

Transformation et modulation de l'espace de création et de représentation : autre posture du chorégraphe au XXI^e siècle ?

Léna Massiani¹

Résumé

Au cours du XX^e siècle les codes et les cadres de la création et de la représentation se sont déplacés et modifiés. En créant en dehors des lieux conventionnels et institutionnels, les artistes ont tenté de marquer une rupture esthétique, politique et symbolique avec ces derniers. Une nouvelle manière d'intégrer l'œuvre dans l'espace public et le public dans l'espace de l'œuvre s'est alors développée durant cette période. Aborder ainsi l'espace de la création et de la représentation développe chez le chorégraphe d'autres postures. Le présent article propose de les analyser afin d'insister sur le fait qu'il est particulièrement difficile aujourd'hui de se détacher, de bousculer et de transformer la tradition de la représentation occidentale. Il sera ainsi possible d'apporter quelques éléments de réponse à la question centrale : quelle est la posture du chorégraphe au XXI^e siècle ?

Introduction

Au cours du XX^e siècle les milieux de l'art et de l'art du spectacle se sont affranchis des codes et des cadres de la représentation occidentale et ont remis en question l'acte de création. De nombreux exemples peuvent être ici cités : Bertolt Brecht (1898-1956) a supprimé l'illusion du théâtre en ôtant à la scène son aspect magique et en montrant l'envers du décor ; Jackson Pollock (1912-1956) a transformé les codes de l'espace pictural en démultipliant le centre de la toile et en

¹ Chorégraphe, doctorante en Études et Pratiques des Arts (thèse-crédation : danse), Université du Québec à Montréal.

donnant à voir la trace de son action. Il est sorti du cadre, a tourné autour et a offert son geste en témoignage ; Marcel Duchamp (1887-1968) a démystifié l'art en choisissant d'exposer des objets usuels et manufacturés ; les artistes du Land Art, Mickael Heizer, Robert Smithson, Walter de Maria, Richard Long, sortent des ateliers (à partir de 1967/1968) pour créer à partir et dans des sites urbains ou paysagers ; l'art corporel sort le corps du tableau et des artistes tels que Chris Burden (1946-) et Gina Pane (1939-1990) délimitent la frontière charnelle de leur espace intime en s'infligeant une souffrance aux limites extrêmes. En créant en dehors des lieux conventionnels et institutionnels, en devenant sujet expérimentant le site de l'œuvre et en se choisissant comme matière première de cette dernière, les artistes ont tenté de marquer une rupture esthétique, politique et symbolique avec la tradition occidentale. Une nouvelle manière d'intégrer l'œuvre dans l'espace public et d'intégrer le public dans l'espace de l'œuvre s'est alors développée durant cette période, à partir des années 50 et ce, jusqu'à aujourd'hui.

Paul Ardenne définit l'art contextuel² à travers l'art d'intervention et engagé, l'art investissant l'espace urbain ou le paysage, ou encore l'art paysager et en situation. Cette forme d'art regroupe toutes les esthétiques dites participatives ou actives inscrites dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle. Leur but est de faire valoir des pratiques plus attachées à la présentation qu'à la représentation et proposées sur le mode de l'intervention. L'art contextuel se dégage ainsi des habitudes de la représentation occidentale et, grâce à cet engagement dans la création, l'artiste fait de la réalité l'essence de son discours artistique. L'œuvre est désormais directement liée au contexte social dans lequel l'artiste a choisi de s'immerger. En effet, souhaitant délaisser la tradition occidentale, celui-ci sort de son contexte habituel pour s'inscrire dans l'espace public, dehors, dans la rue et au contact du monde extérieur à son atelier. Ce dernier s'immerge corporellement dans la réalité afin de la travailler et d'en révéler les absurdités, les failles et les incohérences. L'artiste expérimente en fait la réalité pour développer une meilleure compréhension du monde afin de mieux l'habiter. C'est donc pour l'artiste une mise en actes de sa présence :

« Loin que l'artiste, adepte de l'essence "réaliste", soit mû par le souci de créer la beauté idéale, ou de se venger de la laideur du monde, il descend dans l'arène du réel, il intronise matière première de sa création le contenu de cette arène – la vie même, en bloc, splendeurs, misère et banalité. »³ S'introduire dans la réalité signifie pour l'artiste participer au monde qui l'entoure, l'expérimenter par son corps en y déposant sa marque, sa signature et sa trace.

² Paul ARDENNE, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

³ Paul ARDENNE, *L'Image corps*, Paris, Edition du Regard, 200, p. 306.

Quel que soit le lieu investi, l'artiste s'engage à travers son geste dans une confrontation avec le quotidien et dans un dialogue avec la réalité, dont le public fait partie. Dès l'instant où il entreprend de modifier les règles liées à l'espace du théâtre, du musée ou de la galerie, dès l'instant où l'espace public, la nature ou le paysage deviennent sujet de la création et lieu de la représentation, un autre rapport au public peut être envisagé. L'œuvre ainsi créée dans la réalité bouscule et transforme la relation traditionnelle qu'elle entretient avec le public. La finalité est d'immerger le public dans l'œuvre et dans l'espace public ou dans le paysage afin de reconfigurer la destination de l'art et faire en sorte que ce public dépasse l'attitude contemplative observée traditionnellement dans les théâtres occidentaux. Aborder ainsi l'espace de la création et de la représentation développe chez le chorégraphe d'autres postures. Or, je me demande dans quelle mesure celui-ci accepte de jouer avec et, s'il l'accepte, comment il intègre le public à la danse. Je propose d'analyser les postures qui, au cours du xx^e siècle, ont permis au chorégraphe d'investir des lieux atypiques, afin d'insister sur le fait qu'il est particulièrement difficile aujourd'hui de se détacher, de bousculer et de transformer la tradition de la représentation occidentale. Quelle est la posture du chorégraphe au xxi^e siècle ?

L'espace du théâtre : Merce Cunningham, posture aléatoire ?

L'espace de la représentation et la notion de spectacle n'ont cessé d'être interrogés par les chorégraphes et les questions liées à l'espace ont été de nombreuses fois au centre de leurs préoccupations. Prenons l'exemple de la danse libre d'Isadora Duncan⁴. Au début du xx^e siècle celle-ci exploitait l'espace au nom de la liberté des esprits et des corps, en offrant une nouvelle problématique du spectacle, du corps dansant et de la mise en scène, assez révolutionnaire et visionnaire pour son époque. La danseuse s'est inspirée de phénomènes naturels afin de créer la danse. Elle cherchait son geste en observant le mouvement des vagues, des arbres ou des cycles naturels. Elle souhaitait par là sortir le corps des interprètes des contraintes imposées par les codes et les costumes du ballet classique en dansant dans la nature, pieds nus, en ôtant le costume traditionnel pour le remplacer par de grands voiles fluides rendant ainsi au mouvement toute sa liberté. Cette approche atypique de la danse et du geste est à rapprocher des convictions de la chorégraphe américaine postmoderne Anna Halprin⁵, développées à partir les années 50. S'inspirant aussi de la nature, d'une forêt ou de rochers, elle n'imitait pas cette dernière, elle s'y confondait. La chorégraphe a de plus développé un travail d'écoute corporelle engageant le corps dansant de

⁴ 1877-1927. Danseuse et chorégraphe américaine.

⁵ 1920-

l'interprète dans une expérimentation artistique ouverte à l'histoire individuelle de chacun. Cependant, avant que la danse postmoderne n'envahisse d'autres territoires que ceux des théâtres, les chorégraphes de la période moderne, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey, n'envisageaient pas le rapport entre la scène et la salle autrement que de manière frontale ; bien loin des préoccupations du début du siècle et d'Isadora Duncan, ils n'envisageaient pas non plus d'investir l'espace de la scène autrement que par le spectaculaire, la performance physique, la virtuosité et le narratif. Merce Cunningham⁶ s'est opposé à ces idées. Danseur de la compagnie Martha Graham, il débute comme chorégraphe dans les années 40 et rejoint le *Black Mountain College* où il participe aux expérimentations qui préfiguraient le happening. Il a, semble-t-il, fourni aux chorégraphes postmodernes la transition nécessaire à leur émancipation en opérant une rupture avec la narrativité, la perspective, la figuration d'une histoire et en libérant la danse de la musique, principes chers aux chorégraphes de la période moderne. Merce Cunningham s'est questionné sur la manière d'introduire le mouvement dans l'espace figé de la représentation et il appréhendait l'espace par une découpe complexe et particulière. Les chorégraphes postmodernes, et en premier lieu Anna Halprin, nouvelle génération d'artistes, exploiteront les propositions du chorégraphe en mettant davantage l'accent sur le refus : celui du spectacle, de la mise en scène, de la technique, de la prouesse ; ils s'inspireront de la gestuelle quotidienne pour inventer un autre geste dansé.

A sa manière, Merce Cunningham a su échapper aux règles induites par la structure architecturale des théâtres dont la forme est issue du XVII^e siècle. Il a tenté par là de redonner toute son importance à l'espace de la scène en supprimant la hiérarchie du regard et l'illusion de la perspective. En premier lieu, il s'est refusé à fonder ses chorégraphies sur une psychologie de l'âme. Le principal axe de sa recherche étant le mouvement, la danse comme expression de l'âme n'avait pour lui aucun sens puisque le mouvement, en possession lui-même de sa beauté, était expressif en soi. Ainsi, soucieux d'offrir au public une autre perspective du spectacle chorégraphique, Merce Cunningham a cherché à exploiter toutes les ressources de son art pleinement. En ce sens, il abandonnait les codes dont il disposait pour aborder l'espace du cadre de manière non hiérarchisée ; tout était important à investir et à voir. L'espace du plateau était ensuite abandonné au hasard du regard du public. A cette fin, le chorégraphe démultipliait le centre de la scène afin que chaque danseur devienne un soliste. Le centre était à ce titre supprimé au profit d'un espace décentré où plusieurs actions dansées se déroulaient simultanément. Le spectateur, libre alors de voir ce qu'il souhaitait parmi les propositions dansées, pouvait suivre comme il l'entendait

⁶ 1919- Danseur et chorégraphe américain. Il fonde sa compagnie en 1953.

les actions proposées. Merce Cunningham apportait ainsi à la danse jouée au théâtre une autre approche de son espace, une autre manière d'envisager la frontalité et d'y travailler, de s'inscrire dans l'espace, donnant à la relation entre les danseurs, l'œuvre et le public une dimension ouvrant sur d'autres relations possibles. Le créateur se trouvait ainsi placé face à un public dont le regard n'était plus dirigé et à qui l'on demandait de construire son chemin visuel face à l'œuvre. Ce dernier construisait une histoire, son histoire, en ne voyant pas nécessairement tout ce qui se passait sur le plateau. Ce principe, Merce Cunningham l'exploitait pleinement en intégrant à son travail chorégraphique les notions d'aléatoire et de hasard. Il les incorporait à son écriture afin de favoriser des lectures plurielles de ses œuvres. Pour ce faire, les déplacements et les mouvements étaient écrits de manière très précise, mais leur contenu variait à chaque représentation. Bien que la chorégraphie fût définie et travaillée en amont, les danseurs ne savaient jamais, avant le soir de la représentation, qui allait danser quelle séquence, à quel moment et dans quel ordre. Le chorégraphe utilisait plusieurs systèmes, tels que le lancer de dés, les jeux de cartes, et les appliquait à la durée, à la composition des enchaînements et bien entendu à l'espace, aux déplacements et à l'orientation des danseurs sur scène. Déconstruisant la création par l'utilisation de procédés aléatoires, Merce Cunningham transformait considérablement la posture du chorégraphe, jusqu'alors attaché à une parfaite maîtrise de l'œuvre. Chaque soir le public pouvait voir une œuvre différente où l'ensemble des artistes était mis en danger. Aller jusqu'au bout du processus aurait consisté à faire tirer les dés au public, en temps réel et devant les danseurs.

Merce Cunningham en jouant avec l'espace de la création et de la représentation, en démultipliant le centre de la scène et en y introduisant les concepts d'improvisation, d'aléatoire et de hasard, adoptait une posture lui permettant d'échapper au contexte de création traditionnelle qui donnait au chorégraphe l'entière maîtrise sur son œuvre et le plein pouvoir sur les danseurs. Il impulsait par la même occasion l'idée que la danse, en s'affranchissant de certains codes habituels (le décor, la musique, la narration...), serait d'autant plus revendicatrice et novatrice à l'extérieur des théâtres. La génération postmoderne est allée plus loin en créant et en présentant dans la rue, dans l'espace public, dans le paysage, la danse. L'aventure a débuté dans les années 60 grâce aux ateliers qu'Anna Halprin met en place dans les années 50 et dans lesquels elle s'attache, entre autres, à instaurer un autre rapport au corps dansant et à favoriser une autre perception de ce dernier.

Dépasser le cadre et passer hors les murs

Les notions de performance et d'expérience sont apparues à partir des années 50 et 60 dans le champ de la danse moderne. Les danseurs ont pu enfin être autre chose qu'un outil. Par l'improvisation, le dépouillement et le mouvement pur, par une meilleure conscience et une perception plus fine des corps, et enfin grâce au dépassement du cadre traditionnel de la représentation occidentale, la danse a découvert d'autres espaces, inattendus et inusités. Interventions, performances, installations, ces formes artistiques se réalisant en dehors du cadre traditionnel de création et de représentation offraient au corps de l'artiste l'opportunité d'être un sujet expérimentant le site de l'œuvre. S'est opérée alors une désacralisation du lieu de danse qui est devenu un lieu urbain et paysager : des façades, des routes, des jardins, des parcs, ont été investis et ont servi de lieu de recherche, d'expérimentation, de création et de présentation. Trisha Brown, Steve Paxton, Mérédith Monk, Lucinda Child, entre autres artistes, se rassemblèrent le 6 juillet 1962 dans un lieu de recherche, la *Judson Church*, où ils mirent en commun leurs idées. En inventant un langage plastique et gestuel différent de celui en usage dans les théâtres, ils faisaient voler en éclats le spectacle et le spectaculaire. Ils renonçaient en effet à l'idée de scène, de théâtre et ils ont, par ce refus, déconstruit et dépassé le cadre institué pour investir des lieux inattendus. Cet espace exploité, au sens large l'environnement, comprenait tout l'espace vécu par les activités de l'homme. Le lieu de leurs actions « c'est non pas n'importe où, mais partout. »⁷ Parmi ce groupe, certains chorégraphes ont fait le choix d'investir le paysage. Ceux-ci entretenaient avec le terrain et l'environnement, autrement dit la terre, un lien symbolique : c'est la nature qui engendrait et générait ces formes de danse *in situ*. Anna Halprin, par exemple, en voyant les rochers érodés par les vagues, disait ressentir une émotion comparable à celle suscitée par de grandes œuvres d'art. Selon elle, nous étions déjà en présence d'une danse et ses chorégraphies ont été créées à partir de cette émotion. Elle n'imitait pas les apparences de la nature, elle ne l'utilisait pas non plus comme toile de fond, mais elle en révélait les principes fondamentaux : « Je ne cherche pas à représenter la nature à l'intérieur de moi-même. Il s'agit, au contraire, d'un travail de réflexion. J'essaie de comprendre la nature comme étant un miroir de mon expérience.»⁸ Et c'est par son corps, en allant physiquement au contact de la nature, qu'elle entamait cette réflexion. Elle en écoutait les sons et les murmures, en épousait les formes, et, ce faisant, mettait à l'épreuve ses facultés d'adaptation au monde alentour extérieur. Sa danse invitait à s'ouvrir à de nouvelles manières d'être, de penser, d'explorer, de se tenir dans l'espace et de ressentir. Elle engageait à ce titre un autre rapport entre le

⁷ Christo DOMINO, *A ciel ouvert*, Paris, Scala, 1999, p. 8.

⁸ Anna HALPRIN, « Danse de la terre », *Nouvelle de danse* n°21, p. 36.

corps, l'intériorité, la « tactilité » et l'environnement. Ses réalisations témoignaient d'un engagement physique et d'un travail avec la nature, *in situ*, entier. Elle développait, au travers de son engagement artistique, une pensée subtile de l'espace, de l'étendue, de la limite et bien sûr du paysage, y apposant physiquement sa marque.

L'élément urbain a aussi été un lieu d'inspiration. Dans le cadre de son travail avec la gravité du corps humain, Trisha Brown, dans *Walking Down the Side of a Building (1970)*, a expérimenté et investi la façade d'un immeuble. Pour illustrer l'action de la gravité sur le corps, un danseur, revêtu d'un équipement d'alpiniste, descendait le long de la façade. De la même manière que pour le Land Art, il était question d'investir des lieux urbains ou de la nature, de s'en inspirer afin de créer, pour avec et contre⁹. Le site est devenu à la fois le sujet de la création et le lieu de la représentation. Créer *in situ*, investir un site spécifique et réaliser l'œuvre de danse en fonction de celui-ci a obligé le chorégraphe à considérer l'espace de création et de représentation autrement que frontalement. Le site a en ce sens induit et autorisé d'autres codes que ceux utilisés traditionnellement dans les théâtres occidentaux. Ainsi, le geste réalisé pour le site et inspiré de celui-ci est conçu de telle sorte que les règles connues se transforment de manière à intégrer le quotidien, l'espace quotidien, l'espace public et par extension le public au déroulement du processus de création et à la présentation de l'œuvre. Ce faisant, la notion de processus de création s'est transformée puisque la recherche consistait en un travail d'écoute de soi et de l'autre et en un travail d'expérimentation pour obtenir une meilleure attention et une meilleure connaissance de l'environnement dans lequel le chorégraphe créait. Au cœur de l'œuvre, il agissait sur et avec la nature ou la ville pour les souligner et en révéler les spécificités. Les danseurs, grâce à cette démarche, n'effectuaient plus une forme chorégraphique mais ils adaptaient leur geste en fonction de l'espace dans lequel ils se trouvaient. Trisha Brown, par exemple, réinventait et réorganisait l'espace dans lequel l'œuvre était réalisée ; elle réinventait l'espace du quotidien, devenu modulable et transformable. Le chorégraphe s'est ouvert au monde, en descendant dans la rue et en s'impliquant davantage au sein de la réalité.

La danse postmoderne a investi l'espace urbain et la nature en déclarant son intention de reconsidérer l'environnement dans lequel nous évoluons. La danse s'inscrivait entièrement dans les sites pour mieux révéler le conditionnement dans lequel l'individu se trouvait. Ce travail de prise de conscience peut être assimilé à la démarche du dramaturge Bertolt Brecht¹⁰. A l'instar de Merce

⁹ Je me réfère ici à Daniel Buren et à son ouvrage, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Paris, Sens et Tonka, 1998.

¹⁰ Brecht s'est opposé à l'état d'aliénation produit, selon lui, par le théâtre afin de rendre le public libre d'exercer son esprit critique. Il juge en somme le théâtre, créé pour et par la classe bourgeoise, incapable de s'adapter à la réalité concrète et incapable de répondre aux besoins des spectateurs. Brecht remet en ce sens en cause les principes de la tragédie classique qui, pour lui, laissent le spectateur passif et l'empêchent d'agir activement face à son destin et à l'histoire.

Cunningham, Brecht a utilisé les codes de son espace artistique pour en créer d'autres. C'est donc à l'intérieur d'un théâtre que nous voyons apparaître l'idée d'un public actif, ou, si l'on peut dire, réactif. L'auteur espérait lui faire prendre conscience du monde dans lequel il vivait. Il souhaitait lui montrer le monde tel qu'il était pour l'inciter à une plus grande implication politique, qui devait, selon lui, déboucher sur une action de transformation de la société et de l'individu au sein de cette dernière.

Les chorégraphes, en rompant avec les habitudes de création et de représentation, en créant à l'extérieur des cadres, donnent une place certaine au public. Mais quelle place? A travers les modifications spatiales de la création *in situ*, je me demande si l'implication du public s'est transformée et dans quelle mesure elle s'est transformée. Comment le chorégraphe s'engage-t-il, *in situ*, dans l'espace de la création et de la représentation? Comment y intègre-t-il son œuvre? Et comment y engage-t-il le public?

In situ : l'œuvre du public ?

Créer du geste et de la danse *in situ* signifie créer des événements en fonction d'un site. La danse se réalise ainsi dans un rapport étroit avec son architecture, sa matière, son histoire, son usage, à tout ce qui le fabrique. Elle est unique à un site, elle le souligne, elle le ponctue, elle se nourrit de lui. Le site n'est pas un simple décor pour la danse et la danse n'est pas là pour le mettre en valeur. Le geste devient un élément de construction d'un espace, dans un espace-site, grâce au rapport intime qu'il entretient avec lui. Face à ce dispositif et à l'investissement d'espaces non destinés à accueillir de la danse, le public est autrement pris en considération au moment de la création et de la représentation. Les notions de distance, de lisibilité, de proximité entrent en jeu, et sa réception est abordée de manière différente faisant émerger de nouvelles questions : que faire du public? Est-il un passant, figurant de l'œuvre malgré lui? Doit-il voir l'œuvre d'une même place? Peut-il y circuler? Tout à coup, le chorégraphe tient compte du public et de sa réception de l'œuvre, du corps, du geste, de l'individu dansant, bien plus que s'il était dans un théâtre. Que veut montrer le chorégraphe au public et comment veut-il le lui montrer? Quelle place lui donner? Les règles habituelles du spectacle vivant étant redéfinies par le simple fait d'être *in situ*, et la frontière entre la scène et la salle tendant à se réduire et à se transformer, comment construire l'œuvre? L'espace induit et influence considérablement la disposition du public face à l'œuvre et dans l'œuvre. Son implication physique compte d'autant plus puisqu'y pénétrant il en fait déjà partie. Le chorégraphe, profitant donc d'être *in situ*, met en place différents dispositifs prenant en compte la place du public, sa déambulation, son action et sa participation.

La réussite du projet *Danse en accès libre*¹¹, de Julie Desprairies¹², est liée à la mise en espace du site. La confrontation avec la Bibliothèque Publique d'Information (BPI), à Paris, a été en ce sens un véritable défi. La chorégraphe pensait ne pas être en mesure de travailler pour des espaces si vastes, estimant que ces lieux étoufferaient son écriture, une écriture qu'elle jugeait trop peu spectaculaire pour de trop grands espaces. Ainsi, Julie Desprairies jugeait dans de telles conditions ne pas être capable de capter son public. Il y avait trop d'éléments et, travaillant sur de petites choses, des choses assez fragiles, elle craignait que la danse ne s'y noie. Face aux difficultés liées à l'espace démesuré de la BPI, elle décidait, plutôt que de créer un environnement chorégraphique, de délimiter des places accueillant différents instants de danse : l'ascenseur, l'espace presse, le pictogramme « mobiles interdits », ou encore le rayonnage des livres d'art. Bien que le parcours des danseurs ait été très orchestré et même chronométré, le public, pour sa part, était libre de circuler et de déambuler dans la bibliothèque sans réellement être guidé, ni influencé par un plan. Au hasard de ses déplacements, il découvrait la danse.

Le public de *Danse en libre accès* a particulièrement bien répondu aux actions des danseurs et a participé de manière étonnante et avec justesse. La circulation qui lui était proposée n'était ni construite ni envisagée avec l'intention qu'il participe au-delà de ses déplacements dans l'œuvre. Des interventions sauvages se sont donc déroulées. Certains se sont mis à jouer au ping-pong de manière très sérieuse ; d'autres ont manipulé les chariots ; et certains même s'allongeaient sur le sol ou sur le rebord d'escaliers pour en souligner la limite. Selon Julie Desprairies, toutes ces interventions auraient pu être signées par elle. Des situations imprévues sont au cœur des interventions *in situ* en danse. La chorégraphe en tient compte mais il est impossible de prévoir comment s'effectuera le déroulement des performances. Le public de par sa position en est, inconsciemment, responsable. La danse *in situ* est une déambulation et les danseurs composent et construisent avec ce qui se présente à eux au moment où cela se présente, dans l'instant. Vivre cette expérience permet de réinventer constamment l'œuvre et chaque dispositif de danse *in situ* propose une nouvelle posture du public. Sous la forme d'une déambulation libre ou accompagnée, à la croisée d'un parcours, ou encore par hasard au coin d'une rue, les danseurs et le public partagent l'expérience qu'ils ont du site.

¹¹ Pièce réalisée dans le cadre de la nuit blanche 2004, à la Bibliothèque Publique d'Information du centre Pompidou à Paris. De 21h à 2 h du matin, les danseurs de la compagnie sont rejoints par 12 bibliothécaires, des lecteurs et des voisins et prennent possession du site.

¹² Julie Desprairies, chorégraphe française, travaille sur la mesure du corps dans l'architecture. Véritable chorégraphe *in situ*, toutes ses œuvres sont créées pour un site en particulier ; elle est d'ailleurs formée aux arts plastiques et à l'histoire de l'architecture.

Cette expérience, Nadine Beaulieu¹³ l'a mise en valeur en ajoutant à la déambulation du public, une participation plus active et décisive quant à la couleur que l'œuvre pouvait prendre. *In Vitro*¹⁴ a été conçue à partir d'un parcours lié aux activités propres de cet espace, lié à son architecture et dans lequel les danseurs ont invité le public à découvrir l'école d'architecture Paris-la-Villette grâce au moyen de lampes de poche. La structure lisible d'*In Vitro* était dessinée par les déplacements et la circulation des interprètes et du public. Il s'agissait d'articuler le corps et le bâti autour d'un même concept, l'espace. Les danseurs ont tenté de comprendre l'articulation entre l'espace architecturé et le corps, en mettant en avant les déplacements et en incitant les spectateurs à intégrer les parcours proposés. Nous pouvions voir se dessiner des plans, des volumes, des directions, des distances, des limites, des tensions d'un espace à l'autre. Au cœur des déambulations, le public a été invité à participer et à se mouvoir grâce aux lampes de poche qui, à elles seules, créaient des chemins guidant les danseurs et a fortiori le public. Pour voir les gestes et la danse, plongés dans la pénombre, le public devait, par les lampes, éclairer le corps des danseurs.

Tous, public et danseurs, avançaient lentement sans vraiment savoir ce qui les attendait, ni comment ils allaient gérer le déroulement de la performance ; tous étaient engagés dans une action, ou plutôt dans une interaction, dont le déroulement dépendait justement des relations instaurées entre eux. C'est à mon sens l'un des points fondamentaux de la danse *in situ*. La frontière infranchissable de celui qui agit sur une scène et de celui qui dans la salle observe est dépassée de manière à permettre au public et aux interprètes de créer une unité d'action, un ensemble généré par une diversité d'impressions sensibles et perceptives. *In Vitro* nous emmenait à ce titre dans un monde où l'imagination de chacun se déployait selon ce qu'il voyait et ce qu'il percevait. C'était un voyage inattendu où le public se déplaçait à la fois dans l'école et dans son imaginaire. Un déplacement physique et onirique. Le déplacement, quel qu'il soit, est toujours un voyage. Il est physique bien sûr, mais autant psychique puisqu'il représente et nourrit la curiosité des êtres. D'un déplacement physique, l'on a glissé ici vers un déplacement imaginaire. L'environnement lumineux était donc créé par le public. Les danseurs en initiaient la découverte, mais c'est lui aussi qui organisait l'assemblage des couleurs, l'intensité et le nombre de lampes, l'orientation de celles-ci dans le bâtiment. Avec *In Vitro* nous sommes dans le partage, l'échange et le dialogue entre les danseurs (et le chorégraphe), le public et l'espace dans lequel l'œuvre s'est ancrée, ce qui module et remodèle non seulement l'espace public mais également l'espace de la création et de la représentation.

¹³ Nadine Beaulieu est invitée à réaliser des recherches sur le mouvement dans des écoles d'art et d'architecture. Sa motivation consiste à établir des liens entre les disciplines, entre la danse et l'architecture ainsi qu'entre le corps dansant et l'espace tels que le flux et le reflux qui entourent nos déplacements et nos circulations.

¹⁴ Performance déambulatoire créée et présentée à l'école d'architecture Paris-La Villette, en octobre 2003.

Le déroulement de ces mises en scène ne dépend pas uniquement du chorégraphe. L'investissement du public y est essentiel et l'œuvre atteint sa finalité par sa complicité, sa motivation, son énergie et son implication. Julie Desprairies précise à ce titre qu'au moment de la présentation, l'œuvre ne lui appartient plus. Cela lui demande parfois une très grande confiance en ses danseurs et dans le public, dans la relation qu'ils vont établir entre eux au moment de la présentation. Julie Desprairies et Nadine Beaulieu permettent au public de pénétrer pleinement dans leur œuvre, dont elles ne sont plus maîtresses, en l'autorisant à exercer une influence certaine sur cette dernière. Il est invité à collaborer, à être acteur et danseur et à mobiliser sa créativité, mû par un esprit de partage et la volonté d'être dans le jeu. La danse *in situ* serait-elle par définition œuvre participative ? Dans ce cas, le chorégraphe n'est plus une sorte de puissance, mais le voilà redescendu parmi les hommes. Or, je me demande si l'attitude adoptée par Julie Desprairies et Nadine Beaulieu n'est pas propre à leurs interventions. Tous les chorégraphes travaillant *in situ* ne sont pas en mesure, me semble-t-il, de céder leur place d'artistes et dans ce cas, inévitablement le public éprouve d'énormes difficultés à trouver sa place dans l'œuvre. Souvent il est embarrassé, gêné, indécis, hésitant, par peur justement de ne pas être à sa place ; il ne sait pas où se trouve la limite de ce qu'il est autorisé à faire et jusqu'où il peut aller.

La recherche-crédation réalisée dans le cadre de mon Master 2¹⁵, et qui interrogeait le rapport entre le corps, l'espace et l'architecture, dans un appartement, m'a permis de comprendre que les danseurs et le public, dans un site spécifique, ne dépassaient pas nécessairement, ni automatiquement, les conventions du spectacle vivant. Chacun à sa place, les danseurs sont restés dans leur bulle d'interprète ; le public, quant à lui, était sagement installé dans un coin de l'appartement. Finalement leurs rôles n'étaient pas différents de ceux qu'ils ont l'habitude d'avoir dans les théâtres. Je voulais que le public participe et qu'il prenne l'initiative d'abord de se déplacer (ce qui est arrivé mais cela a pris du temps), et ensuite qu'il réalise lui-même certaines actions quotidiennes observées habituellement dans l'appartement. Or, rien dans le comportement des danseurs ne laissait d'ouverture à ces actions. Ceux-ci prenaient beaucoup trop de place sans vraiment stimuler le public pour qu'il regarde la danse autrement et puisse s'amuser à participer.

Si je prends maintenant l'exemple de la 2^e *Porte à Gauche* et de l'évènement *the Art (prononcez dehors) II*¹⁶, nous voyons que le fait d'occuper un site spécifique éveille des perceptions

¹⁵ « Le corps, l'espace, l'architecture dans les dispositifs de danse *in situ* », *Master2* recherche-crédation, octobre 2006, Université Paris 8, département de théâtre, Paris (France).

¹⁶ La 2^e *Porte à Gauche* est une maison de production montréalaise à but non lucratif spécialisée en danse contemporaine et formée de professionnels. Elle cherche à placer au cœur de sa démarche artistique le rapport de l'art avec le public. En septembre 2008, elle a proposé un évènement regroupant douze projets sur trois jours, *The Art (prononcez dehors) II*, présenté sur l'esplanade de la place des arts à Montréal. Le projet est pertinent puisqu'il nous montre douze propositions de danse *in situ*, douze façons d'envisager actuellement la relation entre les danseurs et le

et des comportements susceptibles de modifier les intentions et la relation du chorégraphe envers le public. Toutefois, cela se caractérise en bout de ligne, dans la majeure partie des projets, par un retour à une forme traditionnelle. Bien que les chorégraphes ressentent le besoin de créer *in situ* pour interroger l'espace de représentation et repenser la relation au public, on constate que les dispositifs mis en place ne favorisent pas nécessairement la déconstruction tant espérée de cet espace. Les fondements du spectacle vivant, à travers les postures de l'artiste et du public, sont ancrés de telle sorte dans les habitudes de création et de représentation qu'il est difficile d'oser penser construire notre rapport à l'œuvre et à la création autrement. Les difficultés rencontrées sont, me semble-t-il, liées aux fondements de l'œuvre en danse (et de l'œuvre d'art) et à son statut. Des cadres et des codes très contraignants sous-tendent en effet la notion. Faire de l'art en temps réel donne bien entendu au chorégraphe l'opportunité de se confronter au public et de s'en rapprocher. Mais, je m'interroge sur les capacités de chacun à dépasser les codes traditionnels occidentaux. Le danseur et le chorégraphe ne semblent pas tout à fait être en mesure de céder leurs places, et le public, pour sa part, ne semble pas être en mesure d'assumer cette responsabilité. Frank Popper souligne ce fait et pose le problème suivant : « Une telle évolution nous conduit à examiner si le public a été suffisamment ou convenablement préparé à une telle responsabilité. »¹⁷ Il est impossible alors de problématiser le rapport au public sans questionner la nature et le statut de l'œuvre elle-même et de l'œuvre de danse en particulier. Pour cerner les difficultés rencontrées lors, par exemple, de l'événement *The Art (prononcez dehors) II*, et pour comprendre quelle attitude adopter aujourd'hui à l'endroit du public, il est nécessaire de clarifier les fondements de l'œuvre de danse, œuvre de représentation basée sur la contemplation, à travers la posture de l'interprète et du public, afin de mieux comprendre le rôle du danseur dans une œuvre de danse *in situ*, et de comprendre la posture que celui-ci doit adopter auprès du public afin que celui-ci trouve sa place dans l'œuvre. Plusieurs questions m'interpellent alors : s'agit-il de faire danser le public ou de le faire participer ? Participation signifie-t-il interprétation ? Le public-participant devient-il, de ce fait, interprète ? Et, de la même manière, sommes-nous toujours dans une œuvre de danse *in situ* lorsque les danseurs parlent au public ? Quelle différence entre performance, danse *in situ* et geste quotidien ? Où se situe l'œuvre ?

public et autant de manières de concevoir l'espace de représentation en dehors de la salle de théâtre.

¹⁷ Frank POPPER, *Art, action, participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris, Klincksieck, 2007, p. 212.

Conclusion

En invitant le public au déroulement d'une performance, le chorégraphe souhaite instaurer un dialogue, un jeu même, entre le public et les danseurs. L'inattendu caractérise assez justement l'état dans lequel le spectateur est placé. Celui-ci est amené à faire des choix de point de vue et d'orientation, plus ou moins hésitants d'ailleurs. Suivre les danseurs dans leurs déplacements ou suivre plusieurs actions se déroulant simultanément et agir dans l'œuvre ne va pas de soi. Habitué à voir la danse et l'ensemble des arts de la représentation d'une même place et selon des codes¹⁸ très précis et parfaitement maîtrisés, le public recrée assez rapidement le rapport entre la scène et la salle que le chorégraphe tente justement de modifier, de moduler, voire de supprimer. Il ne s'autorise pas à circuler et à déambuler par peur d'enfreindre ces codes, par peur aussi d'altérer l'œuvre et par peur d'en faire partie. Sans doute manque-t-il de repères face à son statut de spectateur-acteur. Le public ne sait pas que l'artiste l'autorise à entrer dans le jeu de son œuvre. Le chorégraphe ne le sensibilise que très peu à l'action bien que ce soit lui qui cherche à stimuler différemment le public. Comment mettre en scène ces stimuli et comment les adapter au site ? Faire partie de l'œuvre au même titre que les interprètes déstabilise le public. Une plus grande attention lui est demandée, mais en retour une plus grande confiance, une plus grande liberté de choix et une liberté de construire l'œuvre avec l'artiste lui sont données.

La danse *in situ* est ainsi un moyen d'aborder l'espace et le temps différemment. Elle permet de réinventer l'espace dans lequel elle se joue, de réinventer l'espace du quotidien et le processus en permanence. Les performances *in situ* sont des déambulations modulables et transformables et sont en ce sens un perpétuel déplacement. En effet, le processus de création est sans cesse en mouvement et oblige les danseurs et le public à s'adapter aux situations qui se présentent à eux. Montrer une performance au public n'est pas lui présenter un objet fini. Celle-ci doit au contraire susciter en lui l'envie d'expérimenter à son tour le site. Les propositions à l'adresse du public ne sont pas des formes d'objets finis mais plutôt des événements et des expérimentations dans lesquels aucun concept n'est fixé au préalable. Le chorégraphe imagine simplement tous les éléments de la scénographie pour les faire coïncider avec ceux précis du lieu, mais le processus reste quant à lui en quelque sorte ouvert, provocateur d'inattendu et d'imprévisible. Les danseurs et le public modulent alors l'espace de création et l'espace de représentation, en temps réel, avec ce qui leur est donné sur place.

¹⁸ Je tente de définir, dans ma thèse-crédation, quels sont ces codes et s'il est possible de les transgresser, de les déplacer, de les malaxer pour en créer de nouveaux, ce qui permettrait de remettre en question le fondement de l'œuvre telle que nous la concevons.

Références bibliographiques

ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

ARDENNE Paul, *L'Image Corps*, Paris, Éditions du regard, 2001.

BANES Sally, *Terpsihore en baskets*, Paris, Chiron, 2002, trad. en français par Denise Lucioni.

BUREN Daniel, *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Paris, Sens et Tonka, 1998.

CUNNINGHAM Merce, *Le danseur et la danse*, Paris, Belfond, 1980.

DOMINO Christo, *A ciel ouvert*, Paris, Scala, 1999.

GOLDBERG Roselee, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames et Hudson, 2001.

HALPRIN Anna, « Danse de la terre », *Nouvelle de danse* n°21.

POPPER Frank. *Art, action, participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2007.