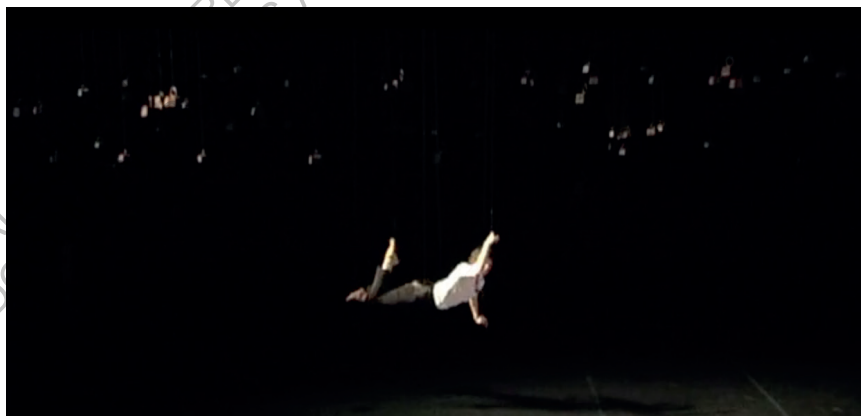
Puis elle tombe. Son corps se heurte au sol. La musique prend fin. C'est le signe de la deuxième partie plus déterminée et aventureuse. La musique prend une autre dimension, un autre rythme. L'artiste commence son ascension. Désormais, elle maîtrise son dispositif. Marche, court dans les

airs, se déplace, danse, s'émeut face au vide. Ici, la danse trouble nos référents quotidiens et brouille nos rites de l'espace. *Nos solitudes* est un spectacle qui déstabilise le spectateur. En outre, ce dispositif de câblages rappelle le statut de danseur/ objet annoncé par Schlemmer :

« *Les danseurs ne pourraient-ils pas être des marionnettes réelles, mues par des ficelles, ou mieux encore, au moyen d'un mécanisme précis, presque sans intervention humaine, tout au plus dirigés par une commande à distance ?* » (1)

(1) RoseLee Goldberg, *La performance, du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, 2012, p.10

Captures d'écran du spectacle sur Vimeo



3. Un concepteur d'objets

Artiste du cirque, Johann Le Guillerm

Artiste issue de la communauté du cirque, Johann Le Guillerm et d'autres ont irrigué la danse contemporaine. Ses recherches sont plus importantes encore dans la scénographie. D'une façon similaire mais à fortiori différente de Julie Nioche, cet artiste travaille sur le rapport corps et objet. Il change la relation du corps à l'espace par le biais d'objets.

« Mon projet, travailler le mouvement de l'objet et celui du corps qui évoluent ensemble, comme s'ils ne faisaient qu'un » (1)

Ce qui captive c'est sa démarche de recherche : son processus de création de dispositif spatial. Et c'est ce qui m'a singulièrement intéressée. Il raisonne comme une résonance incontestable entre l'objet et le corps de l'artiste lui-même. L'un fait évoluer l'autre et réciproquement.

Ancien funambule, cette recherche d'équilibre est innée et relativement naturelle. Il tente de comprendre l'inertie de la matière autour de nous, l'énergie, le mouvement. « C'est l'espace qui façonne la contrainte et détermine l'attraction » (2).

Mais finalement pour lui sa démarche est de cristalliser sa pensée dans un corps intérieur (donc son corps humain) ou dans un corps extérieur (son objet). Le corps intérieur et le corps extérieur sont la même chose, seul le regard n'est pas placé au même endroit. Dans les deux cas les forces sont les mêmes et elles ont le même rapport à la gravité.

Au commencement il y a une idée, un thème de base. Johann Le Guillerm considère ce thème comme *la contrainte* (3) de départ. A partir de ce sujet se crée la matière nécessaire à la réalisation de l'objet nouveau. Puis l'artiste déroule la capacité de l'objet à son maximum. De cette manière il en découle un premier jet. Le développement de son idée se fait sous forme de maquette dans son laboratoire, tel un alchimiste. Puis cet objet malléable se fixe et se confronte à la réalité laissant apparaître de nouvelles possibilités. L'objet se construit de cette façon et l'artiste parvient au fur et à mesure



(1) Extrait d'une interview vidéo sur Youtube, 29 janvier 2015

(2) Extrait d'interview avec Johann Le Guillerm, le 01 septembre 2017.

(3) Ibid

Captures d'écran issues de Youtube



à savoir ce qu'il va en faire.

A la suite de cela, Johann Le Guillerm construit un prototype très rudimentaire mais qu'importe l'essentiel étant qu'il fonctionne au moins une fois même sur une très courte durée afin de prouver qu'il est opérationnel. Le passage de la maquette au prototype engendre là encore de nouvelles possibilités car il y a un changement d'échelle est donc obligatoirement d'autres rapports aux forces.

Une fois le prototype fiable, l'artiste change de dimensionnement : c'est l'échelle 1. Cette phase du travail se fait en collaboration avec des constructeurs. C'est un véritable travail de bâtiment où l'on modifie l'objet jusqu'à sa praticabilité. L'objet non traditionnel manipulable est né. Mais selon l'artiste l'objet ne se finit jamais. « *J'aime croire que tout est évolution possible* » (4). Il crée des dispositifs qui mutent.

Johann Le Guillerm confiera qu'il crée de la même manière en In Situ, seules les contraintes diffèrent. Par moment la forme s'adapte au lieu et l'objet se développe en fonction du cadre.



(4) Ibid

Captures d'écran issues de Youtube



4. Un perturbateur optique

Safe as House, In the Event, Stop motion (2017), NDT

Une femme et deux hommes vêtus de noir entre sur scène. Ils se tiennent devant nous, dos au rideau. Les spectateurs sont assis dans leurs sièges à une distance plus ou moins proche de la scène. Nous cherchons à nous rapprocher de la planche. Aucun siège de libre. La salle est bondée. *Nederlands Dans Theater 2* (NDT) sont-ils si connus que cela (1)? Peu importe chacun discerne nettement la scène et comprend que c'est le début du spectacle.

Acte 1 - Safe as Houses

La lumière de la salle se coupe soudainement. Il est 19h30 et nous ne savons absolument pas à quoi nous attendre.

Le rideau s'ouvre. La scène se dévoile. Un mur immaculé en son centre sépare l'espace en deux. Il est d'une épaisseur et d'une hauteur rentrant dans la norme (épaisseur : environ 30cm, hauteur : environ 3m). Conçu comme un rayon de la scène ce mur sépare véritablement que 2/4 de la scène en deux. Les danseurs habillés de noir entre dans l'espace dédié au décor ; ils ne semblent plus être une intrusion dans le spectacle. Le contraste du blanc et du noir est saisissant. Les trois danseurs enchaînent une succession de mouvements en solitaire, en binôme ou en trinôme. Sur une musique de Jean-Sébastien Bach des danseurs vêtus de blancs entrent sur scène. Ils sont trois également.

Il y a comme une force qui tente de s'équilibrer autour de ce mur. Une fragilité appuyée par les danseurs en noir et par les danseurs en blanc. Il s'instaure une tension sans relâche. Cette mise en scène établie un univers à la fois tendre et puissant tout au long de l'acte. Le Ying et le Yang semblent être représentés sur scène. Les dessins de végétations noires comme vénéneuses en fond de scène en même temps que des couleurs monochromatiques rappellent la culture japonaise et présentent un côté plutôt austère à cette première scène.

(1) *Nederlands Dans Theater* est une compagnie créée il y a plus de cinquante ans. Influencée fortement par la danse moderne américaine elle reste cependant sur des bases classiques. Elle pourrait se définir comme une danse néoclassique.

Sous la direction de Jiří Kylián en 1978 se crée deux autres compagnies *Nederlands Dans Theater 2* et *Nederlands Dans Theater 3*. La première se compose exclusivement de danseurs (16) ayant entre 17 et 23 ans tandis que la dernière se forge de danseurs de plus de 40 ans.

Cette grande compagnie hollandaise, s'imposant définitivement sur les scènes internationales, concentre ses efforts sur l'expérimentation et la créativité en explorant de nouvelles formes et techniques de danse. Chaque danseur aura l'importance qu'il mérite, redéfinissant ainsi la nature même du terme de compagnie.



Capture d'écran issué de l'extrait du spec-

Le mur tourne subitement. Le rythme change et le jeu entre les danseurs également. Le dispositif spatial atteint une cadence plus rapide, nous faisant comprendre son importance dans la suite du spectacle. Puis le rythme se stabilise à une vitesse ni trop rapide ni trop lente en coordination avec la musique. Cette mesure est celle adoptée jusqu'à la fin de l'acte 1.

Ce pivotement génère moins de rivalité. Les deux univers initialement séparés s'interpénètrent. Dorénavant le mur pivot brasse l'espace scénique.

La position des danseurs change peu à peu également. Chacun entreprend une relation particulière avec le dispositif. Pendant que certains entrent en connexion directe avec le mur d'autres tentent de rentrer en contradiction avec lui. Ils le poussent pour tenter de stopper son avancement, ils l'épousent pour acquérir une puissance supplémentaire dans leurs mouvements.

En outre, il y a un léger écart difficilement perceptible entre le mur qui pivote et le fond de scène. Cet écart permanent ne laisse pas entrevoir la disparition totale des danseurs sur scène. Des danseurs s'éclipsent pendant que d'autres se dévoilent. Tout est si bien régité que la magie semble être la seule issue aux interrogations des spectateurs. « *Mais où sont-ils passés ?* ». La danse apparaît puis disparaît pour réapparaître à une vitesse surprenante.

Des binômes de danseurs vêtus de noir se créent en même temps que des duos habillés de blancs. La danse se libère. Nous assistons à des danses de groupes vecteurs de réelles énergies. Toutefois l'écriture laisse échapper des

folies individuelles permettant à chaque danseur d'avoir son importance.

Toujours sur une musique de Jean-Sébastien Bach plus enchantée que la première, la mise en scène se théâtralise très largement. L'équilibre se danse et se ressent. Puis la toile sur laquelle de la végétation était dessinée tombe subitement. L'arrière décor se dévoile, nous découvrons les dessous de la mise en scène, c'est la fin de l'acte 1.

Entracte

« *Je ne voyais pas d'où venait les danseurs ! C'est une belle idée ce mur pivot de la danse.* », l'une de mes voisines de gradins

Capture d'écran issue de l'extrait du spec-



Acte 2 - In the Event

La lumière de la salle se coupe à nouveau. Nous avons hâte de découvrir la suite du spectacle. L'espace a changé. Le sol est un écran où un fond marin est projeté. Un danseur effectue un solo sur ce support. Le son orageux nous plonge dans une ambiance particulière. Le danseur évolue tandis que l'atmosphère change à nouveau. Elle est rougêtre, lunaire. Une toile tendue en fond de scène suggère des lumières flamboyantes et nous laisse imaginer la force de la nature à venir. A la façon d'un éclair, l'énergie circule sur le fond de toile. Comme le mur central dans l'acte 1, la toile en fond de scène joue le rôle de séparateur d'espace. Cette dernière est fixe, elle ne tourne pas et ne dévoile pas d'espace palpable.

La mort amorce le début de l'acte 2. Le danseur allongé, entraîné par les autres danseurs de la troupe, est pris de mouvements saccadés. C'est principalement une danse de groupe qui a maintenant lieu. Les corps frémissent et simultanément déclenchent des pulsations physiques. La répétition de mouvements insiste sur les passages importants de la vie d'un homme. Nous sommes spectateurs d'une unité chorégraphique particulièrement énergique tout du long de la scène qui nous plonge dans une réalité surprenante. La peur, l'amour, la colère, le désarroi, la mort, la joie et beaucoup d'autres émotions sont représentées ici.



Capture d'écran issue de l'extrait du spec-

En touchant la toile de fond comme s'ils effleureraient la surface d'une eau immobile, certains danseurs génèrent des on-

-dulations. Celles-ci accentuent l'idée d'une toile imagée, iréelle et lui donnent plus d'importance encore.

Puis d'autres danseurs passent derrière la toile. Génératrice d'effets visuels cette même toile devient dispositif optique. Elle grossit, réduit la taille des danseurs. Finalement ce tissu fin et vaporeux laisse entrevoir un espace ultérieur. Similaire à des ombres chinoises, l'apparition des danseurs derrière la toile sensibilise à un espace parallèle à celui de la scène en premier plan. Elle expose une réalité déformée et même amplifiée. Qu'est-il ? Plait-il ? Ces jeux d'ombres ainsi que la musique d'Owen Belton accentue une atmosphère originellement angoissante.

Certainement l'acte le moins abstrait du spectacle. Au sens de la compréhension chorégraphique. Nous comprenons ce que la danse souhaite exprimer. En ce sens le spectateur s'identifie relativement vite aux danseurs et donc l'acte 2 est d'autant plus perceptible à la vue de tous.

Et si nous dansions la vie ? Cette scène n'est pas sans rappeler les amorces de grands chorégraphes comme Alain Platel ou encore Nadia Vandori-Gautier qui posent la réalité de la vie comme sujet premier de leurs spectacles. Simplement ils dansent la réalité de la vie. Cette œuvre chorégraphiée par Crystal Pite est pleine d'expressivité, de brutalité mais surtout de vérité.

Entracte

« Moi qui ne comprenait pas la danse contemporaine, là c'était l'histoire d'une vie enfin de ma vie aussi finalement, de la vie de manière générale. », ma voisine



Capture d'écran issue de l'extrait du spectacle sur Vimeo

Acte 3 - Stop Motion

Ces dernières 15 minutes d'entracte s'écoulèrent dans la plus grande impatience et nervosité. Que pouvaient-ils nous apporter de plus ? Nous aurions presque préféré nous contenter de ce que nous venions de voir de peur d'être déçues de la suite. La musique reprend.

Plongées dans une ambiance plutôt mortuaire, nous découvrons un tableau d'une dame âgée et animée sur scène. L'œuvre mouvante est placée en hauteur, à droite de la scène. Le cadre de grande taille est inaccessible et prend une place importante sur la scène. Semblant rappeler les portraits de nos arrières grands-mères, cette photo animée en noir et blanc trône sur scène. Cette dame nous regarde et semble surveiller la scène. C'est déroutant, intrigant.

Une danseuse vêtue d'une somptueuse robe noire s'ajoute à la scène accentuant le caractère funéraire de l'ensemble. La robe est majestueuse avec une retombée de drapés incroyable. Ressemblant à une statue grecque, la danseuse dégage une puissante émotion. Le rapport entre le tableau et la danseuse n'est vraiment pas évident à comprendre.

La femme en robe noire est accompagnée d'autres danseurs habillés de blanc. Une danse prodigieuse a lieu. La robe prend soudainement toute son ampleur sur cette scène. Des frissons nous parcourent le corps. Dans une incohérence initiale, la robe s'impose dorénavant dans l'espace. Puis la musique cesse un instant. Tout juste le temps de reprendre notre souffle.

Les danseurs dégagent une bâche du sol emplies de cendre blanche. La bâche rectangulaire recouvre une partie importante de la scène. Elle est transparente et de ce fait seule la poudre blanche apparaît sur le sol noir. Toujours dans une dualité de couleurs monochromatiques (identiquement à l'acte 1) la chorégraphie mêle les deux espaces alors distincts à cet instant.

C'est le début d'enchaînements de longs pas de danse tous les uns plus forts que les autres. La violence des gestes est amplifiée par l'envolée de la poussière.

FIN -



Captures d'écran issues de l'extrait du spectacle sur Vimeo

5. *Le point de suspension* ou comment investir la notion de temporalité dans la danse

Cavale (2013), Yoann Bourgeois

Grenoble, la Bastille. Yoann Bourgeois n'aurait pu rêver mieux que ce mirador sur la ville pour composer une œuvre artistique. Issu du cirque, il exécute un travail de longue haleine sur les notions d'équilibre et d'apesanteur. Notions mères de l'art circassien, l'artiste acrobate, jongleur et danseur s'attache à cet instant où l'élan se termine et la chute ne commence pas encore. C'est ce qu'il appellera le *point de suspension*. Il tient à représenter avec une extrême précision cet équilibre idéal du corps semblant être pendant un instant en lévitation. Dans un travail similaire à celui de Johann Le Guillerm, artiste du cirque également, Yoann Bourgeois irrigue la danse contemporaine d'une théâtralité et poésie incroyables.

Résultant d'une brume épaisse, le fond de scène semble vaporeux. Le cadre est méditatif, contemplatif. La chorégraphie n'a pas encore démarré que le spectateur est déjà songeur. A quoi pense t-il ? Que fait-il ? Qu'importe il entre en immersion totale avec l'atmosphère scénique. Alors il semble prêt à recevoir la danse qui ne va pas tarder à débiter.

« *J'étais frappée par une dimension vertigineuse de l'endroit. Quand tu te penches vraiment t'as 400 mètres puis t'as la ville.* » (1)

Rapidement la scène se démarque du brouillard. D'un blanc immaculé, elle est monochrome. En son centre on discerne un escalier semblant sans issue, il ne mène à rien. Vers où va t-il ? L'infini ? Il semble faire partie intégrante du paysage en arrière plan. Dominerait-il les monts préexistants ? Il n'en reste pas moins un dispositif majeur de la pièce. De premier abord, il est l'élément prédominant.

La chorégraphie commence. La musique est aussi méditative que le décor. Elle imite le bruit du vent et permet

(1) Extrait interview YouTube, Yoann Bourgeois



Capture d'écran issue de Vimeo

ainsi au spectateur d'entrer un peu plus dans l'espace de la danse. Nous planons déjà.

Deux hommes habillés de costumes noirs se présentent côte à côte dans le coin gauche de la scène. Sensiblement de même morphologie ils paraissent identiques. Ils enfilent une cagoule translucide sur leur visage. Leurs gestes sont lents, ils prennent le temps d'ajuster leurs costumes. Leurs figures se déforment. Ecrasé par les fibres du tissu élastiques, leur visage ne devient plus discernable. Se cachent-ils ? Dans un rythme identique et une harmonie de mouvements ils basculent lentement d'un côté puis de l'autre et finissent par se tourner. Ils sont jumeaux. Ils sont copiés.

L'un des danseurs tombe en arrière se faisant rattraper par l'autre. Il est immobile au sol. Puis ils se mettent à courir. Ils semblent se poursuivre. L'un chute en tentant d'attraper l'autre. Nous découvrons subitement un nouveau dispositif sur scène jusqu'alors invisible. Un trampoline est dissimulé dans l'épaisseur de la planche scénique. Peint de la même couleur que la scène il est donc invisible à l'œil du spectateur. Rapidement on comprend que les deux hommes sont en fait en cavale. Ils courent, s'évitent. Peu à peu les vastes étendues de la nature deviennent les aires de jeux des danseurs.

Le trampoline apporte une notion de temporalité extrêmement forte tout du long de la scène. Les danseurs amorcent leur chute puis rebondissent et recommencent. C'est une répétition constante de mouvements. Similaire à une bande vidéo que nous pourrions rembobiner éternellement les danseurs se meuvent au ralenti. En même temps l'image paraît se dédoubler avec ce choix de deux danseurs identiques. C'est un jeu d'images qui a lieu, on accélère, on répète, on décale on retourne en arrière, on fractionne, puis on recommence. Ce sont autant de manœuvres qui sont possibles grâce au dispositif.

A cet instant on se demande quel rôle joue l'escalier dans la pièce. Il s'impose sur scène comme le dispositif essentiel, disposé au milieu. Alors nous attendons. Puis les danseurs montent les marchent en courant et font marche arrière. Dans un jeu perpétuel de redémarrage, l'escalier les mène à



Captures d'écran issues de Vimeo

un point qu'ils ne peuvent dépasser. C'est le point culminant de la pièce, les artistes dominent la ville, la scène. C'est également le point culminant avant la chute.

Les deux hommes s'assoient sur les marches de l'escalier, l'un derrière l'autre. Ils retirent leurs cagoules. A présent nous distinguons nettement leurs visages. Simultanément la musique s'arrête pour laisser place à une voix radiophonique. Elle parle de la notion de neutralité énoncée par Pasolini.

« Il ne lui reste que cela une vitalité désespérée. Une vitalité désespérée. La vitalité désespérée c'est la haine de la mort. Qu'est-ce donc qui sépare le retrait loin des arrogances de la mort haïe ? Et bien je dirais que c'est cette distance difficile incroyablement forte et presque impensable que j'appelle le neutre. C'est en définitive une protestation. Cette protestation consiste à dire : il m'importe peu de savoir si dieu existe ou non mais ce que je sais c'est que je saurais juste au bout qu'il n'aura pas du créer en même temps l'amour et la mort. Et le neutre selon moi c'est ce non irréductible. » (2)

Associées à l'escalier et aux sauts que font les danseurs depuis ce dispositif, ces paroles prennent toutes leur ampleur. Elles font le parallèle entre ce qu'appelle Yoann Bourgeois le point de suspension et le neutre. Les mouvements répétitifs des danseurs insistent sur cette notion de suspension. La musique reprend et nous assistons à des chutes surprenantes depuis les marches du dispositif. Tout semble au ralenti. Le temps est dilaté. Nous lisons ce point dont parle le chorégraphe. La chute est décomposée et de ce fait analysable.

« C'est autour du vertige que je sentais que je voulais tourner. Et je me rappelais d'une notion que j'avais découvert en faisant du jonglage qui s'appelle le point de suspension. C'est le moment où quand les jongleurs lancent leur objet. Quand l'objet atteint le plus haut point, juste avant la chute. Je voulais me mettre à la place de cet objet, être sur une sorte de point de suspension. Rendre perceptible ce point là qui normalement dans le jonglage ne dure qu'un instant. On ne peut presque pas le voir, ça ne dure pas, c'est un instant ça ne



Captures d'écran issues de Vimeo

(2) Extrait voix-off 1 vidéo YouTube du spectacle Cavale (2013)

fait que passer par là. Et j'avais envie d'amplifier ce point, travailler chorégraphiquement pour essayer de lui donner une durée, de dilater le temps.» (3)

Après de multiples rebonds en résonnance avec l'escalier, une seconde voix enregistrée intervient. Elle évoque le rêve de voler. De même que la précédente elle fait écho direct à la chorégraphie. Elle parle de la sensation utopique de voler. Nos corps deviennent aériens. Les danseurs paraissent voler. Leurs corps semblent si légers qu'avec un seul coup de talon ils parviennent à décoller de nouveau. En l'absence de mécanisme la voix-off exprime le vol, pour autant les hommes se servent d'un trampoline. Ce dispositif est si bien dissimulé que rapidement nous nous identifions aux danseurs, aux paroles de la voix-off. Et pourtant. Le mécanisme est indispensable à l'envol, comme l'escalier à la chute. C'est un voyage spatial infini.

La chorégraphie se termine par une chute synchrone sans rebond des deux danseurs. Une chute finale sans rembobinage. Conjointement à une déclaration de la voix-off, cette chute signe la fin d'un rêve. Celui de voler.

« Au réveil très curieusement certain rêveur s'étonne de ne plus savoir voler.» (4)

(1) Considération sur l'art du ballet et la Loïe Fuller, Mallarmé, extrait de *Aïsthesis, scène du régime esthétique de l'art*, Jacques Rancière, Galilée, 2011

(3) Extrait interview YouTube de Yoann Bourgeois

(4) Extrait interview vidéo de Yoan Bourgeois sur Youtube

Captures d'écran issues de Vimeo



6. Une danse pure et libérée

Merce Cunningham (1919-2009)

Cette retranscription historique s'articule autour de plusieurs spectacles phares de Merce Cunningham. Ces derniers ont été choisis pour caractériser l'œuvre intégrale du chorégraphe et mettre en évidence le rôle pionnier qu'il a eu dans la danse contemporaine. Aujourd'hui le travail de Merce Cunningham est encore stimulant pour de nombreux chorégraphes et c'est pour cela qu'il paraît important de synthétiser ses expérimentations.

Né aux Etats-Unis en 1919 Merce Cunningham est une figure de la danse contemporaine américaine. Reconnu comme avoir été la charnière entre la danse moderne et la danse d'aujourd'hui, il a participé au renouvellement du mouvement et plus généralement de la danse.

« La manière la plus simple pour moi de parler du mouvement est de dire que, bien que nous utilisons pour marcher le même schéma et le même mécanisme, nous marchons tous différemment. Nous devenons nous-mêmes dans notre façon de marcher comme dans notre façon de parler. Nous n'avons pas besoin de donner un sens à notre marche pour en convaincre les autres – nous marchons, tout simplement. » (1)

Merce Cunningham fait renaître le soliste, l'individualité dans un chœur en tant que telle. Il n'est plus question d'avoir un groupement générique de danseurs qui exécute les mêmes mouvements à la perfection ou bien le soliste qui s'extrait de la masse. Ici le soliste prend part entière dans la troupe. Alors chaque danseur dans le groupe marche à une cadence disparate, saute à des hauteurs différentes, court à un rythme distinct. Le mouvement prend tout son sens à partir du moment où il s'individualise.

En 1948 Merce Cunningham crée *Untitled Solo*, une chorégraphie qui exprime la spontanéité du geste. Le chorégraphe fut l'un des premiers, avec à ses côtés Yvonne Rainer, à promouvoir le retour à des mouvements basiques, quoti-



Untitled Solo, Captures d'écran issues de Youtube

(1) Propos de Merce Cunningham recueillis par David Vaughan, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, édition Plume, 1997

-diens. A l'inverse de la danse classique qui prônait le spectaculaire, ici la danse revient à l'essence même du mouvement du corps humain. Le chorégraphe travaille son mouvement de façon solitaire. Il œuvre sur le mouvement en tant que tel puis rencontre un de ses danseurs (ou plusieurs, cela dépend) afin de voir de quelle façon son mouvement interagit avec lui (ou eux). Il s'abstiendra de toutes explications d'exécution envers ses danseurs, en dehors des indications formelles.

« On était censé trouver soi-même comment habiter le mouvement ou, sinon, le laisser vide, comme la plupart des danseurs, ce qui leur donnait des allures de Zombie, dans le pire des cas. » (2)

« Mon objectif est de trouver ce que chaque danseur va faire de ce mouvement particulier ou de cette danse particulière, je n'ai aucun problème si cela ne marche pas tout de suite. C'est pour moi une sorte de jeu. Mes danseurs se réalisent à travers l'acte de danser. Mais, au lieu de jouer à être quelqu'un, ils font quelque chose. » (3)

Le chorégraphe croyait en la danse sans fioriture. De cette manière le danseur devait pouvoir se mouvoir sans expression, à l'inverse de la *danse-théâtre* de Pina Bausch. La danse de Merce Cunningham ne raconte pas d'histoire, l'objectif est de la dénuer de narration pour qu'elle soit la plus indépendante et la plus transparente possible. De cette façon le spectateur est libre de sa propre interprétation.

« Je n'ai jamais cru à tout ce qui s'est dit de la «signification» de la musique, ou de la «signification» de la danse, à «l'expression», à «l'émotion» [...]. J'ai toujours pensé que la danse existait par elle-même, et qu'elle devait se tenir, à proprement parler sur ses deux jambes. » (4)

Merce Cunningham pense que la danse doit trouver ses appuis dans le danseur lui-même et non dans la barre attenante au miroir. Il sera l'un des premiers chorégraphes à recentrer le centre de gravité du danseur à sa colonne vertébrale. De cette manière il repensera le mouvement dans sa totalité et éduquera à ses danseurs la décomposition de

(2) Propos de Steve Paxton, *Terpsichore en baskets, post-moderne dance*, Sally Banes, édition Chiron, 2002

(3) Ibid

(4) *Panorama de la danse contemporaine*, Rosita Boisseau, édition textuel, 2008

la colonne créant ainsi des mouvements encore inconnus à l'époque. *Untitled Solo* est là encore un témoin de cette nouveauté gestuelle.

« *Le même traitement est fait au corps dansant et aux séquences gestuelles qui, selon l'imprévisibilité du hasard, peuvent s'assembler dans un ordre changeant et des combinaisons multiples.* » (5)

Par ailleurs ce chorégraphe est également reconnu pour avoir été le premier à concevoir une chorégraphie sans l'accord de la musique. Il traite la danse et la musique séparément. Il travaillera d'ailleurs quasi toute sa carrière avec le musicien et interprète John Cage également expérimental dans son domaine. John Cage travaillait « *tout ce qui (lui) tombait sous la main* » (6) comme une matière présente au quotidien.

« *Pour tout le monde c'était du bruit, pour lui c'était de la musique.* » (7)

Par cette collaboration, qui prendra fin à la mort de John Cage, les deux artistes feront naître une danse novatrice.

Tandis que John Cage concevait sa musique, Merce Cunningham créait sa danse. Les deux ne se rencontraient que le jour de la première représentation. Les danseurs découvraient la musique en même temps que le chorégraphe.

« *Beaucoup ont du mal à accepter que la danse ne partage avec la musique que le temps et sa division. La pensée peut trouver beau ce que la musique illustre ou accompagne la couleur.* » (8)

La danse est clairement indépendante de la musique pendant sa création. En revanche lors du spectacle la danse est donnée à entendre en même temps que le mouvement du danseur. En revanche cette dernière ne propulse pas la danse, elle ne la renforce pas elle coexiste. Les deux sont indépendantes mais lors du spectacle elles se présentent comme intrinsèquement liées. C'est cette concordance qui semble pourtant si paradoxale à comprendre lorsque l'on suit

(5) Ibid

(6) *La performance, du futurisme à nos jours*, RoseLee Goldberg, édition Thames & Hudson, 2012

(7) Ibid

(8) Propos de Merce Cunningham, *Panorama de la danse contemporaine*, Rosita Boisseau, édition textuel, 2008

le processus de création qui finalement prend toute son ampleur lors de la finalité de l'œuvre. Ce travail rappelle très largement l'expérimentation de Anne Teresa de Keersmaeker et Steeve Reich qui exécutent un travail sensiblement identique. A la différence près que Anne Teresa de Keersmaeker pousse la dépendance des deux arts un peu plus loin encore. Elle fait dialoguer le désaccord et l'harmonie des deux médiums. Et c'est en cela que son travail est absolument remarquable, une réelle prouesse technique. Cette dissociation permet d'une certaine façon d'honorer aussi bien la danse que la musique. *Roaratorio* est un spectacle conçu par le chorégraphe et John Cage tandis que *Minutiae* fait résonance à d'autres disciplines encore. En effet elle fera appel au plasticien Robert Rauschenberg pour concevoir l'objet autour duquel le danseur va se mouvoir.



Roaratorio, Capture d'écran issue de Youtube

« De la même façon qu'il fait coexister sans illustration réciproque, musique, danse, éclairage et décor, multipliant ainsi les propositions sensorielles dans leur discontinuité et leur complexités formelles, il fait éclater l'espace centralisé de la tradition pour un espace atomisé, instable, «égalisé». Cet éclatement spatial, cette polyphonie sensorielle obligent à une autre perception, elle-même fragmentée, libérée de l'obligation de rassembler les «morceaux» selon une cohérence sémantique, mais surtout laissée à sa propre faculté d'association et de débrayage. » (9)



Minutiae, Capture d'écran issue de Youtube

Merce Cunningham en plus de remettre en cause le centre de gravité de la danse, repense la notion d'espace scénique. Ce dernier place le centre de plateau partout où il y a un danseur ébranlant les habitudes scéniques de l'époque. De cette façon on pouvait danser n'importe où, aussi bien dans un théâtre que dans une rue, un gymnase, un musée,... etc. Ce se sera le début de la danse in situ.

« Selon le principe d'Einstein arguant qu' « il n'y a pas de point fixes dans l'espace » »(10)

Par ailleurs ce chorégraphe est reconnu pour avoir initié la notion de jeu et de hasard dans la danse. En effet, il lancera les dés régulièrement lors du début de la première

(9) Bribes d'un article sur le net : Michèle Febvre, *Le corps dansant, une utopie en mouvement*. L'Annuaire théâtral 12 (1992): 105-116. DOI : 10.7202/041178ar

(10) *Panorama de la danse contemporaine*, Rosita Boisseau, édition textuel, 2008

d'un spectacle pour savoir quelle partie du corps et quel mouvement il faudra faire. Selon le chorégraphe « *le hasard permet d'évacuer les paramètres personnels* » et d'atteindre une danse pure et affranchie.

« *Comme tout ce qui fait la vie, ses accidents, ses hasards, sa variété, ses désordres et ses beautés qui ne sont qu'éphémères* ». Cunningham rivalise en improvisation, en non-intentionnel. La vie est tellement hasardeuse et désordonnée qu'il ne peut se contenter d'une danse orchestrée. De cette manière il prône un art plus proche de la réalité de la vie. Non forcément réaliste loin de là mais cherchant dans des réalités de la vie (comme les mouvements de la marche, du saut). De cette manière l'art devient sans doute plus populaire. A l'époque le but était de réduire l'écart qui s'était installé depuis des siècles entre l'art et la vie. La banalité ainsi que l'accidentel devenait objet d'art. » (11)

« *Je dis que faire, mais pas comment le faire, sinon pour moi c'est du fascisme ; dire que faire apporte des limites et, plus vous apportez de contraintes, plus vous devez aller loin pour conquérir votre matériel et réaliser vos tâches, alors que ne pas dire comment le faire laisse toute liberté à chacun pour trouver son propre langage* » (12)

Merce Cunningham, tout comme Anna Halprin, ramena le réel au cœur du geste artistique. A cet effet l'art et la vie se confondaient au même titre que le spectateur et l'artiste avec la naissance des *happenings* (13). Le chorégraphe ainsi que son collaborateur John Cage furent les premiers à participer aux *happenings*. En 1958 Allan Kaprow crée *18 Happenings in Six Parts* (14) à New York mêlant tous les arts de façon disparate et impliquant pleinement le public au spectacle.

Dans cette notion de hasard Merce Cunningham poussera encore plus loin que le simple tirage au sort. Il gènera sa danse sur ordinateur avec le logiciel LifeForm en 1999 qui fabrique des combinaisons innombrables de types d'enchaînements de mouvements. Biped est sa première pièce fondée sur ce logiciel.

« *Etre un corps en action libre de toute intimité, tout au moins de celle qui opacifierait cette clarté idéale si chère à Cunningham. Il veut un corps réfléchi et conscient, calme et pondéré, sans troubles, sans emphase et qui se donne à voir comme paysage changeant.* » (15)

(11) Bribes d'un article sur le net : Michèle Febvre, *Le corps dansant, une utopie en mouvement*. L'Annuaire théâtral 12 (1992): 105-116. DOI : 10.7202/041178ar

(12) Ibid

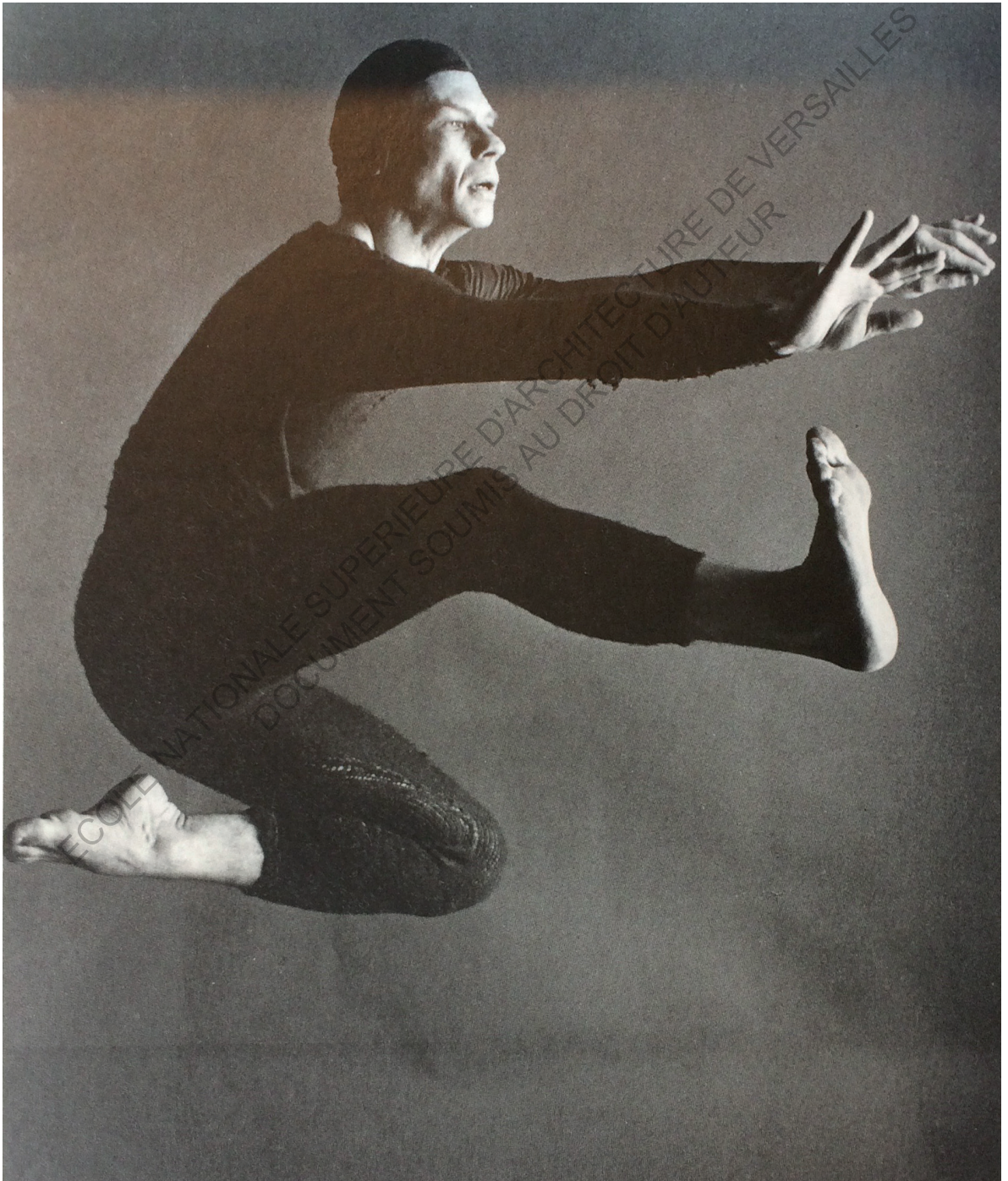
(13) Les *happenings* impliquent plusieurs intervenants, artistes de disciplines diverses, ou non artistes, dans la multiplication et l'entrechoc d'actions totalement hétérogènes, volontiers provocatrices, exemptes de toute cohérence narrative ou intention illustrative. Ils provoquent souvent l'implication directe de leur « public ». Faisant place à l'improvisation, les *happenings* se développent souvent à partir d'intentions et principes préalablement fixés, souvent avec une portée conceptuelle.

(14) *18 Happenings in Six Parts* est considéré comme le premier happening. Créé par Allan Kaprow en 1958 il témoigne d'une collaboration pluridisciplinaire et de la naissance d'un nouveau rapport artiste/ spectateur. Les artistes présentaient des scènes divisées ; John Cage jouait de la musique, Merce Cunningham dansait, et d'autres encore exécutés leurs arts.

(15) Bribes d'un article sur le net : Michèle Febvre, *Le corps dansant, une utopie en mouvement*. L'Annuaire théâtral 12 (1992): 105-116. DOI : 10.7202/041178ar

Merce Cunningham aura changé la tenue du corps du danseur ramenant la danse à son essence même. Le fait de détacher la danse de la musique et du décor la fait exister par elle-même. Ainsi le corps se retrouver libéré de toutes hypocrisies et offre au spectateur une pureté du geste incroyable.

Photo issue de *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*, David Vaughan, 2002



7. Lorsque la danse parvient à s'affranchir de la musique *Drumming Live et Rain* (2017), Anne Teresa De Keersmaeker

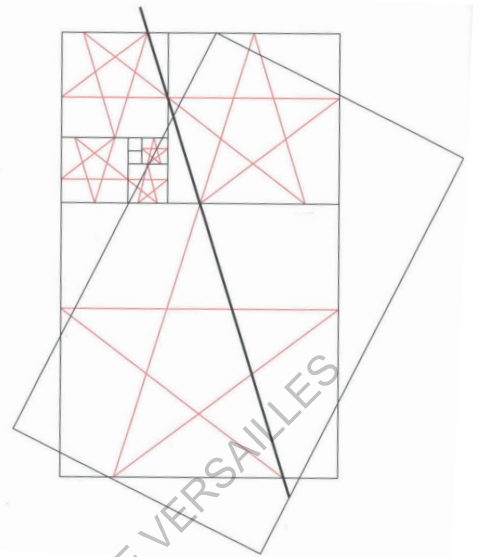
L'Opéra de Bastille, c'est une première. Nous sommes toutes deux en haut de la salle et c'est incroyable comme nous voyons bien la scène ; ça change de l'Opéra Garnier. Nous avons l'impression que n'importe où nous nous trouvons nous verrons toujours aussi bien. Nous nous contentons alors de nos sièges.

La scène est d'une géométrie étonnement réglée. C'est perceptible. Au sol il se dessine des figures, des étoiles, des courbes, des droites. Puis il y a cet orange vif qui est omniprésent, au sol. Des instruments en latence sont présents en fond de scène devant une toile blanche. La lumière n'est pas encore éteinte que la chorégraphie commence déjà.

ACTE I –

Une femme métissée s'élanche sur scène. Elle se meut, jette ses bras à plusieurs reprises vers le haut puis le bas dans des mouvements relativement similaires pour ne pas dire quasi identiques. Elle semble si légère : elle rebondit sur le sol en moquette sans produire le moindre son. Elle bondit et exécute des enchaînements de mouvements dans des directions différentes. Ils paraissent réglés par le dessin au sol. Un homme accompagne la danseuse par des sons de percussion également répétitifs. Mais la danseuse n'est pas en accord avec la musique, elle y fait écho. Je ressens ce décalage, c'est étonnant car pour autant tout paraît être en accord. Comme si les deux fonctionnaient ensemble mais de façon autonome. L'un sans l'autre n'existe pas mais trop de cohésion tue l'autre.

Puis un puis deux puis bientôt dix danseurs entrent sur scène. Certains s'associent par paire pour entamer des mouvements identiques selon une trame semblant définie au préalable. Et pourtant. Par ailleurs ils sont identifiables. Dans une harmonie de mouvements en décalage ou en chœur chacun des danseurs improvisent ? C'est le feu, la cadence. C'est l'art du *contrepoint* (1).



(1) Définition du dictionnaire Larousse. *Le contrepoint* en musique est un système d'écriture musicale qui a pour objet la superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques.

Photos issues du programme du spectacle

ENTRACTE -

« C'est insaisissable, ce sont des mouvements perpétuels qui ne veulent rien dire. J'ai l'impression qu'il n'y a pas d'histoire en fait. Rien à déchiffrer, c'est brut, on nous donne de la danse comme ça sans rien mais avec tout. », ma voisine de siège
« Tout le monde a l'air de comprendre, d'apprécier, peut-être qu'il faut analyser pour comprendre la danse, peut être qu'il nous manque un détail », ma voisine de siège

Alors nous lisons. Nous avons acheté le programme proposé avant le spectacle et nous le décortiquons en espérant comprendre la façon dont la danse se produit avant la reprise du spectacle.

Anne Teresa de Keersmaeker est une chorégraphe résolument minimaliste. Son vocabulaire avant-gardiste est difficilement perceptible pour un public amateur. Ce qui semble en contraction avec une danse qui se veut moins conventionnelle. Cette chorégraphe développe son travail essentiellement sur la recherche d'écriture sous toutes ses formes. Alors elle ne raconte pas d'histoires, pas d'émotions, son objectif n'est pas l'expressivité mais juste d'être danse.

« Pour moi, un mouvement abstrait n'est absolument pas dénué d'émotions. En particulier quand les danseurs commencent à se penser vraiment en « partenaires », à chercher un contact » (2)

De Keersmaeker règle, pointe la perfection du geste par une écriture de base très simple. C'est ce qu'elle appelle la *phrase de base*. La phrase de base a pour but de permettre d'acquérir une matière première sur laquelle se développera toute la chorégraphie à venir de la pièce. Dans *Drumming Live* elle est pensée indépendamment de la musique, mais il arrive régulièrement qu'elle soit initiée au préalable par un morceau musical. *Drumming* ainsi que *Rain* exploitent chacune deux phrases de base au commencement.

La chorégraphe alors semblant très indépendante de la musique dans sa conception de la danse s'avère finalement étroitement liée à elle. Parallèlement à Merce Cunningham

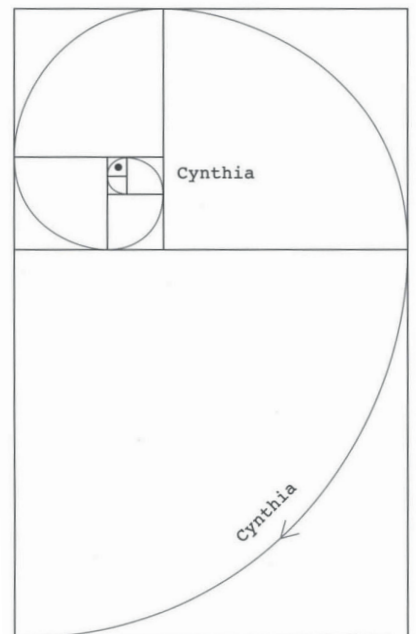


Schéma de la phrase de base issue du programme du spectacle

et John Cage, Anne Teresa de Keersmaeker et Steve Reich paraissent entretenir une relation particulière. Elle dira d'elle-même que Steve Reich a inspiré pleinement son œuvre *Drumming* et *Rain*.

Drumming Live ainsi que *Rain* sont deux œuvres chorégraphiques soutenues par la musique de Steve Reich. Le compositeur pense sa musique à travers des écrits théoriques et des entretiens ; il fait partie des premiers compositeurs à systématiser des processus afin de diriger son écriture de composition. De la même manière que De Keersmaeker, il crée des phrases de base autour desquelles la musique se développe. En plus de cela il ajoute des *déphasages* (3) permettant de construire des rythmes de mélodie fins et recherchés. Anne Teresa appliquera dans ses chorégraphies ces techniques de *phases* et de *déphasages* initiées dans sa musique.

Par-dessus ces phrases de base viennent s'accumuler les mêmes pas de danse ou des variations qui sont essentiels à l'organisation de la structure et à la construction des processus (de la même manière que dans la musique de Steve Reich). De cette manière le travail d'accumulation de Trisha Brown a largement inspiré la chorégraphe belge.

Il est compliqué de parler de *Drumming Live* et *Rain* indépendamment séparément car ces deux oeuvres dialogues entre elles. Il suffit d'observer le développement spatial de chacune d'entre elles pour comprendre le rapport entre les deux.

«*Drumming Live* et *Rain* se font échos dans des rapports de symétrie et d'opposition où dialoguent formes spiralées et angulaires, dégradés de magenta et d'oranges. » (4)

Le travail d'Anne Teresa De Keersmaeker combine des procédés d'improvisation et une réflexion rigoureuse sur la composition des structures spatiales. Ses dispositifs spatiaux pointilleux et réfléchis, théoriquement au préalable, ne sont pas sans rappeler le travail d'Oskar Schlemmer.

« se font écho dans des rapports de symétrie et d'opposition où dia spiralées et angulaires, dégradés de magenta et d'oranges. » (4)

(2) Réponse donnée par Cynthia Loemij (danseuse de la troupe de Anne Teresa De Keersmaeker) lors d'une interview effectuée par Floor Keesmaekers (sœur de Anna de Teresa) et secrétaire de la compagnie Rosas. Extrait « *Drumming Live*, Anne Teresa De Keersmaeker, publication de l'Opéra national de Paris, page 63 traduit en partie par Richard Neel, 2017

(3) Le *déphasage* est une technique de composition répétitive en musique, par la suite appliquée à la danse par Anne Teresa de Keersmaeker, qui est née des limitations techniques du matériel électronique de l'époque. C'est la répétition d'une unité quelconque par deux danseurs qui peut, par de subtiles différence de tempo, se décaler progressivement jusqu'à se mettre « *hors-phase* », puis doucement revenir à la synchronisation de départ.

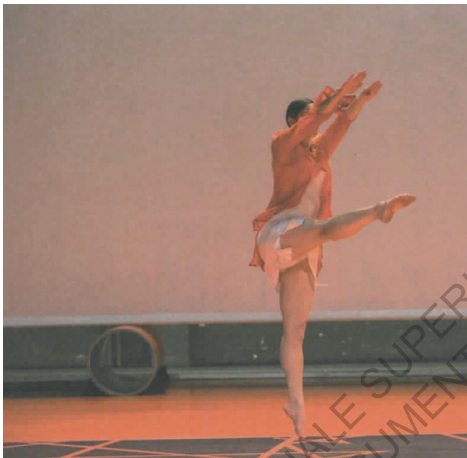
Extrait « *Drumming Live*, Anne Teresa De Keersmaeker, publication de l'Opéra national de Paris, p. 59, traduit en partie par Richard Neel, 2017

(4) Extrait « *Drumming Live*, Anne Teresa De Keersmaeker, publication de l'Opéra national de Paris, p. 21, traduit en partie par Richard Neel, 2017

Ce scénographe allemand fut reconnu pour sa pratique novatrice des arts de scène. Il élabore une relation intrinsèque entre la théorie (écrits, dessins : l'intellect) et la pratique (danse, théâtre : la scène). Ces recherches se concentrent dans ces deux aspects sur la notion d'espace. Il mettra en œuvre ses études en réalisant un spectacle Danse des gestes où il codifiera, de manière similaire à celle d'Anne Teresa De Keersmaeker, le mouvement des danseurs. Finalement il organise la géométrie des mouvements dans l'espace et énoncera :

« L'ère de la machine, de la technique, de la mécanique ne pouvait pas demeurer sans incidence sur les arts et surtout pas sur un domaine qui se manifeste essentiellement par le mouvement du corps humain, la danse » (5)

(5) Bribes d'Oskar Schlemmer, extraits du livre *Danser la vie*, catalogue de l'exposition de 2012 au Centre Georges Pompidou



ACTE II –

Reprise après l'entracte. La chorégraphie continue avec encore plus d'entrain. Plus de danseurs. Deux femmes exécutent des mouvements de la phrase de base et petit à petit se décalent en harmonie. Elles se déphasent. C'est donc cela. Au même instant deux autres danseurs réalisent les mêmes mouvements que le binôme précédant mais dans un rythme encore différent que les deux premières danseuses elles-mêmes décalées. Il se produit quelque chose d'in-croyable. A mesure que la musique en boucle vient ajouter de nouvelles percussions la chorégraphie ajoute de nouvelles variantes à son rythme de base. La musique et la chorégraphie

Photos issues du livre du spectacle

ne semblent pas aller au même rythme et pourtant elles sont en harmonie. Une cohésion des deux se produit. C'est étonnant. C'est imperceptible, invisible et malgré cela musique et danse fusionnent. Des chanteuses entrent sur scène et commencent à imiter les percussions avec des chants monosyllabiques. A cet instant les danseurs, qui paraissaient accomplir leurs gestes avec une précision incroyable, s'activent toujours plus à l'unisson. Ils changent de rythme pour retrouver sans doute celui initial. C'est donc cela ce que Reich appelait les *contrepoints polyrythmiques* (1) qui l'avaient tant fasciné et inspiré lors de son voyage en Afrique.

Il se tisse un rapport tellement intime et difficilement cernable entre la musique et la danse. C'est structurel. La musique de Reich ici n'est plus un régulateur de rythme pour la danse mais devient le pilier exemplaire de la démarche à suivre pour créer le mouvement des danseurs. Anne Teresa de Keersmaecker confiera lors d'une interview que lors du spectacle *Drumming Live* les musiciens faisaient des signes distinctifs aux musiciens pour se repérer mutuellement dans la chorégraphie sans quoi l'accord de la musique et de la danse serait plus compliqué.

Sans parler des costumes (de couleur orange) en consonance directe avec le décor scénique comme ceux de la pièce de Run (de couleur magenta), *Drumming Life* se révèle être une œuvre intégrale aussi bien dans la forme chorégraphique, scénographique que musicale.

Le bouquet final. Tous les danseurs s'activent comme jamais fait depuis le début du spectacle. L'exploit sportif des danseurs est fascinant, aucune pause, pas de temps mort. Le mouvement est incessant. Les danseurs brodent sans relâchent d'infinies variations sur la phrase chorégraphique de base se laissant porter par l'écho complexe de la musique. Elle-même s'embrace de façon bien précise. Puis tout à coup un danseur met fin à cette effervescence. Il déroule le rouleau, traversant la scène depuis le début du spectacle. Il finalise le tracé au sol. De façon brutale la musique et la danse disparaissent en même temps.

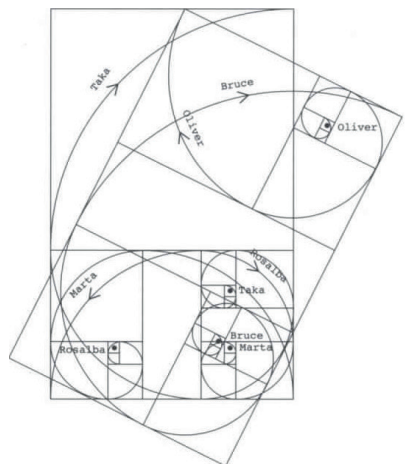
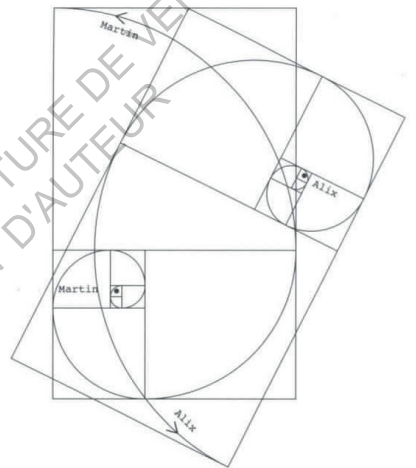
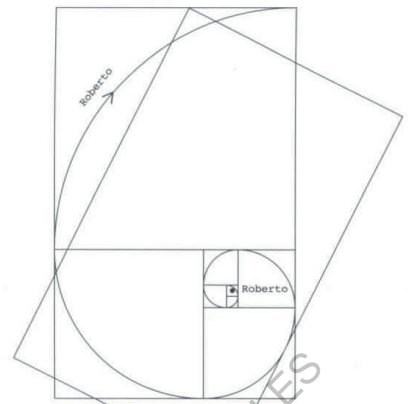


Schéma d'articulation de la phrase de base issue du livre du spectacle

(6) Le contrepoint en musique est un système d'écriture musicale qui a pour objet la superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques. Définition du dictionnaire Larousse

FIN –

« Sur la fin j'étais comme essoufflée de toute cette énergie déployée sur scène. Ça paraît tellement simple qu'on finit par comprendre que c'est d'une complexité sans faille. », ma voisine de rang

« C'est fascinant et imperceptible à la fois. C'était une sensation bizarre. Enfin dans tous les cas même si cette chorégraphe parle d'improvisation, qui d'ailleurs je trouve est difficilement cernable, il n'en reste pas moins une œuvre d'une précision à couper le souffle, tout est infiniment réglé. », moi-même

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

8. Une composition iconique altérée par la musique

Up to date (2017), Claudia Triozzi

Dans le prolongement de la réflexion portée à l'unisson par Anne Teresa De Keersmaecker et Steve Reich il semblait difficile de ne pas parler de Claudia Triozzi. Démarche chorégraphique axée sur le lien intrinsèque de la danse et de la musique Claudia Triozzi, plus encore, s'interroge sur la façon de théoriser sa pratique. Pratique qu'elle considère être entre art, danse, théâtre, et parole mais également tout cela à la fois.

Cette chorégraphe d'origine italienne se livre à *une thèse du vivant* et se questionne sur ce qu'est l'écriture pour un artiste. Ce travail de recherche part de ses expériences antérieures de la scène et amène divers savoir-faire à participer à cette réflexion théorique. L'acte chorégraphique n'est plus cantonné à sa propre nature d'être ce qu'il est mais se croise avec la philosophie, la science, le théâtre, la plastique, la vocale, l'artisanat, etc...

« Je veux penser un corps qui parcourt la scène, un corps traversé par une histoire du théâtre, par une cadence du rythme dansé, par une mémoire visuelle et par le chant. » (1)

Ce nouveau projet d'écriture artistique laisse imaginer une crainte de perdre la mémoire. Claudia Triozzi cherche à laisser une trace de son travail scénique. Mais comment le faire ? Comment renvoyer par écrit (théorie) la posture (pratique) d'une artiste ? De la même façon qu'Anne Teresa de Keersmaecker, cette chorégraphe cherche à comprendre la différenciation entre pratique et théorie pour éviter la division.

« On dit de moi que je performe, alors je m'interroge : comment performer un livre ? Un livre un peu magique, avec des phénomènes interactifs. La parole, le texte, le langage. Un livre, actif, de résistance.

Comment penser la recherche en art dans une action qui voudrait privilégier la pratique ? » (2)

Cette chorégraphe fonde son travail sur la remise en

(1) Extrait du communiqué de presse, Claudia Triozzi Boomerang ou le retour à soi,

(2) Extrait d'archives du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, 2011

question perpétuelle du spectacle chorégraphique tel qu'il est préconçu. Alors Claudia Triozzi repense l'espace de représentation, les modes d'interprétation individuels à chaque danseur et les notions mêmes de spectacles.

Où est le danseur ? *Up to date* débute par une interrogation. Et c'est sur cela que la pièce est pertinente. Que nous est-il donné à voir ? Que voulons-nous bien voir ?

Le cadre du décor est particulier. C'est une série de motifs découpée en lamelle qui produit à distance un effet de tableau. Ce tableau paraît découpé par des interstices obscurs. Ces bandes, de par leurs motifs, magnétisent notre regard. En plus de cela on distingue sur cet immense tableau, que constitue le décor, d'autres images de tapisserie.

Toujours à la recherche d'un corps dansant, c'est finalement au bout de plusieurs minute d'observation que le corps caméléon se découvre. C'est la chorégraphe elle-même qui fait son apparition. Elle se camoufle sur une scène étonnante. Que devons-nous voir ? Par instant l'image semble lisse et alors il nous est livré un papier peint animé par des éclairages scénique. Puis le corps de la danseuse s'active et alors l'œil perçoit une double peau. Une couche supplémentaire.



Captures d'écran du spectacle sur Vimeo

La danseuse se couvre d'une seconde peau, appelé aussi cape. Voilà qu'elle se fond dans un tout autre décor de la toile de fond. Elle fait corps avec la toile. Elle est tronc d'arbre. L'artiste aplanit à nouveau l'image perçut par le spec-

-tateur.

La création de ce dispositif spatial permet un décalage constant entre l'image réelle et l'image perçue par le spectateur. Grâce à des excroissances fixées sur cet incroyable tableau vivant la danseuse peut se mouvoir facilement et adopter la posture qu'elle désire face à l'image.

Cette fois l'artiste retire une couche de ses vêtements. Le striptease continue. Au fur et à mesure qu'elle se déplace devant cet écran, projecteur d'images, elle fusionne avec la toile de fond ou alors elle se différencie. Le corps semble parcourir plusieurs états du corps inscrits dans des moments d'abstraction sous forme de décors de tapisserie ou bien d'images de Jacques Ninio.

Up to date est le fruit d'une collaboration d'images entre Claudia Triozzi et Jacques Ninio. Jacques Ninio est un scientifique travaillant essentiellement sur ce qui touche la mémoire de l'homme. Il étudiera notamment la mémoire visuelle et plus particulièrement les *illusions d'optiques* (3) ; entre réel et imaginaire. C'est ce trait d'exploration qui interroge Claudia Triozzi. Bien que Jacques Ninio soit l'une des références première de *Up to date*, il n'en reste pas moi qu'un simple accord de prêt de fond d'œuvres de ce dernier.

Cette question d'illusion d'optique que préoccupe Claudia Triozzi nous la ressentons largement dans *Up to date*. Seulement ce camouflage, ce décalquage se connectent à d'autres préoccupations comme la scénographie et l'évolution du danseur dans l'espace.

Le corps du danseur se déplace dans des séries de tableaux plus ou moins abstraits qui se construisent et se déconstruisent au fur et à mesure de la pièce. Ils s'entremêlent, puis se remettent à mesure que le corps danse. Le lien entre corps et dispositif est là encore étroit. L'un impulse l'autre.

En cohabitation à l'image, Claudia Triozzi effectue un travail vocal non insignifiant dans cette pièce. Ce travail de la voix l'amène d'ailleurs à écrire ses propres textes. Dans *Up to date* l'artiste chante des textes simples dans une sonori-

(3) Extrait du site professionnel de Claudia Triozzi

-té lyrique. Là encore s'opère un décalage intéressant entre le contenu et la forme de la chanson. Ces textes viennent rythmer la danse et vice versa. Alors on écoute. Ces chants sont perturbants, non communs, voire même difficilement dansable. Quelle devient la place de la danse ?

Au même rythme que le corps dansé disparaît, la voix persiste laissant émerger le corps absent à travers le son. De cette façon le danseur évolue tout de même dans l'espace. C'est l'espace sonore. Claudia Triozzi paraît vouloir ajouter là encore une strate à la mise en scène. La voix ici n'a aucun rôle de narration, comme l'image. L'intérêt n'est sûrement pas de comprendre une histoire mais juste d'entendre.

« J'ai l'impression que l'un de tes axes de recherche est d'arriver à trouver une matière sonore qui puisse résister au visuel, que le son puisse avoir une vraie autonomie et le pouvoir de déplacer l'image, de lui offrir un regard différent. Que l'image ne soit pas en suprématie, au-dessus du son, mais que les deux arrivent à coexister sans que l'un ne domine l'autre. » (4)

A la manière de Anne Teresa de Keersmaecker, Claudia Triozzi effectue également le travail de la chorégraphie indépendamment de la musique. Le son n'a donc aucun lien avec l'image.

Malgré cette recherche d'équilibre constant, la danse et la musique à tour de rôle prennent position sur l'autre. Lorsque la danseuse disparaît et que la vue ne parvient plus à discerner la danseuse dans l'image alors l'ouïe prend le dessus.

C'est une quête d'autonomie qui se met en place dans la pièce. Mais finalement on en vient à une superposition de diverses couches techniques qui agissent selon différentes temporalités. Tantôt le spectateur est invité à entendre tantôt à regarder. La chorégraphe cadre ce qu'elle souhaite être distingué. Même si elle semble tout de même garder en tête que le spectateur est libre de cadrer son espace de vision, elle questionne ces deux endroits. Claudia Triozzi, dissocie danse et son en les considérant comme des accumulations du spectacle. D'une autre manière elle décompose la matière.

Capture d'écran du spectacle sur Vimeo



(4) *La science des illusions*, Odile Jacob, Paris, 1998

« Je voudrais parler d'un corps traversé, composé par une multiplicité d'énergies et qui se joue du choix. Un art de l'assemblage » (5)

Et si Claudia Triozzi décomposait les éléments constitutifs du spectacle pour comprendre chacun d'entre eux et nous les rendre plus évidents ?

« Parallèlement, le corps se déplace dans une multiplicité de voix sonorisées, amplifiées qui à leur tour font tableau. Tout construit. Et l'asynchronie de ces images vivantes, de ces images voix, de ces images sonores fait que toutes les couches construisent. » (6)

(5) Extrait d'une discussion entre Claudia Triozzi et Vincent Dupont, propos de Vincent Dupont, dans le cadre d'une collaboration internationale des Rencontres chorégraphiques de Seine-Saint-Denis et des Laboratoires d'Aubervilliers, avril 2007

(6) Extrait d'Archive de danse, article publié le 6 septembre 2014, paru au festival inaccoutumés 2014

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

9. Un mouvement en relation direct à la vie

Anna Halprin : le souffle de la danse (2009), Ruedi Gerber

La retranscription historique qui va suivre a pour but de transmettre aux lecteurs la vision novatrice d'une chorégraphe encore inspirante pour bons nombres de contemporains. En revanche, ce texte ne s'appuie pas sur une œuvre dansée particulière mais sur un film de Ruedi Gerber, Anna Halprin : *Le souffle de la danse*.

Anna Halprin aura instauré une énergie particulière à la danse contemporaine. Plongée dans l'univers de la danse depuis ses 5 ans, le film débute sur l'un de ses spectacles à New York datant de 2003. Nous comprendrons plus tard que ce spectacle retrace l'intégralité de sa vie. Il se compose de multiples chorégraphies, chacune représentative d'un moment de sa vie.

« La danse c'est transmettre ce qu'on perçoit, ce que l'on vit. Je pense que la danse est le souffle rendu visible et quand l'on arrête de respirer le souffle n'est plus visible. » (1)

Non sans rappeler les spectacles de Trisha Brown, l'une de ses étudiantes d'ailleurs, Anna Halprin parle durant ce spectacle afin d'expliquer pourquoi elle dansait à ses périodes de sa vie. A la suite de courts mots elle associe une danse. A la manière de Pina Bausch lorsqu'elle associe une danse à un mot.

A cinq ans, Anna Halprin dansait pour s'amuser, nous dit-elle, ignorant encore la véritable raison de ses pas. A l'adolescence c'était pour se rebeller contre le monde qui la dérangeait, la froissait. Avant de découvrir la danse moderne, la chorégraphe n'avait jamais pris la danse pour un art de vivre. Puis elle commença à consacrer sa vie à la danse et lorsqu'elle découvrira la danse de plusieurs chorégraphes atypiques. A cet instant Anna Halprin prend conscience que la danse n'est pas que ballerines, tutus et pas chassés mais qu'elle peut offrir bien plus de liberté. La découverte du mou-

(1) Propos de Anna Halprin

(2) Propos de Lawrence Halprin (époux de Anna Halprin)

-vement libre d'Isadora Duncan la fascinera.

Anna Halprin dansera toute sa vie en cohésion totale avec ce qui l'entoure. Mariée à Lawrence Halprin, paysagiste, elle a puisé son inspiration dans une partie de ses travaux. Redéfinissant l'architecture du paysage pour y inclure un point de vue social, politique et participatif, il modifiera l'espace pour y rendre le mouvement agréable.

« Anna s'est toujours intéressée aux mouvements dans l'espace. Elle réagit à cet espace par les mouvements qu'elle y apporte. » (2)

« Si je tends mon bras, je sens un lien avec l'arbre là-bas. Je sens un lien avec le ciel. Si je me baisse, je sens un lien avec la terre. C'est comme un mobile de Calder, si un élément bouge comme ça, l'autre va bouger comme ça. Quand une chose change, tout change. Le fait de travailler dans la nature permet d'étudier la nature du corps. Il faut incarner cette fusion du mouvement et du sentiment. » (3)

Anna Halprin est l'une des premières chorégraphes à extraire la danse or des murs de la scène traditionnelle. Dansant aussi bien sur des scènes in situ que intérieures elle changera radicalement la pensée traditionnelle choquant parfois même les spectateurs.

A sa demande son mari avait conçu une plateforme en bois dans leur jardin permettant de nouvelles créations au cœur d'un environnement naturel. Perçu par l'artiste comme un lieu de vie émotionnel, elle créera des danses rendues à l'essentiel, sans fioritures.

Concevant de ce fait bien plus qu'une technique ou qu'une idée de danse. En 2003 elle exécutera une série de chorégraphies in situ intitulées *Returning Home*.

« Elle serpente autour des arbres. C'est un espace libre et flottant. Dehors, si vous levez les bras dans un grand mouvement, vous sentez le ciel et vous vous déplacez avec un sens différent de l'espace. » (4)

En 1955 elle crée *The Prophetess*, une danse simple repo-



Returning Home, Captures d'écran issues de YouTube

(3) Propos de Anna Halprin issus du film

(4) Ibid



The Prophetess, Capture d'écran issue de YouTube

-sant sur un mouvement fait de cercles. Répété à outrance ce mouvement commençait en un point et se prolongeait à travers son corps. Non sans rappeler le travail de Teresa de Keersmeaker, ce projet fut exploré largement par la chorégraphie. C'était plus qu'une danse, presque un rite.

Bien plus tard, le travail avec le compositeur Luciano Berio bouscule également l'idée de la scène traditionnelle. Cette collaboration change radicalement le rapport du danseur au spectateur. La salle entière fut ouverte à la scène. L'édifice conçu pour être un théâtre était entièrement exploité.

« J'ai pénétré leur espace. On passait par les balcons, au-dessus d'eux. C'était comme profaner leur territoire sacré. Ils nous ont lancé des chaussures. C'était violent, très hostile. » (5)

Par ailleurs pendant dix huit années de sa vie elle s'associera avec Bruce Graham et A.A. Leath. Initialement prévue pour la durée d'un workshop expérimental sur le mouvement, cette collaboration sera le fruit de nombreuses réalisations.

« Artistes jusqu'au bout des ongles, nous abattions les barrières. Comme si nous devions briser le proscénium, le rôle du danseur. On parlait, on chantait, on réalisait des sculptures. Prenez des éléments et secouez-les comme vous voulez. Les possibilités sont infinies. Il n'y a pas forcément de cause et d'effet. Juste des faits aléatoires et simultanés. » (6)

« Nous étions atypiques, à l'avant-garde, en mouvement. Personne n'était le chorégraphe. Chacun apportait son bagage inné. » (7)

Anna Halprin s'est attachée durant toute sa carrière à révéler la personnalité de chaque danseur. Toujours en désaccord avec la philosophie du maître et de ses disciples, elle incitait les danseurs à trouver leur propre voie. De cette mesure de la danse Anna Halprin laissait une totale liberté aux mouvements.

Tout de même en 1965 dans *Procession*, la chorégraphe at-



Procession, Captures d'écran issues de Vimeo



Parades and changes, Captures d'écran issues de Vimeo

(6) Ibid

(7) Propos de A.A. Leath issus du film

-tribuera quelques limites aux mouvements. Elle donnera des tâches aux danseurs comme ramasser des vêtements en marchant et les endosser sans réfléchir. Néanmoins l'idée génératrice était toujours de surpasser ses limites.

« C'est profond comme idée, ne pas réfléchir à ce que tu fais. On te donne des limites et tu y puises tes actes. Nous sommes allés au bout des limites, jusqu'à les dépasser. » (8)

En 1965 Anna Halprin est la première chorégraphe à mettre en scène la nudité. *Parades and changes* se séquence en plusieurs scènes et seule l'une d'entre elles rend hommage au corps des danseurs. Initiée par une forte colère face à la conformité d'un homme rencontré dans les coulisses d'une représentation c'est par la suite en symbole d'identité que le corps nu se présentera sur scène. L'artiste parviendra à la conclusion que la danse passe et par le corps et par l'esprit, dans sa propre expérience.

« Pendant qu'on le faisait j'ai réalisé que c'était une haute expression de l'individu dans son corps. Que le corps est plus qu'un objet sexuel » (9)

Anna Halprin apprit peu à peu à ne pas pré-styliser le mouvement, à manier les sentiments, les expressions. Et finalement le théâtre commença à lui ouvrir ses portes. Elle se révéla être une très bonne actrice. A la manière de Pina Bausch théâtre et danse s'unirent. Cette relation interdisciplinaire lui permit d'utiliser spontanément toutes ses émotions, également présentes dans chacun d'entre nous.

« A mes 40 ans j'ai dansé pour la justice sociale et la paix. A mes 50ans, je suis tombée malade, je croyais mourir. J'ai fait le serment de ne plus danser que pour des raisons profondes. »

Par ailleurs l'entrée des mouvements quotidiens et plus usuellement de la vie dans sa danse fut primordiale voir obsessionnelle dans la conception de ses œuvres. Les gestes du quotidien répétés à outrance mis en corrélation à des moments de sa vie furent peu à peu témoins de son temps à la

(8) Propos de Bruce Graham issus du film

(9) Propos de Anna Halprin issus du film

manière du projet de Nadia Vadori-Gautier.

Après un cancer durant lequel seule la danse sera son remède et la création en 1989 de *Circle the Earth (dancing with life on the line)* Anna Halprin change radicalement d'état d'esprit. Son art et sa vie deviennent intrinsèquement liés et c'est sur cette relation que la chorégraphe arrive à concevoir.

« Avant je vivais pour mon art, après l'art me servait à vivre. » (11)

Aujourd'hui à 81 ans Anna Halprin décrète qu'elle commence à comprendre les plantes, les animaux, l'océan et les oiseaux. De cette manière on peut imaginer qu'elle n'est guère prête à prendre sa retraite. Estimant n'être qu'au début de la compréhension de l'environnement qui l'entoure, elle paraît développer un nouveau regard sur l'espace. En 2003 elle conçoit *Returning Home*, une œuvre conçue comme un retour à des sujets qu'elle connaît déjà mais avec un regard neuf sur les choses. Ainsi nous voyons la danseuse se mouvoir dans un champ camouflée derrière de la paille, ou encore nue recouverte de peinture (qui n'est pas sans faire écho aux Corps Collectifs).

« Chaque danse me touche profondément, comme une âme. Des danses impensables pour moi auparavant. J'ai commencé à ressentir du respect pour ce corps âgé. C'est un beau corps âgé. » (12)

En 2005, *Seniors Rocking* met en scène des corps de personnes âgées comme symbole d'une danse accessible à tout le monde (13) ouvrant la danse à de nouveaux horizons ceux du plaisir simple de danser et non plus limité à la pratique précise de pas chassés sur des corps d'athlètes jeunes et beaux.

Finalement la fin du film semble nous présenter la vie de Anna Halprin comme une boucle : « A l'âge de 5 ans je dansais pour m'amuser », « A 110 je danserai telles que les choses sont. » (13)



Seniors Rocking, Captures d'écran issues de Vimeo

(11) Ibid

(12) Ibid

(13) Référence à la retranscription de Pina Bausch, Boris Charmatz et Jérôme Bel

(14) Ibid

10. *Un acte de manifestation en résistance au monde*

Une minute de danse par jour (depuis le 14 janvier 2015), Nadia Vadori-Gauthier

Cette réécriture s'appuie sur *Mille et un jours*, une vidéo qui met en scène les multiples chorégraphies initiées par Nadia Vadori-Gautier depuis 2015. Ce film s'appuie sur une musique de Theo Lawrence and the Hearts, *500 dances*. Cette musique prend toute sa valeur car elle raconte l'histoire d'une danseuse qui entre en relation avec tout ce qui l'entoure. Rapidement les paroles nous permettent de prendre conscience de ce que la danse peut apporter au monde. Et naturellement la corrélation se crée entre la danseuse de la chanson et Nadia Vadori-Gauthier.

*« Maman a été une danseuse à l'époque de la guerre
Essayer de donner aux gens un peu, dès le noyau
danser avec les travailleurs et les réfugiés
Des milliers de rêveurs, enfants, femmes et moi*

*Maman a été un sauveur et un artiste aussi
Elle pourrait être le docteur quand les cœurs sont bleus
Les 500 cent danses d'une fille, autour du monde.*

*Maman a été une guerrière au nom de l'amour
Les anges ont dansé de haut en haut
Jamais cessé de croire en un meilleur endroit
M'a fait voir le bon côté dans fellaz de la race humaine*

*Maman a été un sauveur et un artiste aussi
Elle pourrait être le docteur quand les cœurs sont bleus
Les 500 cent danses d'une fille, autour du monde. » (1)*

N'ayant pas comme intention de décrire la manière dont a été construite la vidéo, il paraît tout de même important d'expliquer brièvement la façon dont elle a été réalisée dans la mesure où elle participe à la communication du message de la chorégraphie.

Le film est rythmé par la succession de fragments des danses journalières. Les trois premières minutes du film disposent

(1) *Paroles de 500 dances*, Theo Lawrence and the Hearts, 22 avril 2017, traduction de l'anglais au français

de la musique de Theo Lawrence and the Hearts en plus de ses sous-titres. D'où l'importance d'exposer la signification de chacun des mots. A partir de trois minutes la musique s'estompe pour laisser place à une revendication de l'artiste. Elle explique son projet de façon concrète en laissant toujours défiler ses diverses danses. La voix de l'artiste recouvre les danses qui prennent d'autant plus d'importance car souvent en accord avec le discours de l'artiste. A la fin des mots de Nadia Vadori-Gauthier, la musique reprend son cours et tout recommence, exprimant là encore la notion de répétition sur laquelle la chorégraphe souhaite insister.

Le 14 janvier 2015, l'attentat de Charlie Hebdo provoqua chez beaucoup d'entre nous la peur et l'angoisse. Ce fut pour Nadia Vadori-Gauthier le début d'un « *projet quotidien de performance* » (2). En effet la chorégraphe qui avant cela dansait sans faire référence à l'actualité et à la décadence du monde de manière générale ressent le besoin de performer pour exprimer sa résistance.

Au départ cet « acte de résistance poétique » n'a pas eu l'impact attendu. Mais comme l'explique la chorégraphe en s'appuyant sur un proverbe chinois : « *Goutte à goutte l'eau finit par transpercer la pierre* ». Ce dicton laisse penser à une répétition d'un même geste. Cette attitude finit toujours par avoir un effet sur quelque chose. Alors Nadia Vadori-Gauthier danse et redanse la banalité des jours. Elle se meut chez le coiffeur, l'ostéopathe, à la mer, dans la rue, dans sa baignoire, dans son lit, la nuit, le jour, etc... Elle se déplace dans des espaces aussi bien privés que publics, familiers ou inconnus. Mais que cherche t-elle réellement ? Elle n'attend rien. Danser poétiquement un monde qui selon elle est devenu trop fermé, cloisonné lui suffit : « *La pierre représente ici le durcissement du monde* ».

« *Sentir, ressentir, vivre, agir, danser l'instant. Chaque jour recommencer à zéro comme si il n'y avait eu aucune danse. Chaque jour tout est à refaire le corps, la danse, et tout est à re-danser, à danser pour une minute et quelque, chaque danse est comme la première, une page vide de l'espace, de l'inconnu. Goutte à goutte l'eau fini par transpercer la pierre.* » (3)



(2) Extrait de bribes de Nadia Vadori-Gauthier, *Mille et un jours*, Nadia Vadori-Gauthier, 2015

(3) Ibid



Captures d'écran issues de *Mille et une nuit*, Nadia Vadori-Gauthier

Ce projet répété chaque jour depuis janvier 2015 a pris aujourd'hui toute sa portée. Nadia Vadori-Gauthier est devenue une chorégraphe qui témoigne pleinement de notre époque. Chacune de ses danses révèle d'un jour particulier. Ce dernier peut aussi bien être banal qu'extraordinaire, qu'importe. Le tout est de ne rien chercher, de ne pas rechercher le jour singulier. La chorégraphe rend évident la réalité du monde dans lequel nous vivons. C'est pourquoi Nadia Vadori-Gauthier n'hésite pas à danser pour l'occasion du Brexit, des inondations de Paris, des élections présidentielles, la COP 21, la manifestation Nuit Debout, de la coupe du monde de football et bien d'autres événements devenus singuliers de notre temps. Ce sont autant d'événements absorbés sur le vif et rendant compte de la réalité de la vie. La chorégraphe danse le quotidien littéralement. Ce projet quotidien de performance fait directement écho à Marcel Duchamp et sa création des *ready-made* (4).

Dans les années 1920 Marcel Duchamp est l'un des premiers artistes à mener une réflexion sur la vie quotidienne. Au même moment John Cage (musicien) s'attachait à retranscrire les bruits du quotidien : « *Pour tout le monde c'était du bruit, pour lui c'était de la musique* » (5), ce jeune musicien qui allait révolutionner le monde musical et instrumental s'attachait à réécrire « *tout ce qui (lui) tombait sous la main* ».

A cette même période encore Merce Cunningham et Anna Halprin s'intéressaient à retranscrire les mouvements du quotidien et à interroger les conditions de vie.

« *Considérer la marche, le saut et l'éventail des possibilités de mouvements naturels comme autant d'éléments chorégraphiques.* » (6)

Ainsi tous les deux amenaient sur scène la vie quotidienne. De cette façon le spectateur était confronté à toujours plus de réalisme.

Cette performance à long terme met en exergue, à la manière d'un documentaire dansé ou d'un journal personnel, l'époque dans laquelle nous sommes inscrit. La chorégraphe



Captures d'écran issues de *Mille et une nuit*, Nadia Vadori-Gauthier

(4) Définition du Larousse. Objet manufacturé promu au rang d'objet d'art par le seul choix de l'artiste. Notion élaborée par M. Duchamp en 1913.

(5) Extrait, *La performance, du futurisme à nos jours*, RoseLee Goldberg, édition Thames &Hudson, 2012

(6) Propos de Merce Cunningham issus du livre *Merce Cunningham : un demi siècle de danse*, David Vaughan

confiera d'ailleurs :

« *Au fil du temps j'ai éprouvé la nécessité de continuer d'accompagner cette période de bouleversement. (...) Parfois aussi je me suis prise à rêver ou à imaginer de ce qu'aurait été ce projet dans d'autres périodes transitoires de l'histoire. La révolution industrielle, l'avant guerre, l'après guerre et j'ai ainsi trouver la force de poursuivre de témoigner à ma façon de cette période de transformation, de cette période liminale.* » (7)

L'artiste poursuit en énonçant que la danse est :

« *La succession des danses est donc inséparable d'un contexte et d'une histoire, d'un territoire. Elle se compose au fil des jours en dialogue direct avec les choses. Il s'agit pour moi de danser le quotidien, les environnements les matériaux, les circonstances et parfois l'événement [...]* » (8)

Nous comprenons alors que les dispositifs mis en place sont très variés, ils peuvent être aussi bien physiques qu'immatériels. En revanche il est évident qu'aucun dispositif n'est ajouté ou amené sur le lieu de la danse. Là où réside toute la poétique de ce projet c'est dans l'immédiateté, l'imprévu. Les dispositifs spatiaux sont les environnements, les matériaux, et parfois les événements. Ils sont tous ce qui nous entoure et ce qui fait que cet espace est ainsi et pas autrement. Finalement chacune des danses de la chorégraphe révèle un endroit et une forme.

Nadia Vadori-Gauthier est dans l'improvisation intégrale et dit elle-même que ce qui est important c'est d'« *avoir la surprise d'un agencement inattendu.* »

Cette approche de la danse n'est évidemment pas sans rappeler la notion de hasard prédominante dans le travail de Merce Cunningham :

« *Comme tout ce qui fait la vie, ses accidents, ses hasards, sa variété, ses désordres et ses beautés qui ne sont qu'éphémères.* » (9)

(7) Extrait de bribes de Nadia Vadori-Gauthier, Mille et un jours, Nadia Vadori-Gauthier, 2015

(8) Ibid

Merce Cunningham rivalisait en improvisation, en non-intentionnel. La vie était tellement hasardeuse et désordonnée qu'il ne pouvait se contenter d'une danse orchestrée. Il prônait une danse plus proche de la réalité de la vie. De cette manière la danse devenait sans doute plus populaire. Le but était de réduire l'écart qui s'était installé depuis des siècles entre l'art et la vie. La banalité devenait objet d'art et reflétait la vie de manière générale.

Merce Cunningham comme Anna Halprin ramenèrent le réel au cœur du geste artistique. A cet effet la danse et la vie se confondaient.

Nadia Vadori-Gauthier fait aussi référence au travail initié par Pina Bausch avec les danseurs de sa troupe. La chorégraphe danse les états de son corps, de son esprit à la manière de *Tanztheater Wuppertal (10)* qui développe un sentiment personnel par le biais des mouvements.

Par ailleurs la chorégraphe change le rapport involontairement du spectateur. En effet elle danse parfois seule mais également avec des amis ou encore des inconnus. Cette approche est tout particulièrement intéressante.

Nadia Vadori-Gauthier se meut dans des espaces urbains où le spectateur est invité à participer à la minute de danse. En réalité l'intérêt n'est pas nécessairement de provoquer une réaction des passants mais il n'en reste pas moins une réelle chance de pouvoir partager cette minute de danse avec qui voudra y collaborer. Sur certaines danses nous remarquons la réticence de plusieurs passants qu'ils communiquent par de la gêne, des rires ou de l'agacement. D'autres en revanche présentent tout de suite un vif intérêt pour la performance et souhaitent quasi instantanément y participer. Evidemment cette posture rappelle l'apparition des happenings dans les années 1960.

Les *Happenings* participèrent à « accroître la responsabilité du spectateur » (11) dans une œuvre artistique. Dorénavant le spectateur ferait « partie intégrante des happenings ; vous les vivrez simultanément ». Ces nouvelles démarches étaient spontanées et collectives. Ces performances



Captures d'écran issues de *Mille et une nuit*, Nadia Vadori-Gauthier

(9) Propos de Merce Cunningham issus du livre *Merce Cunningham : un demi siècle de danse*, David Vaughan

(10) *Tanztheater Wuppertal* est la compagnie fondée par Pina Bausch en 1976

(11) Extrait, *La performance, du futurisme à nos jours*, RoseLee Goldberg, édition Thames & Hudson, 2012

n'avaient pour ainsi dire aucune narration particulière ; elles invitaient chaque spectateur à comprendre les actions produites comme il le souhaitait mais surtout à participer au projet. Cette conception de la performance fait écho également aux projets du *Corps Collectif* (12).

En vérité avec *Une minute de danse par jour*, Nadia Vadori-Gauthier, en plus de mener « *un projet micro-politique* » (2), tourne un geste révérencieux envers beaucoup de chorégraphes. A cela s'ajoute la volonté d'œuvrer un combat quotidien, une « *manifestation quotidienne* » pour lutter contre nos peurs et nos angoisses dues aux réalités de notre monde. Elle nous démontre que la danse aujourd'hui fait acte d'engagement esthétique, éthique, radical et tend à se présenter sous forme poétique.

Nadia Vadori-Gauthier s'est également inspirée d'une phrase de Nietzsche : « *Et que l'on estime perdu toute journée où l'on aura pas dansé une fois* ». Cette dernière exprime ce que la danse peut procurer comme sentiment, ce qu'elle peut apporter à la société. La chorégraphe revendique son « *acte de résistance poétique* » dans un monde qui selon elle est « *en carence de poésie* ».

« *Ce qui compte c'est ce que permet la danse.* » (14)



Captures d'écran issues de *Mille et un jours*,
Nadia Vadori-Gauthier

(13) Extrait de bribes de Nadia Vadori-Gauthier, *Mille et un jours*, Nadia Vadori-Gauthier, 2015



Captures d'écran issues de Mille et une nuit, Nadia Vadori-Gauthier

11. *In situ* : un nouveau rapport danseur-spectateur

La Meute de Lyon (2011), Le Corps Collectif

Nadia Vadori-Gautier explore le corps à travers la collectivité. Elle crée *La Meute* en 2006 et la développe depuis. A ce jour quarante meutes ont été produites.

La meute est un ensemble de performances réalisées dans des lieux différents. Elle peut-être en extérieur comme en intérieur, dans des espaces publics ou des espaces plus privés. La meute interpelle, perturbe. Qui sont ses danseurs ? Qu'elle est cette danse ? Et à qu'elle fin ?

Les danseurs sont habillés de vêtements moulants, certains sont même en partie dévêtus. Ils déambulent entre les gens dans l'espace public. Cet espace est une place d'une superficie importante (environ 50 x 30 mètres). Une bouche de métro est présente. Le sol est plat et sa surface recouverte de dalles grises. Elle est entourée de commerces et des véhicules circulent tout autour. Elle est parsemée d'arbres en périphérie. La place semble être un lieu de croisement, sans activités particulières.

Les danseurs marchent à quatre pattes. Exécutant des sons, des gémissements ou des cris et paraissent s'identifier à des animaux. Dans un rapport d'infériorité à la foule ils errent. Leurs déplacements sont tenus horizontalement (plutôt que verticalement) et génèrent une absence de hiérarchie dans la meute. C'est une nouvelle forme relationnelle, une communauté autre. Que produit donc ce dispositif spatial sur les danseurs ? Et sur le spectateur ?

Ils semblent entrer dans un état second. Ils deviennent des animaux. C'est une métamorphose. Grâce à quoi les danseurs génèrent des connexions avec le monde du vivant (de la ville, des hommes) en supprimant les filtres sociaux. La meute conçoit son corps collectivement mais surtout en dehors des déterminants sociétales. Finalement ce *devenir-animal* n'est autre qu'une passerelle pour un *devenir-humain*. La meute interroge la norme pour la modifier. En opposition à la *Tragédie d'Olivier Dubois (1)*, la meute ne provoque pas, la meute ne choque pas véritablement, elle intrigue, interroge, surprend ;



Captures d'écran de la vidéo issues de Vimeo

(1) Référence à la retranscription dernière

elle fait abstraction du genre pour explorer les possibles du corps humain.

Dans un travail physique du corps, le danseur se métamorphose aussi psychologiquement. C'est un travail intégral. De cette façon la recherche du *corps collectif* (La Meute) permet au danseur d'appréhender son corps individuel et identitaire. Cette meute paraît être un moyen de fuir les normes et cliques. Et finalement elle réinvente pour un instant les espaces du quotidien.

« Dans cette meute nous avons eu une approche très douce. Je n'étais pas à vouloir surprendre et déranger parce que sinon le contact ne se serait pas fait. On ne voulait pas On vient dans leur espace, espace urbain, espace de circulation, ils allaient quelque part on les interrompait dans leur parcours, il y avait déjà quelque chose de dérangent. » (2)

Il est indéniable que chaque passant (spectateur) réagit et interagit avec le danseur. Le passant s'arrête et s'écarte pour le laisser passer, lui caresse la tête et parfois même s'agace de se voir bousculé ou de devoir l'éviter. Les danseurs se frottent aux jambes des passants. Ils les reniflent, leur mordillent les chevilles.

« Ils passent par des tas de phases, je vois qu'au début ils rient, puis après ils tentent une approche, le temps du premier contact. Puis finalement il y en a qui se retrouvent presque avec des animaux-danseurs sur leurs genoux qui les adoptent et qui on presque envie de prendre leur défense [...] puis y en a qui sont tout de suite dans l'insulte. » (3)

« On est pas tout le temps dans l'animalité mais je pense qu'on a tous un truc sous jacent qu'il faut juste réveiller et je pense que c'est avec le contact des gens qu'on se recentre dans le côté animal. Parce que t'entends ce que les gens disent et tu réponds en animal. » (4)

Ici le développement corporel est bien différent de celui réalisé sur scène. L'espace chorégraphique se dessine par le biais des aléas rencontrés lors de la danse. La scène publique est bien plus large et offre de nombreux imprévus



Captures d'écran de la vidéo issues de Vimeo

(2) Extrait d'une interview vidéo sur YouTube, 2011, Fauline Pont, danseuse du Corps Collectif

(3) Ibid

(4) Extrait d'une interview vidéo sur YouTube, 2011, Lucie Rambaut, danseuse du Corps Collectif

généralisant des mouvements improvisés. La « scène ouverte » ne possède-t-elle donc pas de limites permettant de l'identifier, de la cadrer ? En réalité la confrontation au passant permet de donner une frontière à la scène. Le passant s'arrête, regarde et délimite de cette manière le cadre de la scène pendant un instant. Car ce qui est évident c'est la mouvance de ce cadre. Le passant s'arrête puis repart vaquer à ses occupations et ouvre à nouveau le champ. C'est à cet instant précis, à cette interstice même que la danse se développe et s'impulse à nouveau en résonance à son milieu. La Meute est révélatrice de son environnement et même temps que l'environnement est révélateur de sa meute.

« Toutes les meutes sont différentes, elles dépendent des gens que l'on rencontre, du milieu où on les fait. » (5)

Nadia Vadori-Gautier continue de réfléchir à une meute toujours plus unitaire. Elle pousse à l'extrême l'idée d'un corps collectif dans la forme. Par la nudité monochrome des danseurs dans certains lieux (Palais de Tokyo ou encore Fontainebleau) elle arrache à ses danseurs le peu d'humanité qu'ils leur restent. Plus de vêtement, l'unique rapport à la terre prédomine.



La meute au Palais de Tokyo, photo de Maria Spera



La meute à Fontainebleau, photo de Dominique Sécher



La meute au Point Éphémère, photo de François-Régis Durand

(5) Propos de Nadia Vadori-Gautier issus de Vimeo



Photo issue de Vimeo

12. Un défilé visant la masse sociétale

Tragédie (2012), Olivier Dubois

Mais quel est donc cet espace scénique ? Il n'y a rien. Il est quasi vide. De manière générale l'ensemble est noir. Seul un portique en pierre à cinq poteaux épais est visible en fond de scène. Cet objet prend toute son importance car il est colossal et ressort. Cet élément d'architecture théâtralise la scène et le jeu d'éclairage qui s'installe sur scène dramatise la pièce. De façon générale l'espace s'identifie par une mise en scène lumineuse ce qui n'est pas sans rappeler le travail de *Loïe Fuller* (1).

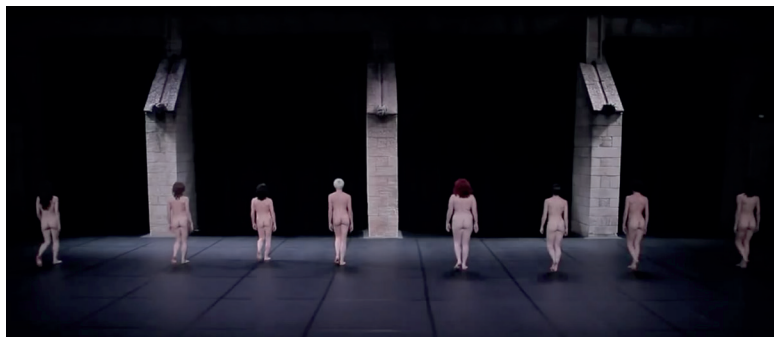
La musique retentit. Elle est violente, saccadée, rythmée par un son répétitif et constant. Subitement dix-huit hommes et femmes sortent de l'ombre. Ils sont nus. Alternativement les neuf hommes et les neuf femmes défilent entre les colonnes. Ils paraissent exposer leurs anatomies. Ils marchent d'un rythme soutenu, militaire et identique pendant 45min. C'est long. Douze pas répétitifs à une cadence similaire pour chaque danseur accompagnés d'une bascule des bras mesurée. Cet ordonnancement est déstabilisant, provocateur et déshumanisé. Ne sont-ils pas gênés ? Ne ressentent-ils rien ?

Ils s'avancent conforme à une musique combative de François Caffenne. La lumière jaunâtre est constante. Ils se dirigent vers le public avec une attitude vide d'émotions. Re-présentent-ils la masse sociétale ou bien la masse encore dénudée d'humanité ? Qui sont-ils ? Des êtres clonés représentant la bête primitive, l'homme, ou bien des êtres produits représentant la masse soumise à la société, l'humanité. C'est paradoxal. Presque automatiquement et absente de com-



(1) Loïe Fuller est l'une des premières danseuses à avoir utilisé la lumière sur scène. Elle joue de cette nouvelle technique pour théâtraliser et magnifier la re-présentation.

Captures d'écran du spectacle sur Vimeo



-mentaires, d'expressions, la masse déambule, de façon ordonnée vers nous. Puis hâtivement elle nous tourne le dos pour repartir d'où elle est venue. Ce sont des corps creux, des chairs regardons-les. Cette meute est.

Puis la lumière devient discontinue. Le décor n'a pas changé. Elle cause la genèse de la connaissance de chaque corps. La meute se disperse donnant naissance à de véritables individualités. Les corps se démarquent, oublient les mouvements répétitifs de la marche. Sauter. Se heurter. Crier. L'individualité de chaque corps ne serait-ce que par sa morphologie se discerne subitement. Le rythme de la musique s'accélère tout comme les convulsions lumineuses. Dorénavant la marche donne lieu à des pulsions en tous genres. C'est la transe. Est-ce la révolution des corps face à l'humanité ? L'indiscipline ? La révolte ? Peu à peu les danseurs plongent dans un état second.

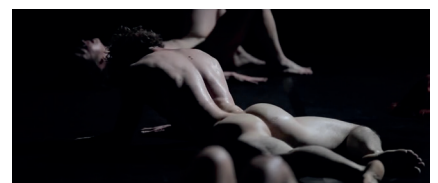
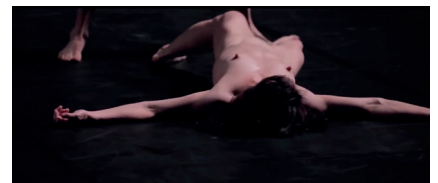
S'inspirant de nombreux écrivains c'est principalement Friedrich Nietzsche qui provoquera *la Tragédie* de Olivier Dubois, il citera même l'une de ses bribes :

«Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de s'envoler dans les airs. Ses gestes disent son ensorcellement.» (2)

Et alors nous entendons et ressentons la respiration. Le corps est mis à mal. Cette interprétation de la danse fait écho au travail de *Martha Graham* (3).

Cette dernière faisait partie du mouvement moderne. Elle a notamment permis au danseur d'exprimer sa douleur. Là où anciennement la danse classique s'efforçait de cacher l'effort du danseur, ici la respiration, le souffle, se renforce. De cette manière *Pina Bausch* (4) continuait d'ouvrir la voie de l'expressionnisme. A la suite de cela il n'était plus surprenant de voir le corps des danseurs exprimer leur fort intérieur sans redouter une quelconque incongruité. Dans *Tragédie*, Olivier Dubois présente des danseurs qui s'emplissent de toute l'énergie de leur corps.

Dans un dernier temps, la lumière se régularise et devient plus stable. Les hommes transpirent tandis que d'autres gisent sur le sol. Les regards longuement crispés par des émotions



Captures d'écran du spectacle sur Vimeo

(2) *La naissance de la tragédie*, Friedrich Nietzsche, 1872

(3) Martha Graham est l'une des chorégraphes phare de la danse moderne et a fortiori de la danse contemporaine.

(4) Se référer à la retranscription historique de Pina Bausch

fortes en deuxième partie se dérident. Ils ne rient plus, ne convulsent plus, ne courent plus. L'humanité créée par le chorégraphe se libère de la folie. Les danseurs sont épuisés physiquement et psychologiquement. Ils semblent s'être extraits de la transe. La musique s'apaise en même temps que la lumière. C'est la délivrance. La réussite d'un affranchissement du *dois-être*.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

13. Le théâtre dansé

Pina (2012), Wim Wender

Cette réécriture s'attache non à décrire une œuvre en particulier mais plutôt de manière générale, la démarche de création de cette chorégraphe. Aujourd'hui décédée, Pina Bausch n'en reste pas moins l'une des artistes les plus influentes dans la danse.

Cette retranscription s'appuie sur un film de Wim Wenders : *Pina Bausch* (réalisé en 2011). Cinéaste allemand reconnu, Wim Wenders est un ami proche de Pina Bausch. Comme un accord, les deux décidèrent de travailler ensemble sur la réalisation de ce film. Pina Bausch réticente quant au rendu de la danse à travers un écran avait fini par trouver intéressant la proposition de son ami d'utiliser la 3D afin de rendre le mouvement de la danse le plus réaliste possible. Malheureusement Pina décède en 2009 et le film qui devait être le fruit d'une collaboration entre deux grands noms de l'art semble compromis. C'est finalement la troupe de Pina Bausch qui motive à nouveau le réalisateur de reprendre le projet. Le film qui devait témoigner initialement de la danse de Pina devient alors un véritable hommage à cette artiste. Ce film exclusif alterne entre quatre spectacles célèbres (*Le Sacre du printemps*, *Kontakthof*, *Café Müller* et *Vollmond*), des archives, des hommages à la créatrice sur ce qu'était le travail avec elle et de courtes images personnelles. Il n'est en rien un documentaire sur la danse de Pina Bausch mais présente un médium autre pour retranscrire la puissance du théâtre dansé.

Le film présente en première partie *Le Sacre du Printemps*, une des pièces la plus dramatique du registre de Pina. Il est intéressant de voir que le film attache une grande importance à la mise en scène des chorégraphies. Wenders nous montre la préparation du morceau (comme il le fera plus tard avec *Le Café Müller*). Pina donne finalement autant de valeur à la mise en scène qu'à la chorégraphie et met en pleine lumière cette préparation.

Le Sacre du printemps, accompagné d'une musique puissante est une chorégraphie mélodramatique. Elle mélange aussi bien des mouvements de danse classique que de danse



Le Sacre du Printemps, captures d'écran d'une vidéo YouTube

contemporaine. Cette danse est théâtralisée à son maximum. Le début se caractérise par un faisceau de lumière sur une danseuse à terre entretenant une relation particulière au sol. Les visages des danseurs expriment des sentiments (de détresse, d'angoisse, etc...). Ils semblent en transe, possédés. Les danseurs deviennent des acteurs, on entend leurs respirations, on perçoit leurs expressions sur les visages. La musique ainsi que la sacralisation des gestes ajoutent une tension supplémentaire à cette scène angoissante. Cette chorégraphie repose sur des mouvements et des effets théâtraux complexes. Les costumes, les éclairages ainsi que le thème dramatique participe à cette communication d'une atmosphère particulière.

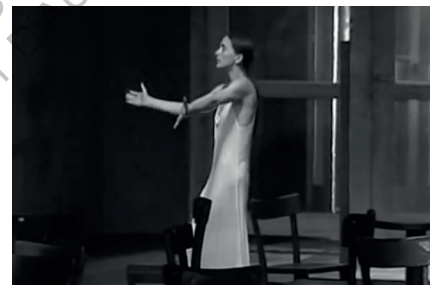
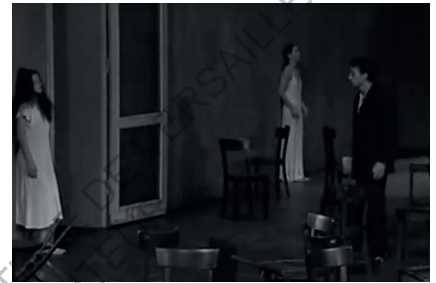
« Bien sûr, il existe des situations où on peut rien dire, où on est sans voix. Il n'y a plus qu'à faire deviner. Même avec les mots il ne s'agit pas des mots, mais de faire deviner quelque chose. Et c'est là que reprend la danse. » (1)

Pina Bausch, réputée pour avoir bouleversé la danse en la faisant chavirer vers le théâtre, la sculpture et toutes autres disciplines artistiques, invente un nouveau processus de création. Adepte de l'expression corporelle à l'état pure, la chorégraphe posait pendant des mois des questions à ses danseurs qui ne pouvaient répondre qu'avec leurs corps.

« Pina était peintre. Elle nous posait toujours des questions afin qu'on devienne les couleurs de ses tableaux. Par exemple, elle demandait : « La Lune. » J'écrivais le mot de tout mon corps, pour qu'elle voit la Lune. » (2)

Le *Café Müller* instaure quant à lui une nouvelle dimension à la danse de Pina. L'espace aurait paru vide de sens sans toutes ses chaises sur scène, symbole d'une animation passée. Des gestes du quotidien répétés à outrance donnent à la pièce une dimension également dramatique. Les corps se touchent comme jamais dans la réalité.

« Jamais personne n'a pu lire en moi comme elle. Tout ce que j'essayais de jouer disparaissait sous son regard. Elle voyait autre chose dont j'avais peur, que je ne connaissais pas en-



Le Café Müller, captures d'écran d'une vidéo YouTube

(1) Propos d'un des danseurs de la troupe de Pina Bausch, issus du film

(2) Ibid

core. » (3)

Aller au delà de ses limites c'était surtout ça. Pina cherchait à ce que chaque danseur se redécouvre une part de soi encore méconnue, qu'il se surprenne lui-même pour la surprendre par la suite. Une partie de la chorégraphie de *Café Müller* est exécutée par Pina Bausch elle-même les yeux fermés. Expression là encore de l'enjeu existentiel de la démarche artistique de la chorégraphe.

« Je n'ai jamais voulu danser *Café Müller*. Quand Pina m'a demandé d'apprendre son rôle j'ai dit oui, mais je ne l'ai pas appris. J'avais envie qu'elle danse toujours [...] J'ai surtout essayé de sentir ce qu'il se passait à l'intérieur d'elle. C'était comme un trou dans son ventre quand elle marchait. Comme si elle était au royaume des morts [...] Cette peine mais en même temps cette force et cette solitude. » (4)

Il est incroyable de voir que les chorégraphies improvisées par les danseurs de la troupe, en hommage à Pina, sont toutes imprégnées du regard de leur maître. Je pense notamment à la chorégraphie dans un ruisseau avec une table autour de laquelle sont installées quatre chaises et une danseuse à moitié nue, non sans rappeler *le Café Müller*. Je songe également à la danseuse dans une prairie qui vole de chaise en chaise, la faisant tomber une à une et évoquant cette fois un passage de *Vollmond*. Les danseurs de la troupe dansent aujourd'hui avec fougue conservant la mémoire des chorégraphies précédentes dans des lieux extérieurs pour la plupart. Il en résulte un collectif uni par la personnalité de Pina Bausch.

Kontakthof reste un emblème de l'idée que se faisait Pina de la danse : « Pour qu'une danse reste vivante elle doit être reprise ». L'artiste n'a cessé durant toute sa carrière de se confronter à la question de la vie, de la mort, de la souffrance, du sens. Il fallait que la danse soit le prolongement des mouvements quotidiens, de nos passions, de nos doutes, de nos errements.

Cette pièce se décompose en trois périodes (et Wim Wenders a superposé ces trois représentations). Créé dans un



Kontakthof, captures d'écran d'une vidéo YouTube

(3) Propos d'une des danseuses de la troupe de Pina Bausch, issu du film

(4) Ibid

premier temps pour les danseurs de la troupe, Pina a ensuite voulu attendre que ses danseurs soient plus âgés pour refaire le morceau. Mais dans l'impossibilité d'attendre aussi longtemps la chorégraphe a organisé un casting pour des personnes âgées de plus de soixante ans (alors inexpérimentées). Puis dans un troisième temps elle a repris cette scène avec des adolescentes (*Dancing Dreams* est un film d'Anne Linsel et Rainer Hoffmann sorti en 2010 et retraçant la rencontre entre Pina et les adolescents). *Kontakthof* n'est pas sans faire écho à Jérôme Bel et Boris Charmatz dans la mesure où ces deux chorégraphe ont chacun mis en scène des amateurs de tout âge, parfois maladroits. C'est cette fragilité des corps que Pina Bausch prônait, invitant chaque Homme à exprimer leur individualité.

« Parfois elle pouvait dire : « continue de chercher ! » Mais jamais davantage. On devait chercher sans bien savoir où, ni si on était sur la bonne voie ». (5)

Pina Bausch mettait l'accent sur le parcours, l'expérimentation plus que sur la finalité et souhaitait que tous les danseurs trouvent la solution par eux-mêmes. Il fallait que la danse vienne du danseur, de son fort intérieur et se forge sur l'improvisation.

« Pina était une chercheuse radicale. Elle regardait au fond de nos âmes. Un thème revenait toujours dans ses interrogations : à quoi aspirons-nous ? D'où nous vient ce désir ardent ? » (6)

Permettant aux danseurs d'évoluer dans leur propre langage, l'artiste avait réussi à construire un vocabulaire reconnaissable parmi ces disciples : la fluidité du torse, des bras, le lâché et le balayage des longs cheveux. Elle était un échange infini entre les sentiments et les corps, où les émotions passent par le geste, le frôlement, les silences, la répétition. Il fallait que la danse soit une expression totale des corps et des visages.

Les éléments devenaient chez Pina Bausch une façon de provoquer le mouvement autrement. La pièce *Vollmond*

(5) Ibid

(6) Ibid

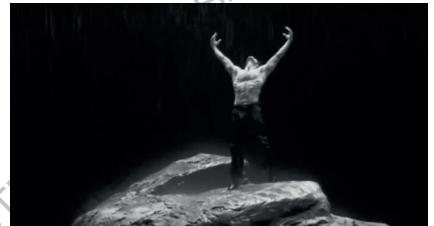
est une chorégraphie minérale (présence d'un rocher et d'eau sur scène). Cette chorégraphie a été créée sous l'impulsion du mot « joie ». La chorégraphe avait demandé aux danseurs de se mouvoir sur ce terme et leurs gestes furent l'amorce de ce spectacle incroyable. L'eau, le rocher et la lumière théâtralisent la danse là encore.

Pina Bausch apportait un grand intérêt pour les éléments (la terre, le rocher, le sable, l'eau) et les danseurs se retrouvaient à danser avec « *des obstacles* » et devaient « *danser contre, à travers, ou par-dessus* » (7)

Le film se clôture par une danse de la troupe sur une colline. Cette chorégraphie représente le corps mouvant au rythme des saisons. C'est un écho au travail d'Anna Halprin.

Sa compagnie *Tanztheater Wuppertal*, éperdue, poursuit les œuvres de son maître pour ne pas se perdre.

« *Dancez, dancez, sinon nous sommes perdus* » (8)



Vollmond, captures d'écran d'une vidéo YouTube

(7) Propos d'une des danseuses de la troupe de Pina Bausch, issu du film

(8) Propos de Pina Bausch, issu du film

14. La non-danse

10 000 gestes (2017), Boris Charmatz

Pour cette retranscription, les articles de presse ainsi que les interviews du net des danseurs et du chorégraphe lui-même ont été primordiaux. En effet le spectacle n'a pas pu être vu en intégralité et seuls quelques morceaux sur internet ont pu être visionnés. En revanche devant l'envergure de ce spectacle il semble pertinent d'en parler et qu'il se place, au même titre que les autres réécritures comme objet d'écriture. Cet article s'appuie donc sur de courtes séances filmées du spectacle (issues d'internet) et sur divers articles de presse.

« Pour ce spectacle j'imagine une forêt chorégraphique dans laquelle aucun geste n'est jamais répété par aucun des danseurs en présence. » (1)

N'est-ce pas la première fois qu'un chorégraphe assure un spectacle avec *10 000 gestes* différents aux spectateurs ? Cela représentant plus de 400 mouvements par danseurs. Quel exploit de la part de ses 25 danseurs dont l'enchaînement des mouvements semble pourtant parfaitement aléatoire. Comment être sûr que Boris Charmatz ne nous trompe pas ? En vérité qu'importe car l'essentiel du spectacle ne tourne pas qu'autour de cette obsession.

Si il est certain que lors des deux premières minutes nous sommes très attentifs à cette proposition de diversité incessante de gestes, le temps suivant paraît perdre le spectateur dans un chaos de mouvements. Alors cette proposition première de distinction de *10 000 gestes* laisse place à d'autres propos plus forts encore.

« 10 000 gestes qui ne seront visibles qu'une seule fois - disparus aussitôt que tracés, comme une ode à l'impermanence de l'art de la danse. A l'hypnose visuelle de la boulimie de mouvement correspondra un versant méditatif, voire mélancolique : le « don » de mouvements condamnés à la disparition symbolique. » (2)

(1) Propos de Boris Charmatz

(2) Ibid

Boris Charmatz semble prôner l'amnésie du mouve-

-ment plutôt que la mémoire. A l'inverse de Claudia Triozzi qui souhaite absolument à laisser la trace de son travail scénique pour un projet d'écriture, le chorégraphe ne recherche pas la captation du geste. La beauté de cette pièce réside dans sa spontanéité et son sens éphémère. Chaque mouvement est amené à disparaître au moment même où on le perçoit. De ce fait l'œil du spectateur traverse, examine chaque geste du danseur avec précision tout en sachant qu'il n'y reviendra pas.

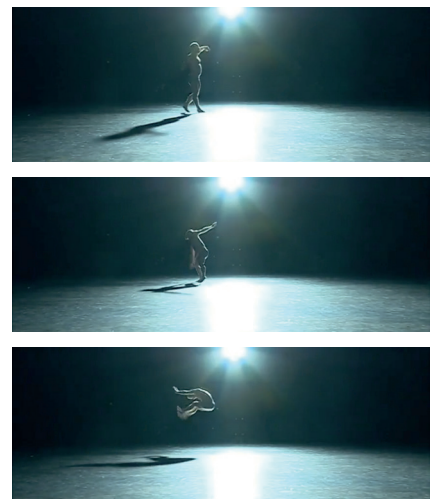
« On voulait que les gestes disparaissent, c'est comme une collection mais aussi un cimetière de gestes. Quand on en fait un l'autre arrive. Et y a une volonté de poursuivre même si il n'y a plus. » (3)

Cette fugacité de mouvements, rapportée au nombre de 25 danseurs anime la scène d'un chaos incroyable. En revanche ce chaos paraît être parfaitement contrôlé, orchestré.

« Au début on a un solo, et c'est le seul moment où quelqu'un sera seul sur scène, qui agit un petit peu comme un mode d'emploi, un peu une démonstration de ce que sera le spectacle. » (4)

En isolant de cette façon un danseur, le spectateur analyse en détail les gestes d'un seul artiste. Ce détachement permet de comprendre la composition de la masse de danseurs. Comme l'exprime Boris Charmatz dans l'une de ses références iconiques son spectacle est une mosaïque de danseurs et ce solo en début de spectacle n'est autre qu'un fragment de ce patchwork. Rappelant le travail de Merce Cunningham ou encore de Pina Bausch sur le détachement des personnalités de chaque danseur afin de faire naître différents mouvements Boris Charmatz fait apparaître l'individualité au sein d'un groupe. Le danseur devient une pièce indispensable au puzzle.

« Lecture très fragmentée de la pièce comme une sorte de kaléidoscope de gestes et c'est comme un assemblage presque comme un rêve éveillé c'est à dire qu'on va nous aussi avoir une sorte de reportage qui va être issu de telle ou telle parti-



Captures d'écran du spectacle sur Vimeo

(3) Ibid

(4) Propos du youtubeur Renan

tion, de tel ou tel danseur. » (5)

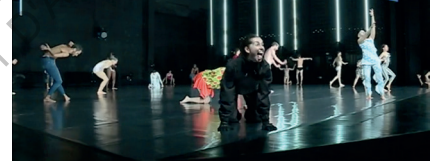
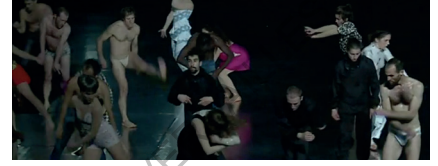
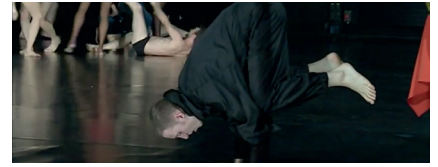
Lorsque la danse de masse débute c'est un véritable chaos sensoriel. Chaque danseur vague à ses mouvements divers. Ils font des gestes érotiques, pulsatifs, sautent, crient, hurlent, se traînent, gémissent, courent. Ce sont des hommes quasi animaux qui se présentent au public. Ces *danseurs-animaux* font échos à *La Meute* du Corps Collectif. Le spectateur est face à une folie massive d'une danse infinie sans relâche. Une danse presque animale et humaine à la fois, violente, érotique. C'est une véritable prouesse technique de la part des danseurs qui puisent aléatoirement dans les mouvements du quotidien avec toujours plus de vigueur. Cet exploit sportif rappelle la boucle permanente de Anne Tereza de Keersmeaker ou encore l'enchaînement infini de mouvements quotidiens de Yvonne Rainer.

Appuyée par le *Requiem* de Mozart, cette performance du geste exécutée par les danseurs tente de saturer le mouvement en même temps que d'épuiser l'espace scénique. Quel rapport au spectateur cette pièce génère t-elle ?

« Je ne pense pas que nous on cherche forcément à transmettre quelque chose mais la pièce en elle même transmet quelque chose. Quelque chose d'assez... une force, une énergie assez bousculante je pense pour le public. On va vraiment bousculer les énergie assez bousculante je pense pour le public. On va vraiment bousculer les codes des spectateurs. » (6)

L'espace paraît éclaté et sans limite conventionnelle. La scène laisse percevoir le mur du fond de la scène et de cette manière les coulisses sont visibles. Il n'y a aucun rideau ; la scène est laissée brute, sans fioritures. L'espace scénique est le plus neutre possible. De cette façon il semble entièrement dévolu au mouvement des danseurs, chaque mètre carré exploité et épuisé par la mouvance permanente des corps.

« Il n'y a pas de 4ème mur, à un moment tous les danseurs entrent dans la salle et nous montent dessus, ils nous touchent, vont d'une personne à l'autres, nous soulèvent. A la



Captures d'écran du spectacle sur Vimeo

(5) Propos de Maud Le Pladec, danseuse du spectacle, issus d'un reportage France 3

(6) Propos de Alexis Heddouin, danseur du spectacle de Boris Charmatz, issus d'une vidéo YouTube

fin du spectacle ils investissent les rangs, la scène est complètement décloisonnée. » (7)

Ce rapport au spectateur est bouleversant. Dans les dernières minutes du spectacle les danseurs entrent dans le public. Ils caressent les spectateurs, les touchent, les provoquent tout comme aurait pu le faire les danseurs de *La Meute* à Lyon. Cherchant le désarçonnement du public, qui se retrouve en contact direct avec les danseurs, le chorégraphe questionne les spectateurs sur leurs conditions de perception du mouvement.

Boris Charmatz est devenu une figure incontournable de la danse contemporaine et son spectacle *10 000 gestes* ouvre les champs d'une nouvelle danse où tout est remis en question. Ce qui aujourd'hui s'apparente à de la *non-danse* (8) renverse les codes de représentation et pose la question du mouvement dansé en tant que tel.

« Le corps glorieux, performant, que l'on inculque encore en danse. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'ai arrêté de danser. J'en avais marre de sauter comme un cabri » (9)

(7) Propos de Jérôme Lèbre, recueillis par le youtubeur Renan.

(8) La notion de *non-danse* a été initiée par Orazio Massaro en 1990. Son spectacle *Volare* présente pour la première fois six danseurs privés de chorégraphie. Ils deviennent les acteurs d'un regard critique sur la danse.

(9) Propos de Alain Buffard, issus de « *Déroutes : la non non-danse de présences en marche* » Mayen, Gérard, Rue Descartes, vol. 44, no. 2, 2004, pp. 116-120.

15. Pour la légitimité des danses domestiques

Gala (2017), Jérôme Bel

Ce spectacle n'a malheureusement pas pu être vu en intégralité. Au même titre que la retranscription précédente (*10 000 gestes*, Boris Charmatz) celle-ci se fonde essentiellement sur des morceaux de vidéos visionnés sur internet ainsi que sur de nombreux articles de presse. Il paraît important de parler du travail de Jérôme Bel car il résonne avec celui de Boris Charmatz en même temps que de se classer dans le même mouvement que l'on pourrait nommer de *non-danse*.

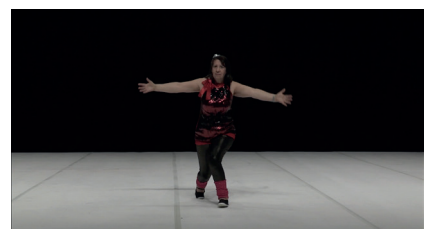
Mais que sont-ils venus voir ? Pourquoi tout cet engouement ? Il n'y a pas de danse virtuose, pas de décor, rien. Cette frénésie devant une danse que quiconque pourrait exécuter sous sa douche semble aberrant. Evidemment qu'il en résulte bien plus dans l'expérience d'une telle pièce en tant que spectateur mais également danseur. Alors ils s'assoient et se préparent pour le *Gala* qui va avoir lieu sous leurs yeux.

La pièce commence par une succession d'individualités. Chaque danseur tour à tour exécute des mouvements qu'il a choisis au préalable. Sur une musique de George Valentin (*The Brussels Philharmonic & The Orchestra Of Flanders*), le spectateur découvre des pas maladroits, gauchers, lourds, ratés, mais parfois aussi précis, brillants. Il perçoit également des personnes de tout âge. Faisant écho directement aux travaux initiés par Pina Bausch dans *Kontakthof* et Boris Charmatz dans *10 000 gestes*, *Gala* explore les possibles des amateurs en action.

« Pina était une chercheuse radicale. Elle regardait au fond de nos âmes. Un thème revenait toujours dans ses interrogations : à quoi aspirons-nous ? D'où nous vient ce désir ardent ? » (1)

« Le principe du spectacle c'est le désir. » (2)

Devant cette pluralité des corps, des âmes, Jérôme Bel relève la notion de désir au sein de la danse. Longtemps oubliée par les professionnels absorbés par l'idée de faire toujours mieux,



Captures d'écran du spectacle sur Vimeo

(1) Propos d'une danseuse de la troupe de Pina Bausch

de faire comme, de faire pour, ils ont fini par ôter leur volonté première de faire de la danse. *Gala*, par le biais de la mise en scène d'amateurs, remet en question l'essence même du mouvement.

Ces amateurs malhabiles ont tous en commun cette volonté, *ce désir ardent* de faire quelque chose. Ce quelque chose, qui peut paraître inapproprié d'un premier abord pour être exposé sur une scène, se dénomme selon le chorégraphe comme la substance de la danse, sa matière première.

Jérôme Bel avait déjà introduit cette approche différente de la chorégraphie avec *Disabled Theater* en 2013 où il mettait en scène des handicapés moteurs. Cette démarche qui au départ nous scandaliserait presque : « *J'ai payé pour voir des gens qui ne savent pas danser ?* » finit par nous émouvoir.

Ce spectacle semble être une ode à l'intolérance de l'Autre qui existe dans notre société. Et par ces nombreuses propositions chorégraphiques initiées avec *Disabled Theater*, le chorégraphe tente de réconcilier l'homme à l'autrui. Il n'engage à rien, chaque spectateur est libre d'interpréter le spectacle comme il le souhaite, à rire, à pleurer ou encore à se moquer car la volonté et de provoquer une remise en question du spectateur.

On découvre progressivement un spectacle fragile et sensible qui laisse aux amateurs la possibilité de s'exprimer sur scène comme ils l'entendent. Le décor est prude pour ne pas dire brut. Le plateau est un vide à investir par les amateurs. L'espace est neutre et de ce fait il est facile pour chacun des spectateurs d'imaginer ce qu'il veut sur le lieu. La salle de bain, le salon, la cuisine, la douche autant d'espaces domestiques dans lesquels l'amateur peut se projeter.

« *Je leur donne des choses à exécuter avec leur propre imaginaire et je ne change rien puisque ce qui m'intéresse c'est leur subjectivité et pas du tout de les maîtriser, d'en faire mes propres paroles : c'est leur propre parole. Ouvrir le champ des possibles à des corps différents et à des imaginaires différents.* » (3)

(3) Ibid

Le chorégraphe insiste sur cette notion de spontanéité des corps et de la même manière que Pina Bausch ou encore Boris Charmatz il ne cherche absolument pas à contrôler le corps des artistes mais plutôt à révéler ce qui existe en chacun de nous. Sa démarche est bien différente de celle traditionnelle ; il cherche à faire autre chose, sans travail préalable car « *de toutes façons ils n'ont pas le temps ils travaillent tous à côté* » (4) , et de cette manière laisse s'exprimer leurs désirs. Jérôme Bel déconstruit la représentation institutionnelle de la danse en proposant aux personnes souvent oubliées, mises à part dans la société, à monter sur scène.

Dix-neuf hommes et femmes se déplacent sur la scène et parmi eux deux danseurs professionnels. Ils sont habillés, déguisés de façons différentes et assez extravagantes. Certains ont des tutus et des justaucorps colorés, d'autres sont habillés comme au quotidien. C'est dérisoire de voir des amateurs habillés comme des danseurs classiques. Ils semblent travestis et c'est amusant de voir qu'en réalité aucun ne sait danser conformément. Cette mise en scène affirme là encore le désir de la part de Jérôme Bel de vouloir défaire la perception de la danse traditionnelle.

A la suite de ce long enchaînement successif de mouvements de danse maladroits, le collectif prend le dessus. Après avoir découvert chaque individualité, la danse de masse débute. On y découvre chaque personnalité resurgir dans le groupe. Ces corps novices expriment leur peu de savoir chorégraphique. Et alors à tour de rôle chacun se proclame chef de file.

Ce sont alors des enfilades de danses domestiques qui ont lieu. Il ne s'agit plus d'une musique classique. Chaque individualité, après avoir voulu copier les gestes de la danse classique, s'adonne à sa propre danse et se présente comme un chorégraphe à part entière. A cet instant la pièce devient toujours plus comique dans la mesure où les deux professionnels sont logés à la même enseigne que les amateurs en début de spectacle : ils sont désarçonnés.

Chaque danseur - chorégraphe propose une danse de son quotidien et les autres doivent le mimer. Il s'agit donc



Captures d'écran du spectacle sur Vimeo

(4) Ibid

d'apporter son propre savoir chorégraphique au sein d'une masse sociétale afin de former un savoir commun.

Ce que nous démontre cette pièce une fois de plus c'est que la danse traditionnelle bride les individualités en empêchant celles-ci de s'exprimer en leur nom propre. Mais parallèlement elle peut brider un savoir chorégraphique plus riche.

« Je cherche des danseurs et des chorégraphes qui ne seraient pas identifiés. Chez presque tout amateur je vois des chorégraphes enfin peut être que nous sommes tous chorégraphes. » (5)

En présentant *Gala*, Jérôme Bel ôte à l'amateur sa figure d'invalidé. Il met en valeur le potentiel chorégraphique de chacun d'entre nous. William Forsythe ne sera pas sans reste en présentant *Nowhere and Everywhere at the Same Time NO.2* et *Test pattern (100m version)* en 2017 à la Villette. Une exposition en collaboration avec le plasticien Ryoji Ikeda proposant au spectateur d'être acteur et chorégraphe des installations.

« Envisager autrement la danse. Ouvrir le théâtre à ceux qu'il ne représente jamais. Se demander : comment l'art met en commun ? Artiste majeur de la scène contemporaine, Jérôme Bel revient avec une proposition qui s'est imposée durant un atelier mené avec des amateurs en Seine-Saint-Denis. Le gala, forme festive et collective, mêle ici professionnels de la danse et amateurs issus de divers horizons. Sans jamais appeler au jugement, les différents numéros révèlent la manière dont le répertoire culturel de chacun engage un rapport singulier au désir d'autre chose, de joie, de perfection, de transfiguration, et de partage politique, qu'est la danse. Et l'inventaire de cette « danse sans qualité » ne révèle pas seulement la multiplicité des modèles esthétiques. Il œuvre dans un désir partagé. » (6)

(5) Ibid

(6) Propos de Marie-José Malis, metteur en scène, directrice de la Commune Centre Dramatique National d'Aubervilliers

16. L'amateur élevé au rang de chorégraphe

Nowhere and Everywhere at the Same Time N°2 et Test Pattern [n°13] (2017), William Forsythe, Ryoji Ikeda

Pour ces deux installations à Paris La Villette William Forsythe et Ryoji Ikeda ont travaillé en étroite collaboration. Les deux artistes ont souhaité étudier la genèse du mouvement et de façon plus générale celle de la chorégraphie. Ces deux travaux témoignent donc d'une expérimentation chorégraphique par le biais d'aménagements d'objets.

Nowhere and Everywhere at the Same Time N°2, William Forsythe

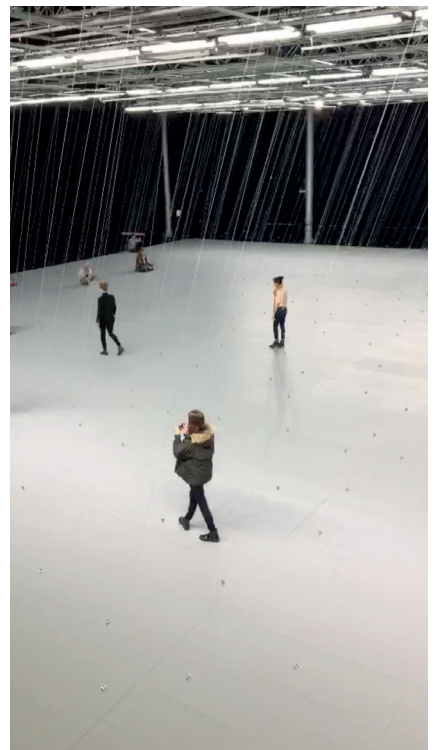
« *J'ai hâte de voir ce qu'il y a derrière. Oh regarde, on peut passer par le haut ! Viens on commence pas là et on ira dedans après.* », une amie

Nous voilà donc en train de prendre de la hauteur, gravissant les marches de l'escalier industriel coincé entre deux murs noirs, afin de découvrir ce dont tout le monde parle depuis deux semaines.

La blancheur immaculée de l'installation est sans doute ce qui frappe en premier. Un écrin de blancheur dans une salle noire et obscure. Et puis il y a ce bruit. Une tonalité apaisante. Des chuchotements. Les gens n'osent pas parler. C'est relaxant, détendant, reposant. Un léger bruit de fond semblable aux suspensions des wagons d'attraction parvient à nos oreilles. Il est vaporeux, aérien et c'est sans doute ce dernier qui nous fait balancer dans un état d'esprit particulier. Nos corps se relâchent.

Nous parvenons à comprendre assez rapidement. Devant une centaine de pendules se balançant au même rythme les gens rient, courent, s'amusent. La cadence varie, passant d'un rythme soutenu à une décélération de l'oscillation des pendules. Et parmi cela l'enfant, la femme, l'handicapé, le vieillard, composent. Ce sont autant d'éléments vivants qui viennent perturber la mesure des pendules.

« *Allez on descend ! J'ai vraiment envie d'appréhender la*



Photographies personnelles des installations

chose.», une amie

« Attend il faut enlever nos manteaux et nos sacs pour ne pas toucher les pendules ! », moi-même

C'est étonnant ce besoin de se rassurer en prenant de la distance sur l'installation avant de pénétrer dans l'espace en question, mais cela paraît nécessaire à tout le monde. En effet tous semblent ressentir le besoin de voir d'en haut l'installation avant de l'appréhender physiquement. Nous voilà donc prêtes à recevoir et à pratiquer l'espace.

Après quelques minutes les corps s'acclimatent à ce nouvel environnement. La peur disparaît. Des gens déambulent entre les fils pendant que d'autres s'assoient, s'allongent au milieu de l'installation. Ce lieu qui au départ semblait troubler, perturber nos marches finit par être une vraie ressource spirituelle.

Les usagers courent autour de l'installation, c'est une circulation. Nombreuses personnes se placent dans l'alignement des pendules et méditent. Ils observent les personnes qui déambulent comme ils pourraient regarder un spectacle en temps réel. Il se déroule devant leurs yeux.

Le mécanisme est d'autant plus compréhensible lorsque l'on se place sur les côtés de l'installation. Il s'agit d'une trame d'acier sur laquelle sont fixées les pendules. Les empièchements d'acier sont mouvants et c'est eux qui donnent l'impulsion aux pendules.

La chorégraphie a lieu plaçant l'utilisateur au centre de la conception chorégraphique. De la même manière que Jérôme Bel, William Forsythe met en valeur le potentiel chorégraphique de chacun d'entre nous.



Photographies personnelles des installations



« Allons voir l'autre, la musique m'intrigue ! », une amie

Nous quittons l'installation de William Forsythe pour nous diriger vers la seconde. Il n'est pas compliqué de trouver la salle, la musique nous l'indique.

La pièce est sombre pour ne pas dire plongée dans le noir. La musique perçante, loin de nous l'envie de pénétrer à l'intérieur. Mais la curiosité nous envahit. C'est la déferlante. La lumière est saccadée en même temps que la musique est en dissonance totale.

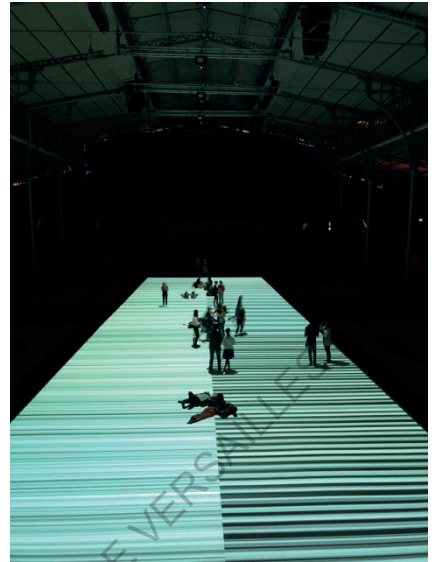
« Il ne faut pas être épileptique ! Je pense que je ne vais pas rester longtemps moi. », moi-même

Avant de pouvoir pratiquer cet immense sol de plus de 100m de long nous sommes dans l'obligation d'enlever nos chaussures à l'entrée. Immédiatement nous sommes mis en condition. C'est un écran vaste qui s'offre à nous. Des gens sont déjà installés dessus. Certains marchent, courent, dansent. Sur ce point là c'est relativement semblable à la première installation. En revanche la perception de l'espace est bien différente. Ces jeux de lumières perturbent complètement l'espace ainsi que la musique criarde. Les codes barres inscrits sur le sol varient simultanément avec la musique. Puis sur la droite une femme responsable de l'installation observe.

« Cela doit être fatigant de travailler ici ! Il vaut mieux faire des pauses régulièrement... », moi-même

« Oui ça c'est sûr, mais on tourne avec mes collègues [...] Il est drôle de voir que les adolescents se lâchent beaucoup dans cette installation, sûrement parce qu'on ne les voit pas. Mais c'est amusant ils n'ont plus aucune gêne. », la femme de l'équipe

Par la suite elle expliquera le déroulement d'un cycle de danse dans cette installation. A mesure que le son varie, les images projetées sur le sol résonnent avec l'onde sonore



Photographies personnelles des installations

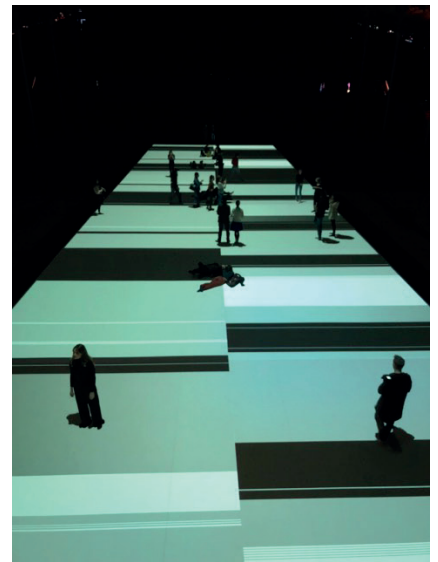
perçue par le mécanisme. Ce cycle dure 15 minutes puis il repart à zéro. C'est une boucle.

Le procédé est donc entièrement mécanisé et enregistré au préalable. Il ne s'agit pas d'une installation éphémère, un cycle est figé à l'avance puis répété.

En revanche chaque usager réagit de façon différente à ce cycle. C'est cela qui donne à cette installation son caractère éphémère. La chorégraphie qui se déroule sur ce grand écran au sol varie en permanence.

Nous montons quelques marches, toujours dans le noir. D'une certaine façon nous perdons tout sens de l'orientation, c'est réellement perturbant. Vue depuis la mezzanine l'installation semble d'autant plus grande. Ça fourmille sur le tatami iconique. Presque naturellement, nous avons tendance à nous placer au centre de l'installation. Serait-il une manière de se conduire dans l'espace ? Il est certain que cette installation provoque une anamorphose de l'espace et c'est cela qui devient intéressant car il s'agit d'un dispositif virtuel, immatériel. De quelle manière les objets immatériels peuvent être générateurs d'un espace inaccoutumé, perturbateurs d'une scène chorégraphique ?

Dans cette *nouvelle génération des medias* (1), les frontières entre art et vie, artiste et spectateur, illusion et réalité semblent se flouter. Le point en est tel que l'on peut se demander si le danseur professionnel, le chorégraphe ont encore leur place car enrayés très largement par ces fusions diverses. Allons-nous aller jusqu'à rejeter tout professionnalisme en acceptant la surcharge des medias ? Les nouvelles technologies se confondent et nous confondent à la réalité.



Photographies personnelles des installations

(1) RoseLee Goldberg, *La performance, du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, 2012

CONCLUSION

Cet état des lieux de la danse contemporaine questionne l'évolution de l'espace scénique à travers les temps. Cette réflexion porte sur la singularité de l'espace construite par l'agencement de dispositifs. Elle a permis de faire émerger différentes typologies de dispositifs spatiaux et de mettre en exergue des rapports différents entre les danseurs et les spectateurs. Ce panorama de la danse d'aujourd'hui, loin d'être exhaustif, tend à se poursuivre. Les chorégraphies ont donc été choisies à titre indicatif ou plutôt représentatif d'un type de dispositif spatial.

De cette façon nous voyons apparaître sur scène des dispositifs engageant toujours plus le mouvement et propulsant une énergie chorégraphique singulière (1). Parallèlement à ce type de dispositifs, nombreux chorégraphes utilisent ces dispositifs matériels afin de modifier directement la temporalité de la chorégraphie et de créer des jeux visuels sur la scène (2) (3). Ainsi Julie Nioche dans Solitudes (4) tente de s'accoutumer à un nouveau référentiel gravitationnel bouleversé par le dispositif mis en place.

Grâce à ces agencements d'objets plus ou moins palpables la danse s'autonomise et s'affranchit de la musique. Anne Teresa de Keersmaeker (5) ou encore Claudia Triozzi (6) composent leur chorégraphie indépendamment de la musique générant un rapport complètement différent et novateur aux autres arts.

Simultanément à cela, nous retrouvons un grand nombre de chorégraphes en création directe avec le monde visant une remise en question totale de la société (7) (8). Véritable acte de manifestation (9), ces mises en scène aussi bien intérieures qu'extérieures tendent vers une nouvelle danse appelée la non-danse (10). Ces nouveaux ballets œuvrent pour la légitimité de l'amateur au centre de la scène et de la chorégraphie (11) (12).

A l'ère des médias et de l'essor des nouvelles tech-

(1) *Voleuse*, Julie Nioche, 2012, p.10

(2) *Save as houses, In the Event, Stop motion*, NDT, 2017, p.21

(3) *Cavale*, Yoan Bourgeois, 2013 p.27

(4) *Nos solitudes*, Julie Nioche, 2010, p.14

(5) *Drumming live*, Anne Teresa de Keersmaeker, 2017 p.39

(6) *Up to date*, Claudia Triozzi, 2017 p.46

(7) *La meute*, Le Corps Collectif, 2011, p.65

(8) *Tragédie*, Olivier Dubois, 2012, p.69

(9) *Une minute de danse par jour*, Nadia Vadori Gautier, depuis avril 2015, p.57

(10) *10 000 gestes*, Boris Charmatz, 2017, p.73

(11) *Gala*, Jérôme Bel, 2017, p.79

(12) *Installations à la villette*, William Forsythe et Ryoji Ikeda, 2017, p.84

-nologies, les dispositifs spatiaux utilisés dans la danse sont aussi bien matériels qu'immatériels. Aujourd'hui la scène chorégraphique a recours au virtuel rompant définitivement avec la scène traditionnelle. Utilisant des effets toujours plus spectaculaires la danse se libère petit à petit du théâtre classique. L'installation de Ryoji Ikeda à la Villette témoigne notamment de cette montée du virtuel sur la scène. Cet envol contribue à l'apparition de nouveaux espaces scéniques perturbant complètement notre vision spatiale. Le virtuel permet donc de générer de nouveaux types d'espaces encore inconnus et même inaccoutumés. Ils changent à eux seuls le rapport du corps à l'espace et du spectateur au danseur.

Ayant traité dans ce mémoire le champ des dispositifs spatiaux matériels ou tout du moins perceptibles et facilement identifiables, la dernière retranscription de Ryoji Ikeda a ouvert un nouveau champ des possibles : les dispositifs spatiaux virtuels. Un terrain resté encore en latence et qui révèle de véritables potentialités spatiales.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

BBLIOGRAPHIE

Aïsthesis, scène du régime esthétique de l'art, Jacques Rancière, édition Galilée, 2011

Archives du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, 2011

Drumming Live, Anne Teresa De Keersmaeker, publication de l'Opéra national de Paris, p. 21, traduit en partie par Richard Neel, 2017

Qu'est-ce qu'un dispositif ?, Giorgio Agamben. Edition Rivages poche, Espagne, imp. 2014

Le grand Larousse illustré, 2015, Collectif, édition Larousse
Le corps dansant, une utopie en mouvement, Michèle Febvre, L'Annuaire théâtral 12 (1992): 105–116. DOI : 10.7202/041178ar

La Performance : du futurisme à nos jours, Goldberg, Roselee, Paris/ Londres, édition Thames et Hudson, 2001

Merce Cunningham : un demi siècle danse, David Vaughan, édition librairie de la danse, 2002

Panorama de la danse contemporaine : 100 chorégraphes, Rosita Boisseau, nouvelle édition Augmentée, Paris : textuel, imprimé 2008

Projets et usages urbains, Jean-Yves Toussaint. Fabriquer et utiliser les dispositifs techniques et spatiaux de l'urbain. Géographie. Université Lumière, Lyon II, 2003

Terpsichore en baskets, post-moderne dance, Steve Paxton, Sally Banes, édition Chiron, 2002

Claudia Triozzi Boomerang ou le retour à soi, communiqué de presse, 2014

VIDEOGRAPHIE

Pina, Win Wenders, 2011

Anna Halprin : le souffle de la danse, Ruedi Gerber, 2012

La danseuse, Stéphanie di Giusto, 2016

Voleuses, Julie Nioche, 2012 :

<http://www.individus-en-mouvements.com/fr/videos/video-26>

Nos solitudes, Julie Nioche, 2012 :

<https://vimeo.com/97925743>

Save as houses, In the event, Stop motion, NTD, 2017 :

<http://theatre-chailot.fr/nederlands-dans-theater-1-sol-leon-paul-lightfoot-crystal-pite>

Cavale, Yoann Bourgeois, 2013 :

<https://vimeo.com/13079214>

Up to date, Claudia Triozzi, 2017 :

<http://www.claudiatriozzi.fr/up-to-date>

Une minute de danse par jour, Nadia Vadori Gautier, 2015 :

<https://vimeo.com/131679618>

La meute, Le Corps Collectif, 2011:

<https://vimeo.com/>

Tragédie, Olivier Dubois, 2012 :

https://www.numeridanse.tv/fr/video/2443_tragedie

10 000 gestes, Boris Charmatz, 2017 :

<https://www.youtube.com/watch?v=DqReRptsNBQ>

<https://www.pinterest.fr/pin/400820435558195396/>

Gala, Jérôme Bel, 2017 :

<http://www.telerama.fr/sortir/avec-gala-jerome-bel-propose-un-vrai-travail-d-amateur,132203.php>

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidée dans la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je souhaite remercier Vincent Jacques, professeur de philosophie à l'ENSA-Versailles et responsable de mémoire. Il a su me guider dans mon travail et m'aider à trouver des solutions pour avancer.

Je remercie également Manola Antonioli, binôme de Vincent Jacques, pour ses précieux conseils, son soutien et ses séminaires collectifs.

Je remercie aussi toutes les personnes qui ont bien voulu m'aider à approfondir mes recherches en acceptant de répondre à mes questions, notamment à Johann Le Guillerm (artiste du cirque), Julie Nioche (chorégraphe) et Gilles Pâté (artiste et enseignant à l'ENSA-Versailles).

Je remercie également mes amis et ma famille qui m'ont accompagnés dans tous les spectacles que je suis allée voir et qui ont participé dans leur partage émotionnel à l'élaboration de cette étude.

Enfin je souhaite particulièrement remercier ma mère pour sa précieuse aide à la relecture et à la correction de mon mémoire.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Marie Mercadal
Mémoire Ensa-V 2017 - 2018
Sous la direction de Vincent Jacques