



**HAL**  
open science

## ”Une structure opaque : les ’accumulations’ de Trisha Brown”

Isabelle Ginot, Christine Roquet

► **To cite this version:**

Isabelle Ginot, Christine Roquet. ”Une structure opaque : les ’accumulations’ de Trisha Brown”.  
Claire Rousier. Etre Ensemble, Centre national de la danse, 2003. hal-02497895

**HAL Id: hal-02497895**

**<https://hal.science/hal-02497895>**

Submitted on 3 Mar 2020

**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.

**UNE** Isabelle GINOT  
Christine ROQUET  
**STRUCTURE**  
**OPAQUE :**  
**LES « ACCU**  
**MULA**  
**TIONS »**  
**DE TRISHA**  
**BROWN**

Article paru dans *Être ensemble*, dir.  
Claire Rousier, Pantin, Centre national de  
la danse, 2003, p. 252-273.

# UNE STRUCTURE OPAQUE : LES « ACCUMULATIONS » DE TRISHA BROWN

Isabelle GINOT  
Christine ROQUET

Article paru dans  
*Être ensemble*, dir.  
Claire Rousier, Pantin, Centre  
national de la danse, 2003,  
p. 252-273.

« J'ai choisi d'être au sol pour ne pas traiter du fait que les jambes servent habituellement à soutenir la moitié supérieure du corps. Elles n'ont vraiment pas la même liberté que le torse, les bras ou la tête. En position allongée au sol, je libère mes jambes et elles peuvent fonctionner comme les autres parties du corps.

Pendant toute une phase du travail, je me suis sentie extrêmement vulnérable. Cette position faisait remonter toutes sortes d'impressions qu'il fallait traiter dès le départ : je me sentais infantile, sexuelle, impuissante, paresseuse. Mais j'ai pu les surmonter et à partir de là, la danse ne m'a plus posé de problème. Je l'ai conçue pour qu'elle soit "vue de face", si j'ose dire, et j'ai toujours pensé que le public devrait être au plafond.

Chaque mouvement doit être aisé, parce qu'il doit être répété. C'est pourquoi la jambe ne monte pas droit vers le plafond, contrairement à ce qu'on pourrait attendre. Il faut que le mouvement reste naturel, confortable, et simple<sup>1</sup>. »

## *Une accumulation de textes*

Il sera question de « communauté » dans ce texte, ou plus exactement des modes d'« être-ensemble » qui s'inventent dans une pièce de Trisha Brown, *Group Primary Accumulation*, dont la première version fut présentée en 1973 et dont il existe une version vidéo beaucoup plus tardive, réalisée à l'occasion d'une

<sup>1</sup>Sally Banes, *Terspichore en baskets*, trad. Denise Luccioni, Paris/Pantin : Chiron/Centre national de la danse, 2002, p. 131.

reprise en 1987<sup>2</sup>. Nous tenterons de confronter un point de vue particulier, celui que peut offrir l'analyse du mouvement, aux points de vue répandus dans les textes critiques sur la pièce ou sur la chorégraphe, lieux d'expression également d'un mode de communauté singulier. On pourra alors s'interroger sur « la communauté des regardeurs » qui peut se former autour de valeurs, de croyances et d'usages communs.

L'œuvre de Trisha Brown a reçu, depuis une vingtaine d'années, un accueil enthousiaste en France, aussi bien de la part du public et des programmeurs que de la part de la critique : dès 1980, paraissait un numéro d'*Avant-Scène Ballet Danse* sur la *post-modern dance* américaine dont une large part était réservée à la chorégraphe<sup>3</sup> ; lui furent également consacrés l'un des tout premiers ouvrages français<sup>4</sup> à être publié dans les années 1980 – une époque où l'édition en danse était quasi inexistante – ainsi qu'un numéro du *Bulletin du Centre national de danse contemporaine d'Angers*, l'une des rares publications périodiques de la même époque<sup>5</sup> ; enfin, plusieurs expositions de ses travaux graphiques, au musée de la Vieille-Charité de Marseille, donnèrent lieu à l'édition de luxueux catalogues<sup>6</sup>, ancrant plus encore dans les esprits l'idée d'une artiste « complète » dont le champ d'influence et la valeur dépassent largement le seul domaine de la danse. Laurence Louppe fut une artisane essentielle de cet intérêt critique et son travail a éveillé des résonances dans l'ensemble du milieu chorégraphique contemporain : Dominique Bagouet a confié sa compagnie à Trisha Brown pour une création<sup>7</sup>, Stéphanie Aubin considère ses rencontres avec la chorégraphe à la Sainte-Baume comme une source cruciale de son inspiration, Emmanuelle Huynh engage une recherche sur son travail, les stages de « technique Brown » se multiplient via des danseurs ou anciens danseurs de sa compagnie... Bref, l'intérêt pour le travail de Trisha Brown n'a cessé de grandir, depuis la fin des années 1970 jusqu'à nos jours<sup>8</sup>.

Ainsi, revisiter la littérature relative aux « Accumulations » de Trisha Brown fait l'effet d'un retour à un paysage familier : textes critiques et entretiens se recourent, les premiers citant abondamment les seconds, la plupart suivant la périodisation validée par l'artiste elle-même dans ses principes et dans sa chronologie. Enfin, cette enveloppe discursive se fond, et souvent se confond, avec un autre registre de

<sup>2</sup>Trisha Brown Dance Company, Newark, *Accumulation With Talking Plus Water Motor, Group Primary Accumulation*, réal. Jean-François Jung, Toulouse Television Project, FR3, La Sept, 1987. « La différence qu'il peut y avoir entre un film et une performance vécue est à peu près la même qu'entre un chien mécanique qu'il faut remonter et un vrai chien », dit Trisha Brown (« Danse et dessin, Trisha Brown-Hendel Teicher : entretien », in *Trisha Brown : danse, précis de liberté*, catalogue d'exposition, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 29). En utilisant l'outil vidéo pour l'observation du geste dansé, le spectateur-analyste est contraint d'affronter un découpage perspectif qui va baliser son regard, le plus souvent à son insu. Son appréhension est contrainte par un autre regard, celui du vidéaste-cinéaste, et plus encore lorsque l'on sort de la captation pure et simple (caméra fixe, grand angle qui filme l'ensemble de la scène), et que sont utilisés des procédés techniques tels que gros plan, travelling, zoom, ralenti, etc. Mais si nous voulons penser à « ce que peut le geste », si nous voulons penser la danse, nous sommes obligés de fréquenter les œuvres de façon assidue, de nous pencher sur elles, de les observer. Et cette observation se trouve le plus souvent avoir lieu à partir du support de l'enregistrement filmé d'une interprétation de l'œuvre. L'utilisation du document filmé, sans se substituer à l'indispensable rencontre avec le spectacle vivant (lorsqu'elle est possible), s'avère être le passage privilégié de toute analyse de spectacle et peut également être considérée comme un outil d'entraînement du regard.

<sup>3</sup>*Avant-Scène Ballet Danse*, n°2 : « Post-modern dance », avril-juillet 1980.

<sup>4</sup>Trisha Brown, Lise Brunel, Guy Delahaye, Babette Mangolt, *Trisha Brown*, Montreuil : éditions Bougé, 1987.

<sup>5</sup>*Bulletin du CNDC d'Angers*, n°5 : « XXe anniversaire de la compagnie Trisha Brown », janvier 1990.

<sup>6</sup>Laurence Louppe (dir.), *Danses tracées*, Paris : Dis-Voir, 1991, et *Trisha Brown : danse, précis de liberté*, op. cit.

<sup>7</sup>Il s'agit de *One Story as in Falling*, 1992.

<sup>8</sup>Pour un panorama plus détaillé de l'influence de Trisha Brown en France, voir Laurence Louppe, « Brownian Motion and France : Cartography of an Impression », *Trisha Brown, Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Addison Gallery of American Art, MIT Press, 2002.

discours, très présent dans les années 1990 et 2000, qui fait des avant-gardes new-yorkaises des années 1960 et 1970 un modèle ou du moins un cadre de référence pour les nouvelles formes de la danse contemporaine française.

Nous tenterons donc d'identifier et de répertorier ce champ discursif sur lequel – dans lequel – se tiennent les « Accumulations » de Trisha Brown, puis de montrer comment ces discours constituent en eux-mêmes une modalité de regard, voire une fabrique d'« Accumulations<sup>9</sup> ». Nous verrons ensuite comment une approche différente – celle des savoirs issus de l'analyse du mouvement, savoirs d'abord pratiques émergeant de l'activité des danseurs et des analystes du mouvement – permet de regarder ces « Accumulations » autrement. Il ne s'agit en aucun cas de saisir tous les savoirs critiques produits sur les « Accumulations », mais simplement de présenter des fragments du prisme à travers lequel nous regardons *Group Primary Accumulation*. En d'autres termes, et ce sera là l'un des points de vue que l'analyse du mouvement impose à toute réflexion esthétique, notre regard exclut la possibilité d'appréhender l'œuvre séparément de son contexte et surtout de notre contexte de « regardeurs ». Exposer un point de vue d'analyse du mouvement, c'est donc, d'abord, tenter de décrire quelques aspects de ce qui organise notre regard.

## *Enveloppe 1 : structure*

Les « Accumulations » de Trisha Brown sont plus un principe de composition, un dispositif, qu'une série de chorégraphies à proprement parler. Souvent décrites par une règle unique (commencer avec le geste n°1, puis ajouter le geste n°2, puis n°3, etc., en revenant chaque fois au début de la série), les « Accumulations » répondent parfaitement au principe de composition « par formule » défini par Susan Leigh Foster<sup>10</sup> : plutôt que de reposer sur le travail subjectif du chorégraphe, la composition est confiée à un dispositif externe (une formule) qui impose l'organisation de la pièce au-delà de toute volonté ou désir subjectif du chorégraphe ou des interprètes. Trisha Brown elle-même a souvent remarqué que ces structures simples pouvaient être dessinées<sup>11</sup> ou expliquées en une phrase : « Vous accumulez les gestes un à un et vous revenez au point zéro à chaque accumulation<sup>12</sup>. » Ces propos sommaires ne décrivent pas le mouvement, ils témoignent cependant d'un aspect important de ces pièces et de leurs enjeux : la primauté donnée à la structure sur le matériau. Néanmoins, la réduction des « Accumulations » à une formule unique serait abusive : Trisha Brown a conçu différents principes (de somme mais aussi de soustraction comme dans *Pyramide*, 1975) ; et inversement, un même principe a pu donner lieu à des versions variées, comme en témoigne celle qui nous occupe ici.

*Group Primary Accumulation* est en effet une version de groupe d'une accumulation intitulée *Primary Accumulation*, d'abord présentée en solo (New York, Sonnabend Gallery, 1972) et qui serait elle-même la deuxième de la série (faisant suite à *Accumulation*, 1971). *Group Primary Accumulation* (1973) a connu des versions en extérieur, sur des radeaux, dans un parc, etc., et une version pour la scène différente de celle

<sup>9</sup>Par ce terme de « fabrique », il ne s'agit pas de discréditer ce mode de regard afin d'en légitimer un autre, mais de rappeler, comme le fait Jacques Aumont, que toute interprétation est une invention ; autrement dit, que l'analyse n'est autre chose qu'une fabrique de sens par son auteur. Voir Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Paris : Séguier, 1997.

<sup>10</sup>Susan Leigh Foster, *Reading Dancing : Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley : University of California Press, 1986, p. 94.

<sup>11</sup>Cf. « Danse et dessin, Trisha Brown-Hendel Teicher : entretien », op. cit., p. 28.

<sup>12</sup>Ibid.

dont il existe une vidéo : des « déménageurs » venaient déplacer et transporter les corps des quatre danseuses à la fin de l'accumulation<sup>13</sup>. Il n'existe pas de version filmée de *Group Primary Accumulation* dans ses premières réalisations des années 1970. En revanche, les traces photographiques suffisent à donner une idée de l'écart qui existe – en termes de contexte, d'état de corps, de technique – entre ces présentations souvent données en extérieur et la version scénique telle que le *Toulouse Television Project* en rend compte. Une captation de la même partition dans sa version solo, interprétée par Trisha Brown elle-même en ??? s'offre également en regard de la version quelque peu « vaillante<sup>14</sup> » de 1987.

## *Enveloppe 2 : histoire (le Judson)*

La série des « Accumulations » s'inscrit dans le contexte plus général du mouvement du Judson et de l'ensemble des principes esthétiques et idéologiques qui régissent cette période. « Il faut prendre en considération les objectifs que nous nous étions fixés au Judson : nous voulions débarrasser la danse moderne des débordements liés à l'âme humaine. Nous voulions la rendre plus neutre, la débarrasser de tout aspect ornemental ou héroïque<sup>15</sup>. » Cette remarque de Trisha Brown, datée de 1998, pointe nombre des enjeux esthétiques connus de cette époque : neutralité, blancheur, platitude, critique de la période historique précédente, dite « moderne ». Elle souligne aussi sa propre mise en perspective quelque vingt-cinq ans plus tard : ces pièces étaient au service d'un projet qui les dépassait, un projet identifié par la bannière du Judson. Plus que d'autres dispositifs de Trisha Brown, les « Accumulations » sont prises dans un mouvement esthétique plus global et sont souvent envisagées comme un geste explicite d'adhésion à ces principes.

On peut voir en effet la version filmée du point de vue de cette blancheur – au-delà de la couleur blanche des costumes, qui contraste ici avec la boîte noire du plateau – et insister sur la nature abstraite du projet, l'impassibilité expressive des interprètes ne se laissant pas envahir par le geste. Il est aussi possible de considérer le mouvement apparemment simple, découpé en unités clairement repérables, comme un geste neutre, à la fois désaffecté (en rupture, par exemple, avec les excès pathétiques d'une Martha Graham) et non virtuose (à l'inverse du maître qui sert à la fois de référence et de point d'opposition, Merce Cunningham). Les « Accumulations » deviennent alors l'emblème d'une période, exemple idéal pour l'historiographie, qui situe la *post-modern dance* dans un geste de rupture avec « les générations précédentes », et pour l'esthétique, qui s'efforce de canoniser cette période.

## *Enveloppe 3 : interdisciplinarité*

Les années 1970, et en particulier la nébuleuse formée autour du Judson durant cette période, sont connues pour les croisements et les échanges entre artistes de différentes disciplines. « Certes, de tous les "cycles" browniens, celui des "Accumulations" répond avec une perfection particulière à l'esthétique minimaliste<sup>16</sup> », écrit Laurence Louppe, qui poursuit le rapprochement avec la sculpture minimaliste : « de

<sup>13</sup>Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 131.

<sup>14</sup>L'année 1987 marque en effet un moment d'apogée de la période qualifiée par la chorégraphe de « vaillante », où la gestuelle prend une puissance nouvelle.

<sup>15</sup>« Danse et dessin, Trisha Brown-Hendel Teicher : entretien », op. cit., p. 18.

<sup>16</sup>Laurence Louppe préfère le terme de série à celui de répétition, soulignant par là l'individuation de chaque « unité motrice », autonome et non liée syntaxiquement aux unités voisines. Voir Laurence Louppe, « Le chaos rendu sensible », in *Trisha Brown : danse, précis de liberté*, op. cit., p. 116.

même que la sculpture minimaliste intensifie la perception de l'intervalle<sup>17</sup> ». Comme le *Continuous Project Altered Daily* d'Yvonne Rainer qui renvoyait explicitement au titre d'une sculpture évolutive de Robert Morris, les corps allongés de cette accumulation (en particulier dans les présentations en extérieur) font immédiatement écho aux œuvres « plates » de Carl André.

Ce premier point d'évidences fait de la pièce chorégraphique un objet plastique, la reliant au champ de la sculpture autant qu'à celui de la danse, mais il lui rattache aussi un ensemble de valeurs et d'enjeux esthétiques, et en particulier ceux de la sculpture minimaliste dont les artistes et les critiques ont développé et explicité la théorie à maintes reprises. Ce lien place les « Accumulations » dans un champ formaliste et conceptuel, insiste sur leur fonction de reconfiguration perceptive, sur leur discours antisubjectif et sur l'ensemble plus ou moins développé de connaissances que le « regardeur » pourra associer à la sculpture minimaliste. Dans cette « Accumulation », on pourra donc voir les corps et leur positionnement spatial ainsi que les gestes dans leur séquence temporelle, comme des unités discrètes, voire même des objets fabriqués en série à la façon des objets de fabrication industrielle de Robert Morris ou Carl André. Plutôt que du lien, on y découvrira de l'intervalle ; plutôt que du flux, dans le corps et dans le temps, des instants successifs. Plutôt qu'un « être-ensemble », une série de présences parallèles. Plutôt qu'un toucher du sol, une « œuvre plate ».

La référence au minimalisme pourrait surtout associer à la pièce la notion d'une transparence parfaite de la structure où cubes, parallélépipèdes, formes géométriques mises en série se livrent au regard sans mystère selon une progression mathématique : je vois un cube et je sais qu'il s'agit d'un cube sans avoir besoin d'en faire le tour, par exemple. Chez Trisha Brown, pourtant, cette transparence de la structure semble devenir opacité : comme le souligne elle-même la chorégraphe, les pièces de cette époque ont souvent été décrites – et quelques phrases y suffisaient – à partir de leur seule structure. Or ramener la pièce à sa structure et à son horizon de référence esthétique masque la complexité et la tension qui animent le rapport entre cette structure et les matériaux gestuels par lesquels elle s'incarne. L'œuvre, on le verra, apparaît sous un jour nouveau dès lors que le regard privilégie ces matériaux.

## *Enveloppe 4 : démocraties*

Un autre leitmotiv des textes sur cette période est celui de la « mise à plat », autrement dit de la suppression de toute sorte de hiérarchie. Celle des interprètes, d'abord : on voit comment un dispositif tel que celui de *Group Primary Accumulation* semble annihiler toute mise en avant d'une danseuse par rapport aux autres (même si la vidéo focalise le regard sur Trisha Brown, positionnée au premier plan). Celle des parties du corps, ensuite : la fameuse formule du « corps démocratique » qui a fait florès depuis l'ouvrage de Sally Banes<sup>18</sup> est empruntée à Trisha Brown, qui décrivait ainsi une redistribution axiologique du corps : « Cette idée de corps démocratique consistait à s'intéresser à tout ce qui était délaissé ou ignoré dans le corps. Non seulement utiliser des parties du corps rarement mises en valeur, mais aussi des directions inhabituelles pour ces différentes parties, et des directions inhabituelles dans l'espace. Lorsque je me suis mise à utiliser

<sup>17</sup>Ibid., p. 118.

<sup>18</sup>Sally Banes, *Democracy's Body : Judson Dance Theater, 1962-1964*, Ann Arbor-Londres : U.M.I. Press, 1980, 1983.

des surfaces différentes pour la danse – les façades ou les toits des buildings, des lacs, des chiffons, etc. –, c'était la même idée : chercher dans un espace ce qui est délaissé<sup>19</sup>. » Celle de l'espace, encore (et particulièrement de l'espace vertical) : rien, ou presque, ne s'érige au-dessus du sol. Celle du flux temporel, enfin : on ne peut imaginer plus belle illustration du manifeste d'Yvonne Rainer « Non à la virtuosité<sup>20</sup> » et de sa lutte pour l'éradication de ce qu'elle nomma alors le « phrasé », et que nous préférons appeler plus précisément, dans les composantes du phrasé, l'acmé (climax). Supprimer l'acmé ou les accents, remettre sur le même plan chaque moment de la durée dans le droit-fil des préconisations de John Cage, selon des procédés cependant opposés à ceux de l'aléatoire. Enfin, désamorcer l'emprise de la subjectivité du chorégraphe comme de celle des interprètes ; l'accumulation en est un aspect radical, combinant le principe extérieur de la « formule » avec l'objectification de la mise en série.

Ainsi se dessine l'image d'une « danse à plat », non seulement dans l'espace, mais aussi dans ses intensités et ses dynamiques ; une danse du geste en série d'où ne surgiraient ni les sujets dansants (et surtout pas certains plus que les autres) ni les moments ou les événements, ni ce que nous pourrions appeler les intensités affectives : états de corps, désirs, interactions entre les sujets dansants ou entre eux et les sujets regardants. Une chorégraphie pour monades, donc, où tout apparaîtrait à la fois comme unités discrètes (non liées) et où, en même temps, paradoxalement, rien ne « se tiendrait pour soi-même », puisque tout surgissement singulier, dans le temps ou dans l'espace, romprait cette double dissolution de l'événement et du sujet. D'une certaine façon, le recouvrement de l'œuvre par le discours sur sa structure accomplit tout cela à la fois : la dissolution du sujet (il n'est d'ailleurs plus guère question des corps et des interprètes qui œuvrent dans cette structure), l'aplanissement de l'espace et de la temporalité, la dissolution des frontières catégorielles (l'œuvre chorégraphique est aussi œuvre plastique). On peut ainsi la voir comme une œuvre exemplaire d'une grande série de théories esthétiques et historiques.

## *Une communauté des textes*

En pensant les « Accumulations » comme pure structure et en évacuant le contenu gestuel par lequel cette structure s'incarne, la critique invente ainsi une communauté, ou peut-être plutôt un espace : le temps y est étale, nettoyé de tout accident ou de tout drame, traversé par des corps sans sujets, ou des corps non-sujets. Le renoncement à la posture debout, incarnation de nos luttes singulières et constantes, y signifierait la dissolution de toute historicité et, comme dans bien des mythes de la danse moderne, on y serait revenu à un corps simple, non historique, non affecté (non affectif). La mise en série des éléments gestuels et des corps eux-mêmes contribuerait elle aussi à penser le moment de cette accumulation comme celui d'une communauté apaisée par le renoncement à la verticale.

D'entretiens en articles biographiques, cette enveloppe discursive qui entoure les « Accumulations » se répète (ou plus exactement se réinvente) réitérant les caractéristiques des différentes périodes de l'œuvre ou situant son œuvre en relation avec les autres disciplines artistiques. La structure absolue de l'accumu-

<sup>19</sup>Isabelle Ginot, « Entretien avec Trisha Brown : en ce temps-là l'utopie... », in *Mobiles n°1 : danse et utopie*, Paris : L'Harmattan, coll. « Arts 8 », 1999, p. 108.

<sup>20</sup>« NON au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette non à l'héroïque non à l'antihéroïque non à la camelote visuelle non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur non au style non au kitsch non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non à l'excentricité non au fait d'émoouvoir ou d'être ému » (Yvonne Rainer, citée par Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 90).



lation secrète en quelque sorte un réseau de réseaux : saisissable par le discours, elle offre d'abord à la pièce chorégraphique l'opportunité d'être réinventée en lui — et, par là, lui donne une longévité et une possibilité de circulation inaccessible à l'événement de la danse. Cette structure aligne ensuite l'œuvre sur un ensemble esthétique et historique : une époque, des enjeux transdisciplinaires, etc. Elle permet la théorisation de l'œuvre, c'est-à-dire la réduction à sa propre théorie, la rapprochant par là encore de l'art minimal et conceptuel. Les « Accumulations » sont ainsi considérées comme un moment ou un exemple parmi d'autres d'un ensemble d'enjeux esthétiques qui seraient communs à une période et à un groupe. Cette enveloppe ou ce « réseuil<sup>21</sup> » pourrait être le reflet métaphorique, voire l'effet du phénomène social propre à la période de création de ces œuvres : comme le montre Ramsay Burt<sup>22</sup>, et comme le dit Trisha Brown elle-même<sup>23</sup>, les années 1960 et 1970 furent marquées par une sociabilité fortement imprégnée de communautarisme et l'historiographie de cette époque tend à homogénéiser enjeux, œuvres et artistes, quitte à occulter les contradictions au sein des œuvres et des groupes<sup>24</sup>.

## *Mais la présence...*

Or cette enveloppe textuelle et discursive présente des contradictions et évacue un certain nombre de questions sur l'œuvre. Mathématiques, conceptuelles, critiques, les « Accumulations » laissent malgré tout le souvenir d'un mystère : des expressions comme « relation empathique » et « puissante humanité<sup>25</sup> », « réponses physiques instinctives<sup>26</sup> », « spontanéité » émaillent les textes. « Cependant une pièce comme *Accumulation* (1971), telle que Brown la danse dans les films anciens, porte un grand mystère et une forte présence. [...] Brown sème des gestes excentriques poignants dans leur étrangeté. [...] Brown semble simplement *être là*, incessamment, volontairement vide de tout – sauf d'une profonde existentialité. Du fait de la forte intention qu'elle presse dans chaque geste, et de sa façon tout idiosyncratique de bouger, *Accumulation* communique en effet une grande subjectivité d'un genre nouveau : être là dans une intense présence<sup>27</sup>. » Trisha Brown elle-même, dans les lignes placées en ouverture de ce texte, écrit : « Je me sentais infantile, sexuelle, impuissante, paresseuse. »

<sup>21</sup>Anne Cauquelin emprunte le terme à Descartes qui l'emploie pour décrire le réseau des veines du cerveau : « le cerveau n'est autre chose qu'un tissu composé d'une certaine façon particulière », dit-il. Et Anne Cauquelin d'enchaîner : « Rayonnant, le schéma réticulaire couvre l'espace de l'art d'un fin voile de mailles dont le rôle n'est pas seulement de distribuer l'œuvre à des consommateurs situés à la périphérie du réseau, mais bien plutôt d'enserrer dans ces mailles de plus en plus étroites œuvres, artistes et professionnels ainsi que les spectateurs-acheteurs éventuels, de telle sorte que ce réseuil finisse par s'identifier à l'art tout entier. L'art ne serait plus rien d'autre que ce réseau... », in Anne Cauquelin, *L'Art du lieu commun*, Paris : Seuil, coll. « La couleur des idées », 1999, p. 190).

<sup>22</sup>Voir son article dans le présent volume [*Être ensemble*, op. cit., dont cet article est tiré], p. 231-240.

<sup>23</sup>« C'était un temps très créatif et privé, entouré de gens qui avaient les mêmes attentes, parlaient le même langage. Les gens qui regardaient mon travail étaient mes pairs, ils formaient un public très intelligent », in Isabelle Ginot, « Entretien avec Trisha Brown : En ce temps-là l'utopie... », op. cit.

<sup>24</sup>Voir par exemple les ouvrages canoniques de Sally Banes sur la période et, pour une critique de cette historiographie, les travaux plus récents de Mark Franko sur les années 1960.

<sup>25</sup>Maurice Berger, « Gravity's Rainbow », in Hendel Teicher (dir.), *Trisha Brown : Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, Cambridge : MIT Press, 2002, p. 22.

<sup>26</sup>Marianne Goldberg, « Trisha Brown, U.S. Dance and Visual Arts : Composing Structure », *Trisha Brown : Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, op. cit., p. 30.

Mystère, présence, humanité et même humanisme, sensualité, sexualité : les critiques s'accordent avec la chorégraphe pour admettre une tension, tout au long de son œuvre et à l'intérieur des pièces elles-mêmes, entre la structure et ces mystérieuses qualités. Peu d'entre eux, pourtant, reconnaissent qu'une contradiction est à l'œuvre, non pas dans les danses, mais dans leurs propres discours. Non pas dans les danses, car c'est bien cette tension qui produit le geste chorégraphique spécifique de Trisha Brown ; ni même dans les discours de celle-ci, d'ailleurs, puisqu'elle ne cesse d'insister sur les qualités particulières des matériaux qu'elle emploie : l'effet sur ses propres sentiments du fait d'être allongée, le travail sur les émotions, la peur, la jouissance, la curiosité, la mémoire, etc. Les discours critiques – et en particulier ceux qui s'intéressent aux « Accumulations » – construisent une danse conceptuelle qui dissout le sujet dansant, tout en s'émerveillant du mystère de sa présence. En d'autres termes, l'enveloppe discursive, en insistant sur l'évidente clarté de la structure, ignore le problème posé en son propre discours par les termes touchant à la présence.

Une « lecture rapprochée<sup>28</sup> », abordant l'œuvre à partir d'elle-même plutôt qu'à partir des discours qu'elle suscite, devrait permettre à la fois d'éclairer l'effet hypnotique ressenti à chaque projection de la vidéo, mais aussi de revenir sur nombre de commentaires demeurés sans issue ou abandonnés en route : le « mystère » de cette danse, ses qualités sensuelles, voire sexuelles, la « présence » des interprètes, etc. « Il y a donc une expérience, écrit Georges Didi-Huberman. Le constat devrait aller de soi, mais il mérite d'être souligné et problématisé, dans la mesure où les expressions tautologiques de la "spécificité" tendraient plutôt à l'oblitérer<sup>29</sup>. » Cette expérience – que Didi-Huberman reproche aux artistes minimalistes de masquer dans leurs discours sur leurs œuvres –, Trisha Brown ne cesse de la rappeler. C'est pour tenter de la remettre en lumière qu'il nous faut maintenant nous pencher sur la pièce et ses contenus gestuels.

## *Une lecture rapprochée*

L'analyse du mouvement se fonde sur un ensemble de savoirs pratiques et théoriques et surtout sur des prémisses éthiques qui lui imposent d'inclure la question de l'expérience – celle du spectateur et celle du danseur – comme condition de tout acte d'interprétation. Elle implique de ne pas ignorer l'effet produit sur nous par la confrontation avec cette danse « à plat », de ne pas faire silence sur cette expérience, couverte par le bruit d'une théorie qui s'est déjà prononcée avant même que la danse ne soit présentée. Nous partons donc du « faire » et de la manière dont il s'accomplit, sans plaquer sur l'œuvre des grilles d'analyse pré-établies mais en mettant à l'épreuve certains outils de lecture du geste dansé<sup>30</sup>.

« Mais ce corps dit surtout l'apaisement des tensions, dans l'étalement de son propre poids, l'abandon de la construction anatomique du corps et de sa hiérarchie verticale, la répartition égalitaire de l'initiative

<sup>27</sup>Ibid. C'est nous qui traduisons.

<sup>28</sup>L'expression « lecture rapprochée » fait écho aux propositions d'un Georges Didi-Huberman ou d'un Daniel Arasse, qui opposent aux traditions iconologiques et sémiologiques de l'analyse des œuvres en peinture une analyse aussi phénoménologique, et qui font du « pan » pour le premier, du « détail » pour le second, les outils d'un retour à la matérialité de la peinture et au processus de peindre. La posture que nous prenons au fil de ce texte n'est pas sans points communs avec la leur ; le contexte théorique qui est le nôtre diffère cependant radicalement du leur, la littérature consacrée à l'analyse des œuvres étant trop mince pour permettre un dialogue critique comparable à celui qu'ils engagent dans le champ de l'histoire de l'art.

<sup>29</sup>Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Minuit, 1992, p. 40.

<sup>30</sup>L'analyse d'un spectacle par l'analyse du mouvement reste du domaine du bricolage expérimenté ; face à un problème mécanique, le bricoleur n'essaie pas à tout prix de forcer un outil plus ou moins bien adapté, il fouille dans sa besace et, si besoin, fabrique l'outil qui va convenir, pour résoudre provisoirement son problème.

dans tous ses membres<sup>31</sup>. » Ce commentaire de Laurence Louppe sur la nature horizontale de la partition de *Group Primary Accumulation* semble marquer une fois pour toutes un certain rapport au sol : celui de l'abandon, de l'acceptation sans réticence de la force gravitaire. Or, si *Group Primary Accumulation* opère un renversement perspectif de l'espace chorégraphique, l'état de « relâchement dynamique<sup>32</sup> » des danseuses allongées sur le sol n'en est pas pour autant un état d'abandon, de relâchement complet des tensions. Chaque corps conserve une certaine tonicité : si le sol était une matière meuble, son empreinte serait sans doute peu profonde. Il ne s'agit pas ici, pour les corporéités dansantes, de « performer » un état d'abandon. Cet « être-au-sol », induit par un certain état de tonicité, est un *posé* plutôt qu'un *déposé*. Et la préservation d'un certain tonus dans les extrémités (mains, pieds), comme dans le reste du corps, permet aux interprètes, en un contact léger mais décisif, de calligraphier la figure chorégraphique dans un espace proche. Nous y verrons une redistribution des tensions plutôt qu'un apaisement, et à ce titre, une négociation différente de l'investissement du geste par chaque interprète.

Cette qualité d'apesanteur<sup>33</sup> dans le geste fait du sol une terre d'accueil pour le spectateur, non pour s'y abandonner mais pour offrir à sa vue le devant des corps dansants<sup>34</sup>. En plus de la contrainte de se trouver au sol, la chorégraphe s'impose de « chercher dans un espace ce qui est délaissé [...], d'explorer d'autres façons de placer la face<sup>35</sup> ». Ce n'est pourtant pas une face glorieuse qui se projetterait, s'exposerait et s'imposerait, mais une face qui laisse, au contraire, apparaître une certaine fragilité. En profitant du support du sol pour ouvrir l'avant du corps – la coquille du dos n'enveloppe plus, ne protège plus le devant, comme s'ouvre le creux de l'aîne ou de la main –, le geste dansant fait de la corporéité dansante un corps précaire et vulnérable.

*Group Primary Accumulation* fait surgir l'image de l'automate<sup>36</sup>, née de la perception d'une succession de mouvements clairement définis dans l'espace et dans le temps, tout autant que de la découpe en plans fixes imposés par la caméra. En faisant correspondre systématiquement tel angle de vue à tel geste, la caméra accentue l'aspect segmenté de la chorégraphie, découpant le corps des interprètes alors même que le geste suit un chemin continu : les coordinations entre les membres et le dos placent au même niveau les extrémités et le centre du corps, à l'image de l'étoile de mer. Mais si le corps de *Group Primary Accumulation* accumule du geste, c'est pour le restituer au moment même de son accumulation : il ne thésaurise pas dans un but quelconque. Il s'agit d'un automate qui n'emmagasine et n'épuise jamais son énergie cinétique, un automate en mouvement perpétuel, dont l'énergie se renouvellerait toute seule. Pas de perte d'énergie, pas d'entropie, le corps brownien donne à voir un geste u-topique qui sans cesse se fait et se défait, éloigné de toute exacerbation des affects.

<sup>31</sup>Laurence Louppe, « Trisha Brown : le chaos rendu sensible », in *Trisha Brown : danse, précés de liberté*, op. cit., p. 116.

<sup>32</sup>Cf. Aldous Huxley, *L'Art de voir*, Paris : Payot, 1959, p. 24.

<sup>33</sup>Les gestes et l'attitude des interprètes sont de l'ordre du flotter, du glisser et non de l'ordre du frapper ou du tomber.

<sup>34</sup>La chorégraphie est destinée à être vue du haut.

<sup>35</sup>Isabelle Ginot, « Entretien avec Trisha Brown : en ce temps-là l'utopie... », op. cit., p. 108.

<sup>36</sup>De l'automate et non de la marionnette ou du pantin car ces derniers sous-entendent qu'il existe un manipulateur alors que l'automate est son propre manipulateur.

## *L'abstraction sensuelle*<sup>37</sup> de Group Primary Accumulation

L'offrande de la face et des mains (qui délaissent l'investigation ou la prise), le geste d'« arche<sup>38</sup> » du dos des danseuses, l'initiation du mouvement réglée sur l'expiration sont autant d'éléments qui apparentent *Group Primary Accumulation* à une érotique du dessaisissement. Il ne s'agit pas de l'affirmation d'une puissance érotique gendrée mais d'un geste qui s'enracine dans le laisser-faire (*letting go*). Dessiné et précis, le geste de Trisha Brown ne s'affirme pas comme puissance<sup>39</sup>. Peu lui importe le marquage et l'inscription, seule une trace fugace pourra griffer la mémoire de celui qui danse et, peut-être, celle de celui qui regarde. Les danseuses ne cherchent pas à inscrire du signe lisible, la volonté concentrée sur le but à atteindre (le dessin chorégraphique), elles semblent abdiquer, dès le départ, dans le pré-mouvement, toute volonté d'emprise sur le geste. Malgré la précision d'horlogerie, la netteté de l'écriture (l'on ne peut, en effet, confondre un geste avec un autre), naît l'impression de corps susceptibles de se laisser envahir par le trouble, de déguster l'expérience d'intensités, de zones de calme et de fulgurance, de jeux d'apparition/disparition de sensations inédites, de vides, de décrochages au sein même du geste. Notre automate deviendrait en quelque sorte un automate vivant, figure récurrente de notre culture occidentale, tant littéraire que cinématographique<sup>40</sup>.

Trisha Brown évoque cette « différence entre le geste idéal, la figure idéale et ce que [l'on fait] qui se trouve être différent, *parce que* [l'on respire]<sup>41</sup> ». Ce qui tient (c'est-à-dire l'organisation de la musculature antigravitaire) accepte de lâcher prise et le mouvement trouve son origine dans une modulation du système tonique<sup>42</sup>. Cette modulation est propre à chaque interprète et, malgré le focus de la caméra sur Trisha Brown, il est possible de relever de légères différences entre les manières de faire de chaque danseuse. Derrière l'uniformisation apparente de l'interprétation, subsiste l'esquisse d'une variation de qualité de mouvement, alors même que cette dernière n'est pas mise en avant par la chorégraphe (en particulier dans cette version qui convoque des corps professionnels, spécialisés dans le geste brownien). En se rendant sensible à ces variations de l'interprétation, que Trisha Brown relie à juste titre aux modulations du souffle, le spectateur capte le geste et l'état de corps de l'interprète. C'est la propension du spectateur à ressentir (par contagion kinesthésique, par co-résonance) le geste dansé qui va, en quelque sorte, créer (ou non) du sensuel dans la danse qui lui est donnée à voir. Le spectateur n'est pas autant tenu à distance qu'il n'y paraît, il se trouve subrepticement inclus dans l'être-ensemble de *Group Primary Accumulation*.

<sup>37</sup>Selon les termes de Lucy Lippard, citée par Sally Banes, *Terpischore en baskets*, op. cit., p. 133.

<sup>38</sup>Nous nommons ainsi le mouvement d'extension du buste pendant lequel il est possible, pour reprendre les termes de Laban, de « regarder avec le sternum ».

<sup>39</sup>La figure chorégraphique n'est pas construite sur l'impact (accent porté sur la phase finale du mouvement). Si la circulation du mouvement (flux) marque des arrêts, ceux-ci ne sont pas tant le résultat d'un freinage musculaire que dus à l'impossibilité de franchir une butée articulaire.

<sup>40</sup>Une figure chorégraphique également, avec les personnages de Coppélia ou de Petrouchka.

<sup>41</sup>« Danse et dessin, Trisha Brown-Hendel Teicher : entretien », op. cit., p. 20 (nous soulignons).

<sup>42</sup>Ce que relève Laurence Louppe lorsqu'elle parle de « douceur de gestes originés dans une couche très profonde du fond musculaire », cf. « Trisha Brown : le chaos rendu sensible », op. cit., p. 116.

## Ce qui semble de l'être-ensemble

L'unisson chorégraphique constitue le point d'ancrage de la pièce et il s'opère à partir du respect scrupuleux de l'écriture chorégraphique. Pourtant s'il y a jeu et règle du jeu, chacun, en réalité, a sa propre manière de respecter la règle. Autour d'une table de poker, les joueurs organisent leurs stratégies en fonction de repères fixes, mais le jeu est sous-tendu par toute une circulation d'informations souterraines, qui ne passent pas forcément par le signe. De la même manière, dans *Group Primary Accumulation* les quatre danseuses alignées de l'avant-scène à l'arrière, à distance régulière, n'ont pas une place équivalente ; celle qui se trouve entourée de deux autres partenaires bénéficie d'un repérage non conscient du mouvement, que n'ont pas celles qui se trouvent en bout de ligne. Le flux du mouvement est étale. Les sons du frotté des corps sur le sol évoquent le sac et le ressac de la mer par temps calme, ils créent un rythme commun, une musique du geste, partagée par les corps dansants. Mais ce liant pneumatique est le résultat harmonique de tonalités singulières<sup>43</sup>. La modulation conjointe des respirations, des chants toniques des interprètes, la monstration d'un geste démuné<sup>44</sup>, constituent les paramètres marquants de cette énigme proposée par *Group Primary Accumulation* : celle de la figure de la communauté.

Le travail de Trisha Brown s'instaure ici dans une tension jamais résolue entre la référence à la logique d'un système<sup>45</sup> et le « désordre exquis<sup>46</sup> » dû à la singularité de chaque interprétation. L'observation de la qualité de mouvement propre à chacune des interprètes permet d'assimiler l'art de l'interprète à un « art de locataire<sup>47</sup> ». Comme la structure architecturale, l'écriture chorégraphique peut être considérée comme une organisation de contraintes ; mais de même que chaque locataire s'approprie l'espace pour en faire son lieu propre, chaque interprète peut faire vivre différemment l'écriture chorégraphique. Ramener la structure de *Group Primary Accumulation* à un système sériel, c'est donc réduire cette répétition à sa description théorique et ignorer comment elle se fait : « Vous recréez par la répétition, tout en vous gardant d'une autre sorte de répétition, déclare Trisha Brown, et c'est le désir du corps d'imprimer le schéma d'hier au travail d'aujourd'hui<sup>48</sup>. » Il semble que la chorégraphe distingue et oppose deux sortes de répétitions : la répétition du même, une réitération formelle du geste que l'on pourrait associer à la série (voire la fabrication en série, pour prolonger la métaphore du minimalisme) ; et la répétition nourrie par le désir de faire, le re-sentir, où la réitération formelle de chaque geste se trouve ré-investie par le travail mouvant de la perception de l'interprète.

En travaillant sur l'imaginaire qui porte son geste (« J'ai des os et je les connais. Ils pendent tout droit de mon imagination et ça me convient<sup>49</sup> »), l'interprète va occuper la figure chorégraphique d'une façon singulière. L'« incessante petite variation qui souvent apparaît à la frange<sup>50</sup> », le trouble du souffle, l'ac-

<sup>43</sup>Le fait de plier le genou sur l'expiration n'induit pas obligatoirement des coordinations identiques chez toutes les danseuses, par exemple.

<sup>44</sup>Offrir son devant, le ventre du bras, le creux de la main, ouvrir la région de l'aîne ou de l'aisselle, c'est laisser apparaître à la lumière les « zones d'ombre » de la corporéité.

<sup>45</sup>Pour Trisha Brown, il s'agit d'établir et respecter des conventions qui formeront les règles du jeu, système de contraintes techniques, proches des mathématiques ou de l'architecture : « Je pense qu'il faut construire les chorégraphies comme le ferait un architecte ou un maçon déclare Trisha Brown » (« Danse et dessin, Trish Brown-Hendel Teicher : entretien », op. cit., p. 33).

<sup>46</sup>Sally Banes, *Terspichore en baskets*, op. cit., p. 139.

<sup>47</sup>Par analogie avec l'art du lecteur tel que l'entend Michel de Certeau, cf. *L'Invention du quotidien : arts de faire*, Paris : U.G.E, coll. « 10/18 », 1980, p. 25-26.

<sup>48</sup>Trisha Brown, « Un mystère concret », trad. Denise Luccioni, *Bulletin du CNDC*, n° 5, janvier 1990.

<sup>49</sup>Ibid.

<sup>50</sup>Ibid., p. 20.

ception du sens qui traverse les corps comme le geste les traverse (« Je me sentais infantile, sexuelle, impuissante, paresseuse »), c'est toute une dimension dont ne rendent pas compte la plupart des textes critiques qui mettent en avant l'évidence de la structure. Ce même trouble anime pourtant dans leurs « franges » ces discours qui postulent la dissolution du sujet par la machine de la structure. Ils laissent flotter en leur sein, inexplorés, les témoins de l'expérience de leurs auteurs – mystère, présence, intensité, humanité, etc.

« Ce qu'il y a de plus intéressant, c'est précisément d'essayer de bouleverser l'habitude qu'on a d'exécuter des motifs qu'on aime<sup>51</sup> [...] ». La rigueur chorégraphique de Trisha Brown se nourrit d'un travail sans cesse renouvelé du geste et de sa perception. À la source du travail technique des danseurs de la compagnie, se trouvent en effet tant des ateliers du sentir<sup>52</sup> que des ateliers d'improvisation chorégraphique. Improvisations qui ne semblent pas destinées à fournir gratuitement un matériau tout préparé au chorégraphe-démiurge mais bien plutôt à servir de moteur à l'élaboration de tactiques perceptives dont chaque interprète gardera la responsabilité. L'être-ensemble chorégraphique envisagé par *Group Primary Accumulation* serait alors fondé moins sur l'organisation d'un « même » formel que sur le partage d'une culture commune du sentir. Un sensible fondateur du geste qui permettrait l'émergence d'une figure non à partir de procédés mécaniques ou sériels, mais à partir d'un faire commun. Une pensée de la « location », donc, comme partage de l'espace du sentir et non comme division du territoire.

## *Discours transparent ou sentir troublé*

Deux enveloppes cognitives différentes inventent donc des *Group Primary Accumulation* tout aussi différentes ; et cette différence s'articule précisément sur le mode d'être-ensemble : la doxa minimaliste fonde la communauté sur une dissolution du sujet par suspension ou évacuation de la temporalité (ce que Georges Didi-Huberman qualifie, pour la sculpture minimaliste, de point de vue tautologique), en évacuant l'expérience du faire des danseuses aussi bien que celle du spectateur (dont l'observation active est également un faire). Ainsi, la structure s'expose en tant que structure pure, c'est-à-dire dégagée de toute incarnation, mais se superpose ou se confond avec sa propre description. Ce que l'on voit n'est donc pas ce que l'on voit<sup>53</sup>, mais ce que l'on dit voir. Paradoxalement, le sujet qui le dit s'efface derrière son propre discours : puisque les « Accumulations », c'est ce que l'on dit voir, il ne saurait être question d'y faire remonter l'expérience du sujet parlant, qui ne pourrait dès lors que troubler la transparence de ce dire.

À l'inverse, le point de vue « rapproché » que nous avons tenté de présenter postule un tout autre genre d'enveloppe : celui que John Martin aurait nommé « métakinesis<sup>54</sup> » et d'autres plus récemment, « empathie kinesthésique ». Ce point de vue conditionne toute lecture de l'œuvre à la mise en mots de l'expérience du danseur et du regardeur. Tout en se tenant à distance d'une idéologie tenace qui voudrait que la danse,

<sup>51</sup>« Danse et dessin, Trisha Brown-Hendel Teicher : entretien », op. cit, p. 25.

<sup>52</sup>Le travail pratique de Trisha Brown est fortement influencé par les techniques somatiques de Bonnie Bainbridge Cohen ou de Susan Klein.

<sup>53</sup>Contrairement au slogan de Frank Stella : « What you see is what you see. »

<sup>54</sup>John Martin, *The Modern Dance*, Dance Horizons [1965], 1972, p. 13, trad. française : *La Danse moderne*, trad. Sonia Schoonejans, Arles : Actes Sud, 1991.

et tout particulièrement le geste, échappe par essence à toute saisie cognitive, ce point de vue s'offre en contrepoint, voire en contradiction, à l'enveloppe du discours en s'efforçant de faire place précisément à la « métakinesis » (l'enveloppe) du sentir. Ici émerge un tout autre *Group Primary Accumulation*, où la communauté se joue sur un accordage imparfait ou trouble des sentirs des sujets dansants. Danse de l'ouverture, de l'écoute sensible, la structure y devient l'attracteur qui organise les gestes subjectifs de chaque interprète. Il s'agit donc de voir quel mode d'être à soi et à l'autre y est mis en jeu, de reconnaître l'expérience d'une abstraction sensuelle et donc, de penser le dispositif de la pièce comme celui d'un vécu.

La première enveloppe pense la pièce comme un ensemble de principes chorégraphiques, tandis que la seconde s'intéresse avant tout à l'incarnation de ces principes dans le moment de leur interprétation. Enfin, la première organise une communauté à partir de l'objet visé par ces principes, soit à partir d'une pensée de la figure – ici, un objet sériel indéfiniment répété – alors que la seconde imagine la communauté comme amont du geste, et condition à partir de laquelle peut émerger la figure.

« Il faudrait donc proposer une phénoménologie, non du seul rapport au monde visible comme milieu empathique, mais du rapport à la signifiante comme structure et travail spécifiques (ce qui suppose une sémiologie). Et pouvoir ainsi proposer une sémiologie, non des seuls dispositifs symboliques, mais encore des événements, ou accidents, ou singularités de l'image picturale (ce qui suppose une phénoménologie)<sup>55</sup>. » On voit comment cette proposition de Georges Didi-Huberman ouvre la voie, en danse, à une pensée qui se force à n'ignorer ni l'ordre chorégraphique et la pensée qu'il met en branle, ni la présence et les accidents de l'interprétation, qui sont aussi un ordre de la pensée. Et comment, pour répondre à la question de la communauté mise en œuvre par une pièce chorégraphique, on ne peut contourner la question de la communauté des savoirs qui lient ensemble les observateurs dans leur relation avec la pièce, relation à la fois commune - comme est commune la partition interprétée par les quatre danseuses de *Group Primary Accumulation* – et strictement singulière – comme l'est le mode de présence engagé par chacune des danseuses à l'intérieur de cette partition.

Le corps dansant, quel qu'il soit, organise (codifie ?) le regard du regardeur. Analyser les spécificités d'un geste dansant amène donc toujours une question dédoublée : qu'est-ce qui est donné à voir et qu'est-ce que je vois ? D'une certaine façon, toute analyse d'œuvre chorégraphique pourrait être, de ce point de vue, une réflexion sur un autre ordre de communauté : celle qui est formée par l'œuvre parmi les spectateurs de l'œuvre. Cela ne signifie pas que toute œuvre impose une perception unique, qui ferait de ses spectateurs un groupe homogène ayant traversé la même expérience, mais que toute œuvre peut être pensée comme un projet de corporéité, un projet d'action (et ceci, indépendamment, ou en tout cas à distance, de l'intentionnalité propre du chorégraphe ou de ses interprètes). Qu'est-ce que l'analyse d'une œuvre à nos yeux ? Une tentative, à la fois culturellement et subjectivement formée, de déchiffrer ce projet. En d'autres termes : qu'est-ce que l'œuvre me fait ? Qu'est-ce qu'elle transforme en moi, en termes de perception (c'est l'axe privilégié de l'analyse du mouvement), en termes de culture, de discours, de pensée esthétique, etc. ?

*Isabelle GINOT, Christine ROQUET*

*Pour citer cet article :*

« Une structure opaque : à propos des "accumulations" de Trisha Brown », in *Être ensemble, dir. Claire Rousier, Pantin, Centre national de la danse, 2003, p. 252-273. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr)*

<sup>55</sup>Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris : Minuit, 1990, p. 310.