



**HAL**  
open science

## Cohabiter en artiste chorégraphique

Julie Perrin

► **To cite this version:**

| Julie Perrin. Cohabiter en artiste chorégraphique. 2021, pp.14-18. hal-03471317

**HAL Id: hal-03471317**

**<https://hal.science/hal-03471317>**

Submitted on 27 Dec 2021

**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.

# COHABITER EN ARTISTE CHORÉGRA- PHIQUE

## Entretien JULIE PERRIN

PROPOS RECUEILLIS PAR MICHÈLE PRALONG

La question de l'espace, les contours du dedans et du dehors, leurs vibrations, la marche, les spectacles *situés*: ce sont quelques-unes des obsessions de Julie Perrin, chercheuse en danse. Plutôt que de pièces *in situ*, elle préfère parler d'*œuvre-lieu*. Échanges sur la cohabitation de la danse avec le dehors, le monde, le paysage.

**Un des socles de vos recherches, c'est la spatialisation de la danse. Notamment, la manière dont chaque pièce chorégraphique travaille le regard depuis les dispositifs de perception de la scène occidentale. Dans le cadre de notre dossier *dedans-dehors*, comment penser l'échappée hors de ces dispositifs scéniques traditionnels ?**

JULIE PERRIN: Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à la chorégraphie hors des théâtres, au début des années 2000, j'étudiais en effet le lieu théâtral occidental comme machine de vision. J'observais l'histoire des liens entre ce lieu et les techniques dansées, comment le théâtre a forgé des modalités d'adresse, des formes de présentation de la danse ou même des corporéités dansantes. J'observais aussi comment les artistes jouent avec ces codes à partir de tout un savoir spatial du geste, de la chorégraphie. Je demandais: hors du théâtre, à quelles conditions un geste chorégraphique peut-il trouver à exister pour autrui? Autre-

ment dit, quelles sont les conditions de visibilité d'une chorégraphie, mais surtout en quoi les lieux choisis viennent-ils modifier — dans certains cas profondément — les savoirs du mouvement? Car présenter une chorégraphie hors du cadre théâtral conduit nécessairement l'artiste à s'interroger sur la place de son activité au sein de la vie sociale ou parmi les vivant-es (en particulier dans le cas d'une chorégraphie en nature). Et là, maintes réponses sont possibles, depuis le souhait de préserver les conditions spectaculaires traditionnelles (ainsi que les techniques et formes de danse) malgré des conditions qui ne sont pas appropriées, jusqu'à des projets qui ont complètement remis en question les ingrédients même de ce qui compose une chorégraphie.

**Par exemple ?**

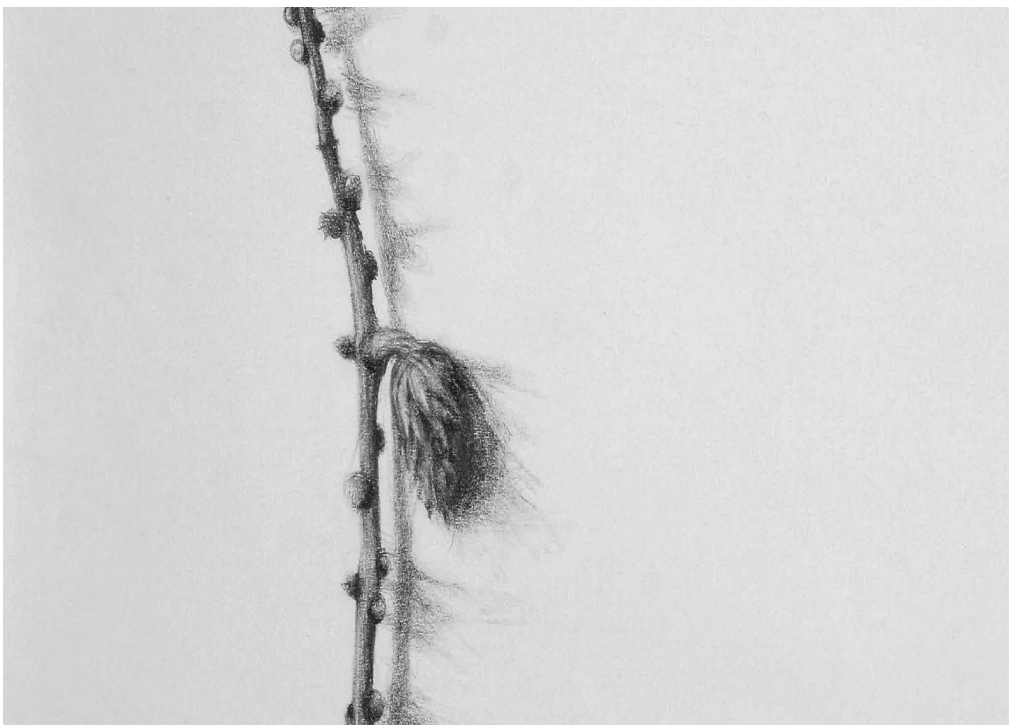
C'est le cas pour ce que j'appelle les œuvres chorégraphiques en forme de marche, qu'on voit apparaître dans les années 1970<sup>1</sup>, des pièces qui n'offrent plus de danse à regarder, mais proposent des traversées, collectives ou solitaires, de territoires ou de quartiers urbains, sur des durées qui bien souvent n'ont plus rien à voir non plus avec un format spectaculaire normatif.

J'ai donc commencé à nommer les enjeux et les manières de faire des artistes, afin de distinguer des traits singuliers ou des tendances, au sein de ce grand ensemble d'œuvres et de pratiques dansées hors des théâtres, qui existe depuis les débuts de la danse moderne.

**Vous utilisez peu l'expression *danse in situ*: pourquoi ?**

Cela fait à peine quinze ans que l'expression *in situ* (ou « *site specific* » dans le monde anglophone) commence à être utilisée dans le champ chorégraphique. Mais cette terminologie devenue relativement commune reste insuffisante, car toute œuvre présentée hors des théâtres n'est pas une œuvre *in situ*, loin s'en faut. Nombre d'entre elles sont des œuvres simplement délocalisées, c'est-à-dire conçues pour la scène théâtrale et transportées ailleurs, le plus souvent en réponse à un contexte de programmation. Elles s'intéressent en vérité peu au site qu'elles occupent. Il y a donc un mésusage de l'expression *in situ*, que pour ma part je n'emploie plus, en effet, car elle suppose un rapport d'extériorité entre le lieu et l'œuvre. Je préfère parler de *chorégraphie située* ou *d'œuvre-lieu*: des démarches chorégraphiques qui interrogent réellement la façon dont un acte artistique forge une situation à

Julie Perrin est enseignante-chercheuse en danse à l'université Paris 8 Saint-Denis (laboratoire MUSIDANSE) et chercheuse à l'Institut universitaire de France (2016-2021) pour un projet intitulé *Chorégraphie et paysage*. Elle soutient à l'université de Lille en 2019 une habilitation intitulée *Questions pour une étude de la chorégraphie située*. Elle est l'auteure de plusieurs ouvrages, dont *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse* (Les presses du réel, 2012).



partir de ce qui est déjà là. Je m'intéresse moins à la façon dont une chorégraphie s'insère dans un site (*in situ*), qu'aux façons dont une chorégraphie située compose avec le réel. Comme la phénoménologie ou encore la pensée géographique du terrain ou des milieux y invitent, il s'agit de considérer l'intrication entre lieu, geste et perception. Par conséquent, ces démarches situées supposent de mettre en jeu — c'est-à-dire de mobiliser mais aussi de mettre en question — les savoirs chorégraphiques portés au contact du réel.

### **Est-ce que vous menez aussi une approche analytique au travers des catégories de lieux investis?**

L'expression *in situ* employée dès le XIX<sup>e</sup> siècle en géologie et archéologie, n'apparaît dans l'histoire des arts visuels que dans les années 1970, conduisant certain-e-s historien-ne-s à calquer les périodisations de l'histoire de la danse sur celles des arts visuels<sup>2</sup>. Il me semble au contraire intéressant de commencer à penser les continuités chorégraphiques: entre la modernité et la danse dite contemporaine, mais aussi entre la chorégraphie comme art du spectacle et la danse comme pratique festive, traditionnelle ou encore activiste (intervention urbaine). Il s'agirait d'ouvrir des enquêtes historiques et collectives sur les lieux où l'on danse: ils sont extrêmement diversifiés au cours de l'histoire, comme en témoigne par exemple l'histoire du ballet avant qu'elle ne soit associée à celle du théâtre à l'italienne au XVIII<sup>e</sup> siècle, ou encore l'histoire de la danse moderne qui s'est déployée aussi bien au cabaret, au music-hall, dans des théâtres universitaires que dans des jardins.

### **Tellement d'espaces, de contextes spécifiques... Comment embrasser toutes ces singularités?**

Les anglo-saxon-ne-s disposent d'un vocabulaire beaucoup plus nuancé pour qualifier les œuvres hors des théâtres. On parlera par exemple de *chorégraphie pour site générique* (le parking, la place, la piscine, etc.), de *chorégraphie s'adaptant au site*, de *chorégraphie générée par le site* ou *répondant au site*, de *chorégraphie environnementale*, de *chorégraphie multi-site*, etc. Cette fluctuation terminologique permet de ne pas classer trop vite la question. Il s'agit à chaque fois d'interroger la nature de la relation au site et la possibilité, pour une chorégraphie, d'être déplacée, telle que l'économie du spectacle vivant le suppose.

### **En sortant des théâtres, on croise toutes sortes de disciplines et de savoirs qui s'interpénètrent...**

D'une manière générale, la recherche sur la chorégraphie située m'a amenée à puiser dans d'autres champs que l'histoire de l'art: la sociologie urbaine, la géographie, l'anthropologie du quotidien ou des lieux, les théories du paysage, l'éco-critique ou plus récemment l'écologie. Ces échanges interdisciplinaires sont particulièrement riches.

### **Vous travaillez souvent par études de cas: y a-t-il un-e ou deux chorégraphes dont vous aimeriez décrire les explorations du dehors, ou du dedans/dehors?**

En effet, ma recherche se déploie le plus souvent en réponse à des rencontres avec des pièces précises. Cela donne lieu à des analyses très ciblées. De même qu'il ne viendrait à personne l'idée de parler de la danse théâtrale comme un genre unifié, il semble compliqué d'évoquer en bloc la chorégraphie hors des théâtres, sans se pencher sur des exemples concrets. Je travaille avec ou auprès des œuvres. J'essaie de comprendre les questions qu'elles soulèvent.

Dans mes articles<sup>3</sup>, il s'agit de réfléchir à la façon dont les œuvres nous permettent de penser: le geste quotidien (Odile Duboc et les Fernand à partir des années 1980); une relation affective à la ville (Lucinda Childs dans *Street Dance*, 1964); le pouvoir de l'imagination liée à la sensation (Myriam Lefkowitz pour *Walk, Hands, Eyes (a city)*, à partir de 2008); l'activité d'un-e spectat-eur-riche en situation (Catherine Contour et ses *Autoportraits* en jardin, à partir de 2003 ou Gustavo Ciriaco et Andrea Sonnberger dans *Aqui enquanto caminamos*, à partir de 2006); le rapport au réel comme enjeu d'une mémoire historique, sociale et personnelle (Laurent Pichaud dans *domaine nomade*, dès 2012); le sens donné au terme *environnement* (chez Anna et Lawrence Halprin, 1960s); le maintien d'un espace chorégraphique abstrait par juxtaposition (les *events* de Cunningham, à partir de 1964); une pensée du lieu en tant que strates temporelles où la chorégraphie et le lieu existent, comme alternativement, dans un battement (Rémy Héritier, *Relier les traces*, 2019).

### **Exister comme alternativement, dans un battement: c'est une belle manière de lier la danse et le lieu...**

Ces questions peuvent également être soule-

vées par des pièces sur scène. Mais disons que hors-scène, les frontières entre représentation et réel sont beaucoup plus ténues: le lieu même d'existence de la chorégraphie conduit soudain à considérer autrement les contextes qui nous environnent et où nous nous tenons. Il conduit aussi à réinventer les manières de faire — celles de la danse et de la chorégraphie. L'expérience de l'art proposée ici diffère de celle proposée dans un théâtre, ne serait-ce que parce qu'elle nous engage à inventer collectivement ce que signifie traverser une expérience artistique dans l'espace public ou dans un espace de nature. Il s'agit, me semble-t-il, de découvrir comment cohabiter (à savoir, *exister avec*) sur un mode inédit, et non d'imposer au site des manières d'être préformées. C'est une question délicate qui fait l'objet de toute l'attention des chorégraphes. En tout cas, de ceux qui ne se contentent pas d'animer l'espace public, d'interrompre la vie qui s'y déroule déjà, ou de faire du lieu un décor.

### **Est-ce que vous pouvez constituer des cartes ou des chronologies de différentes pratiques, découper des tendances ou des périodes?**

Les études de cas ne sont sans doute pas suffisantes. Un questionnement historique les accompagne. Je me suis jusqu'à présent plutôt intéressée à l'histoire de la danse nord-américaine pour la période 1945-1980, traversant ainsi un pan de l'histoire de la danse hors des théâtres avec Merce Cunningham, Anna et Lawrence Halprin, Lucinda Childs, Elaine Summers, Simone Forti, Trisha Brown... Et j'ai entamé un dialogue avec différent.es chorégraphes contemporain-e-s, surtout en France — ceux et celles déjà mentionné-e-s, mais aussi Laetitia Angot, Armelle Devigon, Patricia Ferrara, Joanne Leighton, Alain Michard, Michaël Phelippeau, Mathias Poisson... Je travaille actuellement à établir, pour la France, une chronologie de la chorégraphie hors des théâtres, rassemblant des œuvres ou des moments importants, des dispositifs d'aide et des programmations qui l'ont favorisée, des publications qui l'ont mise à l'honneur. C'est une façon de rendre compte d'une histoire relativement invisible, car il faut rappeler que les artistes œuvrant dans ce champ sont, pour beaucoup, restés en marge des réseaux dominants, parfois adoptant des modes de vie non urbains, ou choisissant d'inscrire leur travail dans un contexte local.

« Toutes les œuvres présentées hors des théâtres ne sont pas *in situ*. Souvent, elles sont simplement conçues pour la scène théâtrale et transportées ailleurs en réponse à un contexte de programmation. Elles s'intéressent peu au site qu'elles occupent »

### **Quels sont les effets des questions climatiques et sanitaires actuelles sur ces pratiques extra-scéniques?**

La crise sanitaire qu'on traverse produit en effet une accélération d'un attrait pour le plein air. Mais peu de chorégraphies situées sont programmées. La danse en lien avec des sites (forêt, montagne, contexte rural...) reste une culture relativement méconnue, sinon déconsidérée. Il s'agit au fond de rendre visible une continuité historique et de permettre qu'artistes, mais aussi acteurs et actrices du milieu culturel, prennent appui sur l'histoire. Une histoire susceptible de nuancer et contextualiser les effets de surgissements circonstanciels qu'on peut observer aujourd'hui.

### **Une vidéo a circulé à l'occasion du 91<sup>e</sup> anniversaire d'Anna Halprin, pionnière de danses qui considèrent le paysage: on la voit jouer avec le mouvement de l'eau sur un rivage<sup>4</sup>. Vous qui avez récemment mené une recherche sur la plage, pouvez-vous commenter ce petit film?**

J'ai rassemblé au fil des années tout un corpus de pièces chorégraphiques pour rivage maritime<sup>5</sup>. Il y a sans doute, dans cette histoire de la chorégraphie pour littoral au XX<sup>e</sup> siècle, des stéréotypes, des codes, des continuités gestuelles et chorégraphiques qui participent d'une forme *d'artificialisation*<sup>6</sup> proprement chorégraphique. Ces archétypes gestuels contribuent à la constitution de schémas perceptifs dominants à travers lesquels la perception du réel se solidifie. C'est à proprement parler ce que l'on nomme l'invention d'un paysage, c'est-à-dire l'invention de modalités spécifiques et commune d'apprécier une portion de territoire<sup>7</sup>.

Dans cette séquence extraite du DVD *Anna Halprin — Dancing Life / Danser la vie* édité par Contredanse en 2014, Halprin improvise

« Anna Halprin met en scène sa relation au rivage pour un public possible. Il y a des gestes d'accueil, des mains en prière, des avancées vers la mer en agitant les bras »

en jouant successivement avec différents éléments présents: d'abord avec l'immensité sableuse sur laquelle elle propose des trajectoires sinueuses en suivant l'ombre de la falaise au sol, en une marche soutenue et rythmée; puis avec les vagues qui lèchent le rivage — partenaires mouvantes à qui elle s'adresse d'une manière très expressive —; enfin avec sa propre ombre sur le sable (dans une danse articulaire concentrée sur les formes produites), pour finalement avancer dans les premières vagues comme pour se laisser traverser par l'eau et l'immensité. La ligne sinueuse fait assurément partie des réponses formelles que l'on retrouve fréquemment. Mais la sorte d'invocation à la mer visible ici relève d'une autre mise en lien, qui est aussi une façon de mettre en scène et signifier la dimension spirituelle d'une appartenance de l'humain-e à un tout. Halprin se sait filmée par la caméra. Elle met aussi en scène sa relation au rivage pour un public possible. Il y a des gestes d'accueil, des mains en prière, des avancées vers la mer en agitant les bras vers elle.

#### C'est une vidéo pleine d'élan, de promesses...

Oui. L'extrait est d'une tonalité joyeuse et régénérante qui contraste avec un autre solo pour la mer filmé dans *Returning Home*<sup>8</sup>: alors âgée de 80 ans, sa réponse à la mer est d'abord minérale, pour une danse où Anna Halprin dit se préparer à sa propre mort. Elle s'est déposée sur le sable en bordure des premières vagues du Pacifique californien. Dans un costume blanc qui l'entoure tel une écume légère, elle apparaît comme un corps terrestre, légèrement enfoncé dans le sable, qui parfois se laisse entraîner par la force de la vague, roulant au sol lentement. C'est là tout un travail sur la ressemblance à la fois kinesthésique et symbolique (chrysalide, naissance et retour à la terre). Le littoral est en effet le lieu du trouble des limites. Il est propice, de ce fait, aux symboliques de la métamorphose. Ces exemples

chez une même chorégraphe permettent de rendre compte des diverses façons d'interpréter les invites (les *affordances* dont parle Gibson<sup>9</sup>) d'un même milieu: ici, le rivage de Sea Ranch. Un littoral est une entité riche et le sujet dansant peut s'attacher, selon les moments, à traverser ces invites ou inductions selon différentes modalités somatiques, voire à tisser des esthétiques diversifiées de la relation au rivage. Les prises sur le réel n'ont rien de naturel, elles sont toujours médiées.

1. Par exemple au Japon et aux États-Unis. Cf. J. Perrin, « Des œuvres chorégraphiques en forme de marche », *Repères. Cahier de danse*, CDC du Val-de-Marne, 2018, n° 42, p. 11–14.
2. Parmi les chercheuses en danse qui se consacrent aujourd'hui à ce champ d'étude, on peut nommer Annette Arlander (Université des arts à Helsinki, FI), Karen Barbour (Université de Waikato, NZ), Victoria Hunter (Université de Chichester, UK), Melanie Kloetzel (Université de Calgary, CA) ou Paula Kramer (DE) et aussi les chercheuses comme Violeta Salvatierra (Université Paris 8, FR, groupe Soma & Po) qui interrogent les usages de pratiques somatiques et dansées en captivité, en institutions psychiatriques ou médico-sociales.
3. On les trouve en ligne sur le site de l'Université Paris 8.
4. [vimeo.com/434705591](https://vimeo.com/434705591). Extrait du DVD Anna Halprin, *Dancing Life/Danse la vie* de Baptiste Andrien et Florence Corin (Contredanse) en collaboration avec Anna Halprin, 2014.
5. Une partie de ce travail a été présentée au colloque *Des vies avec des plages. Expériences, interactions, gestions* organisé par le pôle Humanités environnementales du collectif « Plages vivantes » dont fait partie Joanne Clavel.
6. Alain Roger reprend ce terme à Montaigne pour désigner la transformation du pays à travers l'acte artistique, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
7. Cf. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
8. Réalisation Andrew Abrahams Wilson, 2003, projet en collaboration avec Eeo Stubblefield.
9. Selon Gibson, la perception d'une chose dans le même temps nous invite à une possibilité d'interaction avec elle. James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle* [1977], Bellevaux, Editions Dehors, 2014 (trad. Olivier Putois).

