



La dimension spatiale de l'expérience chorégraphique hors scène : Cunningham et Ciriaco/Sonnberger, version française inédite de „Cunninghams Event und Ciriaco/Sonnbergers Here whilst we walk: Zur räumlichen Dimension choreographischen Erlebens jenseits der Bühne“, in Jörn Schaff, Benjamin Wihstutz (ed.), Sowohl als auch Dazwischen: Erfahrungsräume der Kunst, Wilhelm Fink, Paderborn, 2015, p. 131-146.

Julie Perrin

► To cite this version:

Julie Perrin. La dimension spatiale de l'expérience chorégraphique hors scène : Cunningham et Ciriaco/Sonnberger, version française inédite de „Cunninghams Event und Ciriaco/Sonnbergers Here whilst we walk: Zur räumlichen Dimension choreographischen Erlebens jenseits der Bühne“, in Jörn Schaff, Benjamin Wihstutz (ed.), Sowohl als auch Dazwischen: Erfahrungsräume der Kunst, Wilhelm Fink, Paderborn, 2015, p. 131-146.. 2014. <hal-03916556>

HAL Id: hal-03916556

<https://hal.science/hal-03916556v1>

Preprint submitted on 30 Dec 2022

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.



HAL Authorization

Version française inédite de :

Julie Perrin „Cunninghams *Event* und Ciriaco/Sonnbergers *Here whilst we walk*: Zur räumlichen Dimension choreographischen Erlebens jenseits der Bühne“, in Jörn Schaffaff, Benjamin Wihstutz (ed.), *Sowohl als auch Dazwischen: Erfahrungsräume der Kunst*, Wilhelm Fink, Paderborn, 2015, p. 131-146.

La dimension spatiale de l'expérience chorégraphique hors scène : Cunningham et Ciriaco/Sonnberger

L'expérience esthétique du spectateur de danse contemporaine occidentale peut être décrite à partir des cheminements du regard sur l'œuvre et du surgissement de manières de percevoir, de penser et d'être affecté qui reconfigurent ce que Jacques Rancière appelle le « tissu sensible¹ ». Par cette expression il désigne les modes de perception et les régimes d'émotion, les formes d'intelligibilité (d'identification, de classement, d'interprétation), mais aussi les conditions matérielles de production et d'exposition qui conditionnent l'apparition de ce que l'on va nommer art. Dès lors, un geste ou une démarche chorégraphique constituent un événement identifié comme art tout à la fois en prenant appui et en se détachant d'un fond d'expériences communes non spécifiques au champ esthétique. Le point de rencontre des sphères de l'expérience sociale ou quotidienne et de l'expérience esthétique spécifique est particulièrement saillant lorsque le projet chorégraphique se déroule hors des lieux habituellement consacrés à cet art. Hors du lieu théâtral, qu'est-ce qui vient définir un geste comme artistique et comment sont réunies les conditions d'une expérience esthétique ? Par exemple : comment un geste dansé peut-il apparaître parmi le flux des mouvements quotidiens déjà présents ? Hors du cadre perceptif constitué par l'architecture théâtrale, quelles sont les conditions d'une visibilité de la danse pour le spectateur ? Outre ces questions liées au régime de visibilité spécifique à la danse hors la scène, c'est la nature de l'expérience sensible qui est en jeu. À quelles conditions une expérience sensible – et plus précisément une expérience de l'espace² – devient-elle une expérience esthétique ? Cette dernière question est des plus délicates, dès lors qu'elle touche l'expérience du sujet spectateur et engage le critique à décrire la qualité d'une expérience, afin de dégager en quoi elle déplace l'expérience ordinaire pour faire exister « l'événement de l'art³ » (Rancière), ce moment de « rencontre » (pour parler comme Maldiney) ou cette « intensité » particulière propre à faire surgir une expérience « véritable » et « cohérente », autrement dit esthétique (ainsi que l'exprime Dewey). L'apparition ou la reconnaissance d'une figure dansante est ainsi concomitante à l'invention du sujet comme spectateur. Une œuvre d'art nous travaille : elle nous soumet à un réagencement sensoriel, elle exige de nous des stratégies perceptives et des réélaborations du savoir et de la pensée. Et la critique d'art peut explorer la façon dont le sujet s'invente spectateur d'une œuvre singulière en construisant l'unité d'une expérience esthétique. Il s'agit de commencer par réfléchir à comment s'articule l'acte de danser et l'acte de voir. Il y a en vérité maintes raisons pour qu'une œuvre chorégraphique nous saisisse. C'est par le biais de la dimension spatiale de cette expérience esthétique que ce texte propose d'explorer deux exemples chorégraphiques dans leur positionnement hors la scène.

Par « dimension spatiale » il faut comprendre aussi bien la spatialité des cadres de l'expérience définie par le lieu dans lequel celle-ci s'inscrit (le théâtre ou toute espèce de lieux hors la scène) que la spatialité propre au chorégraphique, autrement dit les moyens par lesquels l'art de la

¹ Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris, 2011, p. 9.

² Gabriele Brandstetter a soulevé cette question lors de l'introduction inaugurale au colloque « Interstices : Aesthetic Spaces of Experience in the Arts » (ICI Berlin, 1^{er}-2 novembre 2013), en indiquant que toute expérience de l'espace n'était pas une expérience esthétique.

³ *Idem*, p. 10.

danse génère ses propres configurations spatiales. L'une et l'autre de ces dimensions spatiales convergent dans le souci de construire une adresse afin de diriger l'événement chorégraphique vers un public. Elles tendent alors à révéler les modalités de la relation esthétique (relation entre un sujet-spectateur et un objet esthétique), parce qu'elles organisent en premier lieu le régime de visibilité et d'attention propre à chaque œuvre chorégraphique. Elles indiquent où et comment regarder. Il n'est pas inutile de rappeler ici que l'étymon du mot « théâtre » insiste sur la question du lieu, de l'adresse et de l'activité perceptive : le *theatron*, c'est d'abord le lieu d'où l'on regarde. Cela désigne tout à la fois l'assemblée réunie en ce lieu pour assister à l'événement, et la nature même de son activité : *theatron* dérive du verbe *theaomai* qui signifie voir ou contempler. On peut alors conduire une analyse croisée de la configuration des lieux de représentation de la danse et de la spatialité chorégraphique singulière à une œuvre, explorant l'hypothèse selon laquelle cette analyse conduit à dégager la qualité singulière d'une relation esthétique⁴.

Du côté du lieu de représentation, la danse partage avec l'histoire du théâtre une certaine conception de l'organisation de la relation spectaculaire. L'édifice théâtral assure un premier cadre à l'expérience esthétique. Que ce cadre fasse l'objet d'une réflexion particulière pour l'artiste ou qu'il soit négligé parce que réduit à une évidence au risque pour l'œuvre d'en devenir captive, il opère dans tous les cas. Car il assure une place particulière au spectateur : une place symbolique et historique de regardeur maintenu immobile, place déterminante dans l'élaboration de sa disposition perceptive. Artistes, chercheurs en esthétique et histoire du théâtre⁵ ou en scénographie⁶ ont pu analyser le théâtre comme une machine optique puissante qui génère l'attention du spectateur. L'histoire de l'évolution de l'architecture théâtrale ou des utopies architecturales (le théâtre sphérique de Weininger ou le théâtre total de Gropius imaginés au Bauhaus en 1927, par exemple) témoigne de la tentative d'échapper à une logique architecturale considérée comme principale responsable de l'expérience esthétique. La sortie des théâtres a aussi parfois été motivée par la volonté d'échapper au régime de visibilité qu'il impose. C'est alors sans doute une façon d'abdiquer face à la puissance du régime scopique du théâtre... au risque, souvent, de négliger que les lois qui le régissent – à commencer par les lois de la perspective – ont plus largement défini la spatialité d'autres lieux, notre façon de les concevoir comme de les regarder. Rappelons brièvement à ce titre que la notion de paysage apparaît précisément à la Renaissance, alors que la culture occidentale invente une façon légitime de regarder à la nature à partir d'un cadre, d'un point de vue et d'une perspective. Ou encore que nombre de places des villes européennes sont conçues suivant la logique spatiale de la scène théâtrale de la Renaissance. La culture spatiale occidentale reste largement informée par la perspective. Sortir des théâtres n'est ainsi pas pour autant la garantie d'une échappée hors des régimes scopiques propres à l'appareil théâtral. Ni non plus la garantie de l'invention de nouveaux modes de danser.

Du côté de l'événement chorégraphique maintenant, de nombreux moyens peuvent être mis en œuvre pour indiquer quoi regarder et comment percevoir, autrement dit pour instituer un point de *theatron* au cœur de l'œuvre chorégraphique. De même qu'un texte par ses procédés d'énonciation désigne le lecteur, ou qu'un acteur implique le spectateur par son jeu, la nature de sa

⁴ C'est ce que propose mon ouvrage *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Les presses du réel, Dijon, 2012, organisé autour de l'analyse de cinq pièces (X. Le Roy, Y. Rainer, O. Mesa, B. Charmatz et M. Cunningham).

⁵ Par exemple, Maaïke Bleeker (*Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Palgrave Macmillan, Basingstone, New York, coll. Performance interventions, 2008) ou Gerald Siegmund (« Apparatus, Attention, and the Body: The Theatre Machines of Boris Charmatz », in *The Drama Review*, Fall 2007, vol. 51, n° 3), dans une perspective qui doit beaucoup à Jonathan Crary et au développement des *visuality studies*, champ d'étude qui se concentre sur l'examen de l'expérience visuelle comme l'alliage du mécanisme de la vue et de ses déterminations techniques, historiques, discursives.

⁶ En particulier Marcel Freydefont, par exemple dans « Tout ne tient pas forcément ensemble. Essai sur la relation entre architecture et dramaturgie au xx^e siècle », in Marcel Freydefont (dir.), *Études théâtrales. Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du xx^e siècle en Europe*, Centre d'études théâtrales, université catholique de Louvain, n° 11/12, 1997.

profération, son orientation ou son emplacement sur un plateau, de même le mouvement dansé ainsi que la configuration des différents éléments d'une pièce chorégraphique supposent un mode d'adresse et d'attention particulier. L'œuvre ménage en son sein une pensée du public et de la relation. C'est accorder à l'acte de danser et à la spatialité de l'œuvre chorégraphique dans sa dimension relationnelle la possibilité de déplacer et requalifier le modèle formé par le seul dispositif théâtral. En d'autres termes : le mouvement et la chorégraphie, dans leur capacité à conduire l'attention du spectateur, opposent au lieu de représentation ses logiques propres, ce que l'on pourrait nommer, avec le chorégraphe Rudolf Laban, une « perspective corporelle ». Il ne s'agit plus alors de penser la spatialité uniquement à l'échelle du lieu mais plutôt à l'échelle de la chorégraphie et de l'expérience corporelle – une expérience sensible, pondérale, rythmique, musicale, dynamique. Les études en danse ont ainsi développé une analyse des configurations chorégraphiques – lignes, formes, plans, résonances rythmiques ou dynamiques, répétition, symétrie, etc. – et du mouvement – orientation, direction, étendue du geste, projection, etc. – afin de mettre en évidence la qualité spécifique de cet art à générer son propre espace et instaurer une relation esthétique. Les pratiques chorégraphiques contribuent à l'apparition d'un espace, non sans friction parfois, lorsque les conceptions culturelles et historiques du lieu, en une forme d'anachronisme inévitable, ne coïncident plus avec les conceptions spatiales et les enjeux de l'œuvre contemporaine.

L'espace et le lieu de l'Event de Merce Cunningham : paradoxes et friction

Cette friction entre espace et lieu – et l'on reprend ici la distinction⁷ proposée par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien* – intervient de manière cruciale dans le travail de Merce Cunningham. En effet, le chorégraphe américain semble assumer et exacerber depuis les années 1950 le chevauchement de différentes conceptions de la spatialité : d'une part, la conception géométrique et stable d'une configuration « inerte⁸ » portée par l'édifice théâtral qui est le lieu majoritairement choisi par le chorégraphe pour présenter ses pièces – autrement dit le cadre le plus conventionnel qu'il soit, un dispositif adressé où l'on vient pour regarder. D'autre part, l'insistance du chorégraphe sur l'espace généré par la chorégraphie dans une relative indifférence au lieu et à ses conventions d'usage – en particulier la frontalité et l'adresse au public. La remise en cause des usages du lieu théâtral s'appuie majoritairement sur l'intervention de l'aléatoire dans la conception de l'œuvre. Le chorégraphe affirme que « l'application de l'aléatoire à l'espace a ouvert sur le multidirectionnel. Sur scène, il pouvait y avoir six directions en comptant le haut et le bas, plutôt qu'une orientation unique face au public, dans le cadre du proscenium⁹ ». Les six directions relèvent d'une perspective corporelle : d'une pensée analytique et géométrique des directions du corps dans l'espace, point de départ pour l'organisation d'un tirage au sort. Cunningham tend ainsi à s'écarter de la convention scénique de la frontalité. Une friction s'opère alors entre le lieu et son usage qui suppose une indifférence de la danse aux orientations que le lieu propose, malgré la présence maintenue du public face à la scène. Pour concevoir cette adresse et orientation multiples de la

⁷ Cette distinction est très discutée par les chercheurs de la spatialité – qu'ils soient géographes, sociologues, philosophes... ou chercheurs en danse. Elle est difficile à maintenir : la conception d'un lieu (l'urbanisme, l'architecture) n'est en effet jamais pure géométrie et répond à des caractéristiques culturelles et sociales. De plus, les conceptions de la géométrie comme configuration stable est discutable, depuis Einstein ou encore la physique quantique. Cette distinction (que l'on retrouve avec diverses variantes et définitions chez tous les chercheurs de la spatialité) permet en fait d'engager l'étude de la relation entre espace et lieu (*space / place ; Lebenswelt / Umwelt...*) qui motive au fond l'ensemble des réflexions théoriques sur la spatialité. Elle me semble par ailleurs particulièrement pertinente pour l'analyse de l'œuvre de Cunningham, dès lors qu'il maintient l'idée d'une autonomie entre le lieu et la spatialité chorégraphique. On verra qu'il s'intéresse pourtant aussi à l'idée d'une spatialité sans coordonnées fixes. Ce sont là les complexités et contradictions de son discours et de sa pratique.

⁸ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, « Folio essais », 1990, (1^{ère} éd. 10/18, 1980), p. 173.

⁹ Extrait de *Changes: Notes on Choreography*, Something else Press, New-York, 1968, cité in David Vaughan, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Plume / Librairie de la danse, Paris, 1997, p. 70.

danse, Cunningham s'appuie en outre sur la possibilité d'imaginer la danse en d'autres lieux, qu'ils soient naturels ou urbains. Ses métaphores du mouvement empruntent autant aux flux aquatiques qu'aux circulations urbaines, la ville de New York jouant un rôle important dans son imaginaire spatial. « J'ai pensé à l'espace de la rue : personne n' imagine dans la rue qu'on ne doit vous voir que de face¹⁰ », déclare le chorégraphe. Le danseur est aussi parfois comparé à un mobile de Alexander Calder, visible de tous côtés¹¹.

Le public devient donc ainsi une entité paradoxale puisqu'à la fois présente concrètement face à la scène – ce que Cunningham semble vouloir dénier – et conçue ou pensée comme potentiellement installée de tous côtés. Ce paradoxe ou cette tension est visiblement à l'œuvre dans la danse de Cunningham. À l'examen de ses pièces, on est forcé de nuancer son propos : certes, la plupart de ses chorégraphies mettent à mal la géométrie, l'importance du centre du plateau ou de la concentration sur un soliste, ignorent les bordures ou limites pour préférer l'idée d'un infini aussi bien spatial que temporel, et du même coup bouleversent le rapport au récit et aux relations entre les danseurs, organisant une concomitance d'actions souvent sans lien apparent entre elles. C'est là l'effet d'une nouvelle conception de la spatialité qui doit autant à la science (la théorie de la relativité d'Einstein est régulièrement invoquée) qu'au bouddhisme (la multiplicité des centres et polarités) et qui permet de se défaire de l'idée de localisation. L'espace ne se définirait plus en fonction de coordonnées fixes et s'affirmerait comme étendue sans fin : il serait l'infini d'un espace vide dans lequel le sujet prend place, comme à l'intérieur d'un champ de polarités. Pourtant, à y regarder de plus près, la logique du lieu semble aussi imposer ses lois : ainsi, nombre de scénographies après la période Rauschenberg (1954-1964) mais également celles signées ultérieurement par le plasticien à la fin des années 1990 sont des toiles de fond peintes qui sont conçues en lien avec le costume¹² dans un rapport du fond à la figure qui annule l'idée d'un public présent de tous côtés. On remarquera par ailleurs que les danseurs sont rarement dos au public et que la face vers le public (certes, sans mouvements directement adressés) semble exercer presque toujours son pouvoir d'aimantation : autrement dit, l'espace chorégraphique n'est pas aussi indifférent au lieu que le chorégraphe veut bien l'affirmer (et la démission du contrôle de l'artiste par l'utilisation de l'aléatoire demande donc à être relativisée).

Cette friction entre l'espace et le lieu se double d'un discours sur l'activité des spectateurs supposés être libres de choisir où et quand concentrer leur attention. « La danse, déclare le chorégraphe, n'est pas dirigée vers eux ni faite pour eux. Elle leur est présentée¹³. » Au regard de ce qui précède, on saisit déjà l'ambiguïté d'une telle déclaration. Cette idée de liberté de choix repose principalement sur les explications du chorégraphe concernant son processus de création et le dynamitage des relations traditionnelles entre danse, scénographie et musique, et entre collaborateurs (plasticiens, compositeurs, chorégraphe). Cunningham affirme l'autonomie des différents éléments de l'œuvre par un mode de collaboration inédit qui conduit compositeur, scénographe, costumier et chorégraphe à créer leur partie indépendamment. Il insiste aussi sur son usage de l'aléatoire (dont il emprunte une partie des principes à Cage) qui vient ordonner de manière imprévisible les logiques, les successions, les concomitances. Ces deux niveaux de bouleversement du processus de création traditionnel sont bien connus. Par ces moyens, Cunningham cherche à désamorcer l'attention « très sélective et directive¹⁴ » que l'on pose sur les événements et à favoriser

¹⁰ Isabelle Ginot, « Entretien avec Merce Cunningham : montrer et laisser les gens se faire une opinion », *Mobiles. Danse et utopie*, L'Harmattan, coll. Arts 8, Paris, n° 1, 1999, p. 204.

¹¹ Merce Cunningham, « Story Tale of a Dance and a Tour », in Germano Celant (dir.), *Merce Cunningham*, Charta, Milano, 1999, p. 113-121 (1^{re} éd. : *Dance Ink*, spring 1995), p. 118.

¹² Sur le travail du costume en lien avec la scénographie chez Cunningham, cf. Julie Perrin, « Le costume Cunningham : l'académique pris entre sculpture et peinture », *Repères. Cahier de danse*, « Costumes de danse », Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, n° 27, avril 2011, p. 22-25.

¹³ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Pierre Belfond, coll. Entretiens, Paris, 1988 (1^{re} éd. 1980), p. 189.

¹⁴ Merce Cunningham, « L'art impermanent (1955) », in David Vaughan, *op. cit.*, p. 87.

une attention ouverte, flottante voire méditative appelée par une conception déhiérarchisée¹⁵ des événements du monde. La relation que le spectateur établit entre des stimuli fondamentalement déconnectés et autonomes est ainsi décrétée fluctuante et libre. Et le chorégraphe semble vouloir une fois encore résister au lieu et à sa puissance d'adresse, pariant sur le pouvoir de la dimension spatiale de l'expérience chorégraphique à disperser l'attention (et de fait, les spectateurs de Cunningham sont longtemps restés très déroutés par cette danse qu'ils ne savaient comment regarder).

Que deviennent l'expérience esthétique du spectateur et cette friction entre espace et lieu quand Cunningham déplace ses pièces hors la scène, autrement dit quand la métaphore de la rue ou de la sculpture se concrétise ? En 1964, le premier *Event* appelé *Museum Event* est présenté au Musée du XX^e siècle à Vienne, comme une réponse pragmatique aux aléas de la tournée de la compagnie : faute de lieu de représentation disponible, Cunningham adapte des extraits du répertoire à une salle du musée. Cette solution circonstancielle deviendra un format au sein de la Merce Cunningham Dance Company : des extraits de danses préexistantes conçues pour le lieu scénique conventionnel sont relocalisés dans d'autres lieux et souvent présentés par la même occasion avec une autre musique que celle qui leur est habituellement associée. La danse n'est donc aucunement pensée en fonction d'un contexte social ou architectural. Le lieu consiste plutôt en un décor ou arrière-plan qui n'est pas censé affecter les danseurs. Fidèle en cela à sa conception d'un espace en résistance au lieu, avec l'*Event*, Cunningham semble confirmer l'autonomie de la danse quel que soit le contexte dans lequel elle se déroule. Cette sortie du théâtre n'est donc en rien motivée par le souhait d'échapper au régime de visibilité qu'il impose. Sans aucune imprégnation réciproque entre le lieu et le mouvement, la danse affirme l'espace fondamentalement abstrait qu'elle génère et semble vouloir respecter le lieu en le traversant sans le modifier. Il ne s'agit pas pour autant de faire croire qu'on est ailleurs que là où l'on est, ni qu'on est autre chose qu'un danseur. Dans la rue ou au musée, Cunningham maintient la qualité savante et virtuose du mouvement dansé et la complexité de la chorégraphie. Et cette attention distante du danseur au lieu est sans doute l'attitude requise du spectateur même, qui constate la juxtaposition d'événements hétérogènes (la chorégraphie, un passant, la circulation urbaine, les changements de lumière, l'envol d'un oiseau, etc.). Des éléments autonomes coexistent ainsi d'une manière décisive et la juxtaposition des éléments, au-delà de toute intention, met en place une configuration signifiante pour le seul spectateur qui la constate.

Pourtant, afin que cette coexistence ou juxtaposition décisive opère au mieux et que la conception d'un espace ouvert orienté de tous côtés soit effective, Cunningham doit précisément adapter l'orientation des danses aux nouveaux lieux (en particulier lorsqu'il s'agit d'une place ouverte de toutes parts et qu'il n'y a plus de mur de fond). Les extraits des *Events* d'abord chorégraphiés pour la scène portent en effet en leur spatialité la marque du dispositif adressé que constitue le lieu théâtral. Il faut comme effacer ce lieu premier qui s'est insinué (quoique le chorégraphe en dise) dans la chorégraphie. Ainsi, dans le film *Craneway Event* de Tacita Dean (2009), on voit le chorégraphe prendre délibérément (sans tirage au sort) des décisions pendant la répétition sur l'orientation de départ des danseurs à chacun des extraits. L'adaptation à d'autres lieux s'attache aussi à maintenir le plus souvent une délimitation claire de l'espace de la chorégraphie par la matérialisation d'une scène ou de plusieurs plateaux en bois disposés à distance (sur le sol des musées ou de la grande halle vitrée du Pavillon Craneway¹⁶). Par ces deux gestes, le chorégraphe rend évident son souci d'assurer les conditions minimales de visibilité et de lisibilité du projet esthétique : l'orientation multiple, d'une part, permet d'accomplir la conception spatiale de l'artiste et une adresse en toutes directions (avouant au passage l'influence du lieu théâtral sur la

¹⁵ Cette conception doit sans doute beaucoup à Cage et sa vision anarchiste du monde. Politiquement, Cunningham est loin d'appliquer cette conception à tous les étages de son œuvre et de son travail en compagnie.

¹⁶ C'est une ancienne usine Ford construite par Albert Kahn en 1931 à Richmond, Californie, ouverte sur la baie de San Francisco.

chorégraphie) ; le maintien de frontières, d'autre part, contribue à contenir et identifier l'œuvre au sein du lieu.

En effet, il ne s'agit pas que l'œuvre chorégraphique se fonde dans le spectacle de la vie quotidienne. Elle apparaît dans son unité. Si le chorégraphe insiste régulièrement pour effacer la frontière entre l'art et la vie, dans la lignée de Marcel Duchamp¹⁷, et dit « concevoir le théâtre comme partie de la vie et non comme quelque chose de spécial, de séparé, à ne voir que dans certaines circonstances. Le théâtre est littéralement tout ce qui est autour de nous, ces gens tout à l'heure autour de nous aussi bien¹⁸ », il s'agit en fait pour Cunningham d'engager à une attitude perceptive commune à tout lieu. Parlant de l'attitude perceptive sur ses œuvres, Cunningham espère traiter, dans le même temps, de la posture du sujet dans la vie quotidienne. Ce que le chorégraphe expose avec tranquillité, sur le ton d'une évidence, suppose pourtant une relation bien spécifique au monde par laquelle le sujet est présenté comme capable d'une acuité sensorielle extrême et d'un rapport inventif et esthétique au réel. Le passant serait comme mu par le plaisir d'un rapport ludique à la perception, explorant l'infinie possibilité des choix qui s'offrent à sa perception, jouant de la juxtaposition d'événements indifférents les uns aux autres pour les combiner en une scène, les faire résonner les uns avec les autres. Cunningham décrit souvent des scènes de rue comme des moments de chorégraphie ou des modèles de son art. Si le public n'a en vérité pas l'expérience d'une telle relation au réel, il revient peut-être à l'œuvre de le lui faire découvrir, car la scène en est une « amplification¹⁹ ». Le rapprochement entre art et vie ne concerne ainsi pas directement la qualité du mouvement dont la virtuosité est maintenue. Les danseurs dans leurs costumes de scène et leurs gestes savants contrastent avec les mouvements ordinaires du passant. Par ce rapprochement, Cunningham signale plutôt son intérêt pour les circulations, les trajectoires qui configurent l'espace, la coïncidence de rythmes multiples, la coexistence d'intentions divergentes et d'événements qui s'ignorent : autant de caractéristiques qui définissent ses chorégraphies aussi bien qu'une scène urbaine. Ce rapprochement entre art et vie concerne finalement ce que l'on pourrait appeler une coordination perceptive, une attention au monde, aux flux, aux rythmes, aux trajectoires, aux concomitances.

Cunningham n'a pas conçu une façon spécifique de chorégrapier pour l'extérieur. D'ailleurs, certains *Events* seront ultérieurement présentés au théâtre, la nouvelle combinatoire des extraits du répertoire constituant un nouveau programme. Sur scène comme à l'extérieur, ses options artistiques sont au fond assez semblables, permettant une circulation aisée des œuvres que dénonceraient les artistes ou théoriciens de l'art *in situ*. Ainsi pour Daniel Buren, une danse relocalisée serait un non-sens, en cela qu'elle nierait la spécificité des lieux. Pour lui, l'espace public exige des œuvres spécifiques car l'œuvre n'y trouve pas l'autonomie que le musée garantissait²⁰. Ce débat ne concerne pas Cunningham qui assure une forme d'autonomie à l'œuvre par sa virtuosité et la délimitation des espaces. Il est prêt à considérer que les modes de perception sont identiques sur scène comme à l'extérieur, dès lors qu'il regarde le monde comme une chorégraphie, donnant le privilège à la perspective corporelle. À l'extérieur, l'expérience esthétique du spectateur semble peu modifiée, sinon qu'il a la possibilité de porter un regard rapproché sur les danseurs et de tourner autour de la chorégraphie... ce qu'il fait rarement, Cunningham le déplore. Mais le spectateur de ses danses n'a-t-il pas été habitué à les regarder depuis un point fixe ? Comme Rancière l'a exposé dans *Le spectateur émancipé*, il ne suffit pas de quitter l'édifice théâtral pour modifier l'expérience esthétique (ni les enjeux politiques de l'art). Le paradoxe (ou la qualité de « sowohl als auch dazwischen » pour reprendre le titre de cette publication collective) chez Cunningham consiste sans doute dans la façon dont la chorégraphie hors la scène espère signaler le rapprochement entre l'art et la vie alors qu'elle vient justement interrompre le flux du quotidien par l'événement qu'elle

¹⁷ Cage et Cunningham rencontrent Duchamp dès 1942 et le côtoient surtout dans les années 1960.

¹⁸ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse*, op. cit., p. 185.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, éd. Sens & Tonka, coll. Dits et Contredits, Paris, 1998 (rééd. 2004).

constitue, provoquant rassemblement et arrêt des passants (la photographie par James Klosty de *l'Event* place San Marco à Venise en 1972 l'illustre bien²¹). Comme si la stase de l'activité quotidienne du passant-spectateur était nécessaire à la saisie esthétique du réel et de l'œuvre chorégraphique. Autrement dit, c'est par une forme de retrait et d'interruption que le passant accède à une expérience esthétique.

Gustavo Ciriaco et Andrea Sonnberger : l'espace hodologique de l'expérience

C'est d'une façon bien différente que plusieurs chorégraphes ces dernières années choisissent d'activer une expérience esthétique hors de la scène, en mettant justement en mouvement le spectateur. De nombreux projets²² prennent en effet la forme d'une marche collective ou à deux, de la promenade ou de la visite guidée, organisées selon des protocoles à chaque fois spécifiques. Il ne s'agit pas là d'organiser la déambulation d'un spectateur pour le conduire devant diverses chorégraphies successives²³, à la manière d'un visiteur de musée qui se déplace d'œuvre en œuvre²⁴. Ces projets consistent à faire de la marche et du déplacement l'expérience même : une expérience à la fois motrice, relationnelle et esthétique. Ils appartiennent à ce que certains ont appelé l'art hodologique (néologisme formé à partir du grec « hodos » qui signifie le « chemin » ou le « voyage »), insistant sur les savoirs propres à une spatialité qui ne préexiste pas au cheminement du sujet²⁵. Ces savoirs hodologiques procèdent de l'expérience de la marche et révèlent la relation du sujet à l'environnement que la marche construit. Les artistes proposent à travers la marche et des protocoles qui engagent le sensible, le mouvement, l'imaginaire et la fiction différentes façons de faire avec l'espace, de pratiquer le lieu, faisant surgir aussi la dimension existentielle de « l'habiter »²⁶ propre à l'humain. Modifier la perception et l'imaginaire des lieux parcourus conduit à réinventer des modes d'habiter.

Ce qui distingue ces projets hodologiques de *l'Event* de Cunningham, ce n'est donc pas seulement la mise en mouvement du spectateur, mais un tout autre rapport à la représentation et au réel. Il ne s'agit plus en effet de penser comment s'articule l'acte de danser et l'acte de voir, dès lors qu'aucune danse n'est présentée. Le savoir du danseur-chorégraphe ne prend plus la forme d'une chorégraphie ni d'une représentation. Il se manifeste par une sorte de compétence à sentir, percevoir et expérimenter le monde qui est donnée en partage. Le lieu, la ville ne sont plus ni toile de

²¹ in David Vaughan, *op. cit.*, p. 186. Les spectateurs se disposent en un cercle délimité par des chaises placées là par les danseurs.

²² Pour un panorama français plus large que ce texte ne le permet de ces projets chorégraphiques, voir Alix de Morant, « Marcher pour voir. Marches et démarches chorégraphiques en milieu urbain », in Jean-Pierre Mourey, Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.), *Art et ville contemporaine. Rythme et flux*, publication de l'université de Saint-Étienne, 2012.

²³ C'est ce que propose depuis 2007 (Festival Paris Quartier d'été) Willi Dorner dans *Bodies in urban space* où le groupe de spectateurs découvre successivement les sculptures humaines formées par les danseurs sur les places ou dans les recoins oubliés de l'architecture et du mobilier urbain. Les sculptures se défont à vue pour entraîner le groupe vers un autre lieu.

²⁴ De nombreux chorégraphes aujourd'hui explorent l'espace du musée et réinventent de ce fait les conditions d'exposition et de visibilité de la danse. La mobilité du spectateur y est dans bien des cas uniquement le moyen de passer d'une œuvre à l'autre et non le projet même de l'expérience esthétique. Sur ces questions, voir le numéro à paraître (André Lepecki, Mark Franko eds), *Dance in the Museum, Dance Research Journal*, Congress on Research in Dance, 2014 ou Bojana Cvejić (eds), *Retrospective. Xavier Le Roy*, les presses du réel, « Nouvelles Scènes », Dijon, 2014 ou encore les catalogues d'exposition comme Stephanie Rosenthal, *Move. Choreographing you. Art and Dance since the 1960s*, M.I.T. Press, London, 2012.

²⁵ Le terme apparaît dans les recherches du psychologue Kurt Lewin (1890-1947) pour décrire la structure de l'espace vécu. Il est désormais utilisé en philosophie (en particulier chez Sartre, à l'occasion de sa réflexion sur la relation d'implication entre l'homme et le monde), en esthétique, ou dans la recherche sur le paysage ou en histoire de l'art. Cf. Gilles A. Tiberghien et Jean-Marc Besse, « Hodologique, suivi de Quatre notes conjointes », in *Les Carnets du paysage*, n°11 « Cheminements », Actes Sud/ENSP, 2004, p. 6-33.

²⁶ Heidegger entend par là nommer les façons dont les humains sont sur la Terre comme trait fondamental de l'être, cf. « Bauen, Wohnen, Denken » (1951), *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954.

fond ni décor de l'événement esthétique, mais le sujet spécifique du projet chorégraphique : un sujet non pas sur le mode de la thématique ou du motif représenté, mais comme partenaire et motif d'une pratique. La ville devient alors cet espace qui surgit d'une situation, c'est-à-dire de l'intrication du lieu et de mon expérience. De quel savoir sensible, esthétique et plus spécifiquement chorégraphique cette situation est-elle porteuse ?

Il convient d'examiner en détail chacune de ces marches artistiques pour répondre à une telle question : chaque projet diffère dans sa conception de la ville, de la relation, du sensible, engageant sur des modalités propres d'habiter. Mais l'on peut déjà souligner que nombre de ces projets cherchent à faire partager une « perspective corporelle », à savoir une expérience sensible, pondérale, kinesthésique, rythmique, musicale, dynamique, à partir de laquelle se construit une saisie inédite du réel. Rancière le rappelle : « Il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable²⁷. » Modifier cette fiction en travaillant les modalités perceptives de l'expérience, c'est précisément ce que les danseurs pratiquent depuis bien longtemps. En effet, l'invention du geste et le développement d'une technique dansée sont largement conditionnés par la capacité du danseur à modifier sa façon de percevoir et de se projeter dans le lieu fictionnel où le geste recherché pourra exister. L'usage de la métaphore vient souvent soutenir cet entraînement du danseur. De nombreuses pratiques somatiques depuis les années 1920 (méthode Alexander, idéokinésie, méthode Feldenkrais, *Body Mind Centering*...) ajoutées aux techniques de danse ont permis de cultiver de nouveaux processus de visualisation du corps et du mouvement et de développer tout un imaginaire poétique : autrement dit, d'organiser une perspective à partir de l'exploration de ses perceptions et sensations (plutôt que de considérer le geste comme d'abord observé de l'extérieur). Modifier les perceptions de soi entraîne une attention modifiée au contexte (et réciproquement) tout en ouvrant la possibilité de nouvelles coordinations du mouvement. La fabrique du geste renferme alors tout un sens de la relation à l'autre, à l'espace, au contexte : faire surgir un geste implique d'avoir déjà construit la scène fictive dans laquelle ce geste est possible²⁸. L'un des savoirs du danseur consiste ainsi bel et bien en sa capacité à faire fluctuer le rapport au contexte qui le constitue, autrement dit à produire des situations ou à inventer de nouvelles façons d'habiter.

Parmi les moyens développés par les danseurs, contraindre l'un des sens ou l'un des usages du corps est sans doute le plus aisé à mettre en pratique pour des spectateurs. Contraindre l'un des sens exige de réorganiser les coordinations perceptives et contribue à développer une attention différente. Dans *Aqui enquanto caminhamos (Here whilst we walk)* créé par Gustavo Ciriaco et Andrea Sonnberger en 2006²⁹, les chorégraphes proposent une marche d'une durée d'une heure pour une vingtaine de personnes (six au minimum). Elles sont accueillies à un point de rendez-vous en général situé dans le lieu d'art qui programme le projet³⁰. Quelques instructions de départ sont données : ne pas utiliser d'appareil photo, demeurer en silence et tous ensemble à l'intérieur d'un

²⁷ Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », in *Le Spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Paris, 2008, p. 83-84.

²⁸ Sur ces questions, voir Hubert Godard, « Regard aveugle », in Suely Rolnik, Corinne Diserens (dir.), *Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement – Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, éd. Musée des Beaux-arts de Nantes, Nantes, 2005.

²⁹ Le projet créé au festival Alcantara à Lisbonne sera présenté dans de nombreuses villes : Rio do Janeiro, Madrid, Liverpool, London ; pour l'Allemagne, München, Berlin, Frankfurt, Leipzig. Je l'ai découvert au Festival Paris Quartier d'été en 2007. L'étude la plus complète de ce projet a été réalisée par Carmen Morais, *Art et ville : la danse in situ au sein de l'espace urbain*, mémoire de master Recherche, département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis, 2010, disponible ici <http://www.danse.univ-paris8.fr>.

³⁰ Claire Bishop souligne combien le terme « projet » plutôt qu'« œuvre » désigne depuis les années 1960 et plus encore les années 1990 ces œuvres participatives, insistant sur la durée, le processus, la proposition, la forme relationnelle et non sur le produit fini. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London New York 2012, p. 193 et sq.

long ruban élastique. La contrainte consiste donc à s'interdire de parler (alors qu'on est en groupe) et à marcher à l'intérieur d'un périmètre circonscrit quoiqu'élastique qui maintient chacun dans une relative proximité à l'autre. Les chorégraphes, avec nous à l'intérieur du ruban, engagent une marche similaire à une errance tranquille, avec des pauses, ménageant la possibilité de regarder et ressentir la ville. Leur attitude d'observateurs tranquilles invite les participants à faire de même. Le parcours sinueux ne répond en apparence à aucun plan, attirant l'attention vers l'instant présent plutôt que vers un but à atteindre. Les artistes parfois sortent de l'élastique, jouant de distances avec nous, observant un détail architectural, cadrant un morceau du paysage urbain, ouvrant une perspective, un horizon, nous incitant finalement à changer notre focus et passer d'un regard périphérique à un regard focal, à recadrer, à découvrir ce qui était encore invisible. Le regard est donc fortement sollicité, et ce non pas à travers le cadre de l'écran photographique (il nous a été demandé de remiser l'appareil) mais selon des modalités scopiques ouvertes et multiples, liées à la motricité.

Le public devient ainsi spectateur de la ville et dans le même temps acteur de la pièce : seul le public peut en effet activer la pièce, devenant principal responsable de la qualité de l'expérience esthétique. Il devient alors presque inadéquat de parler de spectateurs, d'autant que lorsque vous changez l'échelle depuis laquelle considérer ce qui se déroule là, vous constatez l'instabilité des rôles attribués. L'élastique semble alors être la métaphore d'une conception flexible et réversible du rôle de chacun – une métaphore de cette qualité « sowohl als auch dazwischen » de l'espace esthétique de l'expérience. Le public est à la fois spectateur de la ville et acteur du projet ; les passants sont à la fois objets du regard mais également spectateurs intrigués observant cet étrange cortège. La situation de regard ne cesse donc de s'inverser : qui est objet et sujet du regard ? Qui performe et qui regarde ? Où se situe le point de *theatron* : qui s'adresse à qui ?

Le ruban élastique, simple objet apparemment insignifiant, joue un rôle puissant de frontière qui reconfigure et affecte les relations et le réel. Et ce parfois d'une manière très dérangeante ou poignante : quelle forme de malaise ne ressent-on pas à se retrouver faisant partie d'un groupe de Blancs³¹ silencieux entourés d'un élastique traversant un marché populaire multiracial du 18^e arrondissement de Paris ? Cet exemple extrême signale d'une part la puissance symbolique de la frontière constituée par cet élastique et d'autre part combien cette symbolique se tisse avec le contexte au fil de la déambulation, pour faire apparaître des situations sans cesse différentes. En effet, le sens accordé à ce cortège évolue : est-ce une manifestation ? Est-ce un cortège qui se prépare au Carnaval (interprétation surgie à Rio) ? Est-ce un groupe de déficient mentaux (lorsque nous sommes proches d'un hôpital) ? Est-ce un groupe de touristes attentifs à ne pas se perdre (près du Sacré Cœur à Montmartre) ? Est-ce qu'ils ont peur de se mélanger aux autres (dans le marché multiracial) ? Le cortège provoque des commentaires incessants auxquels le groupe silencieux ne répond pas. Ces commentaires signalent combien le groupe par le simple fait de son activité commune – la marche, le silence, l'observation – est interprété par le passant comme une communauté unie, constituée. À leurs yeux, tous partagent le même statut. De l'intérieur pourtant, l'expérience est bien plus complexe. Chacun est en effet partagé entre son expérience sensible singulière, son attention effective au groupe (la configuration à l'intérieur de l'élastique exigeant de trouver un rythme et une fluidité collectifs), et sa réflexion sur le fait d'être perçu comme une communauté. Une forme de tension née de la dimension spatiale du social se met en place entre l'expérience subjective et le statut collectif auquel on est renvoyé. Cette tension dans *Aqui enquanto caminhamos* ne cesse de reconfigurer le groupe selon que les uns ou les autres acceptent la proximité (symbolique et réelle) et prêtent attention ou pas aux besoins, aux affects, aux motricités propres à chacun de ceux qui constituent le groupe. Les chorégraphes activent cette dimension relationnelle et sociale du projet en suscitant des espacements – le groupe peut ainsi s'étirer en une file indienne dans des passages étroits – ou des regroupements – lorsqu'à l'intérieur d'une cours d'immeuble ils vont réduire le périmètre de l'élastique en le repliant, conduisant le groupe à se resserrer jusqu'à se toucher de manière plus ou moins compacte.

³¹ En effet, lorsque j'ai participé à cette pièce à Paris, le groupe était constitué uniquement de Blancs.

Si pour Cunningham il s'agissait d'inciter à regarder ou reconfigurer le réel à la manière d'une chorégraphie et d'exercer la perception du spectateur par l'entremise de la danse, il s'agit ici de travailler le lieu d'où l'on regarde – ce lieu de *theatron*. En s'attachant à subtilement interroger où et comment regarder, par les moyens des savoirs sensibles et hodologiques du danseur, les chorégraphes de *Aqui enquanto caminhamos* invitent à prendre la mesure de la construction d'une situation³². On pourrait dire que la situation – c'est-à-dire l'intrication du lieu et de l'expérience – remplace la représentation chorégraphique... un peu à la façon dont le *land artist* Oppenheim déclare que « l'objet était vraiment la cible. L'objet d'art était ce à quoi l'on tentait de trouver une alternative. Le lieu prit en quelque sorte la place de l'objet³³ ». Dans l'art hodologique, il s'agit de laisser de côté le spectacle pour privilégier la relation (au monde, à l'autre), en proposant d'expérimenter des régimes de visibilité et d'attention modifiée. Cette expérience esthétique est propice à la construction d'une situation qui intensifie la friction de données urbaines, anthropologiques, expérientielles. C'est pourquoi les urbanistes ou paysagistes ont cru bon parfois de faire appel aux chorégraphes afin d'affiner leurs construction et analyse de la ville³⁴. Quelle que soit leur façon d'envisager la danse hors la scène, les chorégraphes construisent en effet de nouvelles fictions, autrement dit de nouvelles configurations du réel, susceptibles de reconfigurer le « tissu sensible ». La géographie se mêle alors au symbolique, le social tisse avec le sensible, et le sujet explore la dimension spatiale d'une relation esthétique et la dimension sociale du spatial.

Julie Perrin

2014

Université Paris 8 Saint-Denis

(MUSIDANSE EA 1572)

³² L'expression n'est pas sans renvoyer à Guy Debord et ses « constructions de situation ». Le rapprochement s'arrête là : la relation des situationnistes à l'art est complexe et déborde le cadre de ce simple article.

³³ Cité par Gilles Tiberghien, *Land Art*, Paris éd. Carré, 1995, p. 109 (rééd. 2012).

³⁴ Non pas selon un mode d'efficacité tel que Rancière l'a dénoncé (« Les paradoxes de l'art politique », *art. cit.*) mais par l'introduction d'un trouble dans les savoirs et les pratiques susceptible de déterminer des capacités nouvelles. Voir par exemple Aurore Bonnet, *Qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche. Approche à travers la danse contemporaine*, Thèse en urbanisme, mention architecture, sous la direction de Jean-Paul Thibaud, ENSA de Grenoble, 2013. Plusieurs écoles d'architecture européennes font appel à des chorégraphes et danseurs.