

ÉCO

SYSTEME

**VOLUME 2
D A N S E**

ÉCO
SYSTEME

Table des matières

| | |
|---|----|
| Liste des Figures | 5 |
| Préface | 7 |
| LA MUSIQUE, TREMPLIN DU CORPS DANSANT | 9 |
| Claudia Blouin..... | 9 |
| DÉPLACEMENT | 17 |
| Ingrid Cogne | 17 |
| GEODANSE : L'ÉMERGENCE D'UNE DANSE DANS UN ÉCOSYSTÈME NUMÉRIQUE | 23 |
| Vivian Fritz | 23 |
| DE LA DANSE AU MUSÉE AU MUSÉE DE LA DANSE..... | 35 |
| Eloïse Guénard | 35 |
| Biographie des autrices | 45 |
| Remerciements | 47 |

Liste des Figures

- Figure 1 :** Vivian Fritz, *Schéma*, 2018. 27
- Figure 2 :** Performance *GeoDanse, mes frontières, tes frontières*, Musée d'Art Contemporain à Santiago du Chili (MAC) en connexion simultanée avec la France (Shadok, Strasbourg) et l'Espagne (Fabra i coats, Barcelone), 6 janvier 2017. Les artistes présents sont Laura Leyton, Rolando Cori et Leonardo Cendoyya, Daniela Guzman et Sofia Bryant, Sergio Nuñez et le duo Konic Thtr..... 30
- Figure 3 :** Xavier Le Roy, *Retrospective*, MoMA PS1, New York, 2014. Photo reproduite avec l'aimable autorisation de © Matthew Septimus et MoMA PS1 36
- Figure 4 :** Lynda Gaudreau, *Out of Grace*, Montréal, 2010. Vue de l'exposition, Galerie Leonard & Bina Ellen et la Compagnie De Brune. Photo reproduite avec l'aimable autorisation de © Paul Smith 38
- Figure 5 :** Anne Teresa De Keersmaeker, *Work/Travail/Arbeid*, produit par Rosas & WIELS, Centre Pompidou, réalisé avec le concours de l'Opéra de Paris, Paris, 2016. Photo reproduite avec l'aimable autorisation de © Anne van Aarschot 40

Préface

Pour ce deuxième volet d'Écosystème, LA CHAMBRE BLANCHE nous plonge dans l'univers de la danse. Les quatre autrices nous invitent à interroger, expérimenter et penser sa mise en réseau. Claudia Blouin est chercheuse en arts de la scène. Elle porte une réflexion sur le pouvoir de la musique sur le corps, sur la façon dont ce dernier sculpte l'espace et altère son environnement par le mouvement. La chorégraphe, plasticienne, et chercheuse Ingrid Cogne s'inscrit dans une réflexion sur le déplacement du corps et nous expose son processus. Elle pratique la danse pour faire surgir l'invisible. Pour Cogne, la danse est un outil, un langage corporel qui s'apparente aux mots. Vivian Fritz fait rencontrer la technologie numérique et la danse. À partir de ses travaux de recherche, Fritz partage avec nous une performance, une danse s'effectuant depuis différents lieux, établissant un dialogue par écrans connectés à Internet. Notre dernière autrice, la commissaire Eloïse Guénard, expose la complexité de faire entrer la danse dans l'espace muséal, en raison de son aspect éphémère. Le corps dansant qui se déploie dans ces différents textes nous incite à concevoir l'ouverture vers ce qui nous entoure dans un échange avec l'autre à travers la mémoire, le numérique et l'espace. Ainsi les relations transversales du discours transdisciplinaire se trouvent à nouveau interrogées dans ce numéro.

Marie-Laure S. Louis

artiste et chercheuse

LA MUSIQUE, TREMPLIN DU CORPS DANSANT

Claudia Blouin

*Comment alors faire léviter le corps des
vivants pour l'extirper du cloaque ?
Il existe un moyen pour cela : la musique¹.*
— Satoshi Miyagi

Dans sa mise en scène de *Révélation Red in Blue trilogie*, présentée au Théâtre de la Colline à Paris à l'automne 2018, Satoshi Miyagi prête à la musique le pouvoir de retirer à ses interprètes leur gravité terrestre et humaine. Au son des marimbas et des tambours, ces derniers sont propulsés dans le monde des âmes qui voyagent entre la vie et la mort. Ainsi, les acteurs-danseurs-musiciens entraînent avec eux les spectateurs dans l'univers symbolique du texte de Léonora Miano. Cette capacité de la musique à soulever et transporter autant les interprètes que le public ouvre la réflexion sur son influence au sein des arts de la scène et plus particulièrement sur la danse, avec laquelle elle entretient une relation privilégiée. Dans le cadre d'une maîtrise de recherche et création à l'Université Laval, j'ai exploré l'hypothèse selon laquelle la musique possède un potentiel théâtral et dramaturgique à exploiter dans le processus de création chorégraphique². L'utilisation d'œuvres instrumentales comme inspiration pour des scénarios et comme trame structurant des séquences de danse théâtralisée m'a permis de comprendre un peu mieux comment la musique agit sur le corps dansant. On peut dire qu'elle travaille autant sur l'espace dans lequel il évolue que directement sur le corps lui-même. Elle stimule ses capacités expressives. Plus que tout, la musique est une partenaire sur laquelle le danseur peut s'appuyer. Il a la possibilité d'entrer en dialogue avec elle à travers la structure temporelle qu'ils sont amenés à partager.

Ouvrir l'espace

Tout comme le corps, le son est une matière qui traverse l'espace de la scène. Il l'habite de manière à transformer le lieu, à y insuffler des atmosphères. Dans *A Choreographer's Handbook*, Jonathan Burrows souligne le potentiel de ce principe : « It is easy to create an atmosphere using sound or music. The atmosphere created by sound or music can give the performance a sense of greater meaning, carried by the emotional landscape of what we hear »³. Les sons peuvent rappeler des objets, certaines musiques peuvent évoquer une époque, un lieu géographique particulier. C'est le cas dans *Révélation* de Miyagi, où la musique percussive réussit à suggérer l'environnement subsaharien dont il est question dans le texte, et ce, au sein d'une production principalement japonaise dans son esthétique visuelle. Dans mes propres laboratoires, l'utilisation des pièces jazz de Duke Ellington

¹ Satoshi Miyagi, « S'adresser aux âmes des morts et des vivants », *Révélation Red in Blue trilogie*, Paris, La Colline Théâtre National, 2018, f. 10.

² Claudia Blouin, *Le potentiel théâtral et dramaturgique de la musique dans le processus de création chorégraphique*, mémoire de maîtrise en Littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec, Université Laval, 2017, 161 p.

³ Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*, New York, Routledge, 2010, p. 183.

amenait une américanité au traitement chorégraphique que j'en ai fait, notamment par une esthétique inspirée du cinéma muet. Ce serait donc que la musique trace dans l'espace un paysage où les danseurs sont invités à évoluer. Il est même possible d'y voir – plutôt d'y entendre ! – un décor sonore.

Dans son ouvrage *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theater*, Mladen Ovadija traite de l'importance de la qualité matérielle et concrète du son comme élément constitutif du spectacle vivant, au même titre que la lumière et les constructions scénographiques. Des expérimentations de John Cage et Marcel Duchamp autour de l'idée d'une sculpture musicale faite de sons enveloppant l'auditeur, elle déduit : « sound is capable of producing the « virtual volume » of a sculpture »⁴. Selon cette proposition, le son et la musique ont le pouvoir de dévoiler des formes multidimensionnelles. Cela implique, pour la danse, une dynamisation de l'espace où s'exprime le mouvement. L'interprète en danse peut choisir de travailler de concert avec le matériel qui s'offre à son ouïe. Les volumes sonores qui traversent son terrain d'exploration le transportent dans un environnement aux paramètres sans cesse renouvelés. Ils modulent ses déplacements et son tracé dans l'espace.

Burrows met par ailleurs en garde le lecteur de son guide du chorégraphe contre ce pouvoir évocateur et transformateur de la musique. Le poids des atmosphères qu'elle dévoile peut écraser une atmosphère plus subtile que la danse en elle-même chercherait à transmettre. L'espace ouvert par la musique ne se limite pas à la scène et aux interprètes. Le spectateur est baigné dans la conception sonore d'une performance. Il existe donc un risque qu'il ait plus difficilement accès à ce qu'exprime le corps dansant. Sa connexion affective avec la musique prend par moments le dessus sur une possible connexion visuelle et kinesthésique avec la danse. C'est pourquoi certains créateurs choisissent de limiter le volume de la diffusion sonore, parfois pour l'oreille seule des interprètes. Le concepteur sonore français Mathieu Doze, dans son travail avec la chorégraphe Emmanuelle Huynh, pratique ce type d'approche :

Toute la partie centrale de *Tôzai !...* est une trame de sons qui s'enchâssent. Ils sont à la limite du subliminal en termes de niveau de diffusion. Je les agence à l'oreille, sachant d'où et quand ils vont sortir, ce qui me permet de jouer sur de « l'à peine », de fabriquer comme une brume sonore à laquelle j'espère que les oreilles des autres s'habitueront, exactement comme l'œil finit par se repérer dans le noir⁵.

Sa conception sonore en direct participe à nourrir les danseurs et à leur ouvrir un horizon partagé. Puisque Doze use de subtilité et de discrétion, sa musique n'écrase pas la danse en stimulant excessivement le spectateur. Elle installe plutôt une atmosphère composée de sons liés à la thématique du spectacle. Lorsque ces petits volumes traversent la scène et

⁴ Mladen Ovadija, *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theater*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013, p. 144.

⁵ Jean-Paul Quiennec, « Émancipation et pluralité des pratiques sonores », *L'Annuaire Théâtral*, no. 56-57, 2014-2015, p. 247.

croisent le chemin des danseurs, ils concourent au déploiement du mouvement. C'est en ce sens qu'on peut parler d'un tremplin pour le corps dansant.

Transformer le corps

Si la musique habite et agit sur l'espace qui entoure le danseur, elle pénètre également son corps et affecte, de l'intérieur, la qualité de son mouvement. L'expérience musicale ne se restreint pas à l'oreille et à l'interprétation cérébrale des stimuli. Mladen Ovadija cite le post-phénoménologue Don Ihde pour expliquer l'aspect immersif et incarné de l'écoute :

Phenomenologically I do not merely hear with my *ears*, I *hear* with my whole body... This may be detected quite dramatically in listening to loud rock music. The bass notes reverberate in my stomach, and even my feet « hear » the sound of the auditory orgy... The bodily involvement comprises the range from soothing pleasure to the point of insanity in the continuum of possible sound in music and noise⁶.

La musique produit des réactions physiques directes et profondes sur le corps humain. Elle est ressentie jusque dans les entrailles. Elle peut apaiser ou même provoquer de la douleur. L'interprète en danse qui travaille avec du matériel musical est exposé à ces réactions affectives du corps. Le jeu de contraction et de détente de ses muscles, l'amplitude, le rythme et la vitesse de ses gestes seront empreints des effets de la musique sur son état intérieur.

Tel un costume que l'on enfle en soi, la musique travestit le corps dansant. Elle participe à la construction d'une figure que l'interprète donne à voir sur la scène et qui n'est pas tout à fait lui-même. Le plasticien allemand Oskar Schlemmer, s'intéressant aux dimensions formelles du théâtre et de la danse, travaillait le costume comme une contrainte qui serait source d'expressivité. L'impact du costume sur le corps de l'interprète devait modifier son attitude, sa posture, sa démarche et donc influencer son expression.

L'acteur peut alors être changé, transformé, ensorcelé par tout objet, masque, costume, accessoire qui lui est adjoint au point que le comportement, que la structure du corps et de l'esprit de celui qui les porte en soit déséquilibré, ou plutôt équilibrée d'une autre façon (la nature de l'acteur et des gens-qui-sont-en-représentation se révèle le plus clairement à la mesure des modifications de leur comportement par ce genre d'appendices qui leur sont adjoints, que ce soit une cigarette, un chapeau, une canne, un vêtement, etc)⁷.

Dans les *Ballets triadiques* de Schlemmer, les tissus et objets qui habillent les interprètes entravent leurs gestes. Ils leur suggèrent tantôt un rythme, tantôt une asymétrie. Bref, ils

⁶ Don Ihde, *Listening and Voice : A Phenomenology of Sound*, Athens, Ohio University Press, 1976, p. 45.

⁷ Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, p. 50.

modifient leur manière d'être en scène. Les sons auxquels nous confrontons les danseurs, de par leur qualité vibratoire, donc matérielle, possèdent ce même potentiel de transformation. Dans le cadre de mon projet de recherche-crédation à la maîtrise, j'ai expérimenté la construction de figures dramatiques associées à différents instruments musicaux. Ainsi, un interprète invité à explorer par improvisation la tonalité et la rythmique du marimba dans la pièce *The Enchanted Dawn* de Ravi Shankar proposait une qualité de mouvement saccadée et sautillante. Ces caractéristiques de sa danse participaient à esquisser les traits d'un personnage nerveux. On peut dire que la musique a influencé la forme de ce dernier. Cette expérience, inspirée du formalisme de Schlemmer, souligne le pouvoir de la musique à déplacer l'identité que l'interprète dansant donne à voir sur la scène, à guider et à amplifier son expressivité.

Dialoguer

Outre sa tendance à moduler l'espace et le corps même du danseur, la musique s'offre également à lui comme une partenaire avec laquelle il est invité à entrer en dialogue. Favoriser une réciprocité dans la relation entre les deux disciplines ouvre la voie à des échanges stimulants. L'artiste multidisciplinaire Guy-André Lagesse, par exemple, caractérise ainsi son approche : « Ma préoccupation essentielle est de trouver comment rendre la musique spectaculaire, comment insuffler de la dynamique au rapport danseurs-musiciens, en utilisant la musique comme un personnage »⁸. L'idée est de souligner le rôle actif de la musique dans la performance dansée, sa présence et sa participation à l'œuvre à titre de figure quasi anthropomorphique. Dans le cas d'improvisations impliquant musiciens et danseurs, le mouvement se nourrit du son et le son du mouvement. Cela crée une communication entre les plans visuels et auditifs de la performance. À la manière du jazz où les instrumentistes se répondent l'un à l'autre, danseurs et musiciens, chacun avec son langage propre, amorcent une conversation qui devient le noyau de l'œuvre.

Dans son article *Dancing in the Imagined Space of Music*, Rachel Duerden analyse les variations de cette forme de communication entre la musique et la danse. Elle affirme dans une de ses conclusions, « [i]t could be argued that much of the pleasure that we derive from dance-music dialogues stems from this play of convergences (consonances) and divergences (dissonances) »⁹. Selon elle, les moments de concordance entre le son et le mouvement apportent un sentiment de plénitude au spectateur tandis que les moments de divergence dynamisent le dialogue entre les deux médias. Les caractéristiques partagées comme le rythme, le tempo et la structure inscrite dans une temporalité définie peuvent être exploitées en contrepoint, en décalage ou en contraste. Ce jeu sur les variations participe à la construction d'une œuvre multidimensionnelle. Comme dans toute discussion, l'intérêt de l'échange entre corps musical et corps dansant vient autant, sinon plus, des oppositions et dissensions constructives que d'un accord mutuel et constant.

Une conversation s'engage lorsque le danseur répond par son mouvement à la musique qui ébranle son corps et sculpte son espace. Le public tient lieu de témoin dans cet échange. Si

⁸ Colloque Montpellier Danse, *Crédation musicale et création chorégraphique : actes du Colloque Montpellier Danse, 9-10 juillet 1987*, Paris, Le Centre, 1988, 65 p.

⁹ Rachel Duerden, « Dancing in the Imagined Space of Music », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 25, no. 1, 2007, p. 74.

l'on reprend l'idée que l'écoute de l'environnement sonore permet d'expérimenter une *connivence ontologique* entre les êtres et les choses — introduite par Vincent Bouchard-Valentine dans le premier numéro d'Écosystème¹⁰ — on en vient à la conclusion que la musique favorise l'identification kinesthésique du spectateur. Elle l'implique dans la performance en faisant résonner l'espace et les corps. Agissant comme un tremplin, la musique réduit la distance qui sépare le corps dansant de son public.

¹⁰ Vincent Bouchard-Valentine, « Environnement, éducation et arts sonores : éléments d'ancrage théoriques pour un projet éducatif écosocial », *Écosystème*, vol. 1, 2018, pp. 9-19.

Références

« Révélation Red in Blue Trilogie », Paris, La Colline Théâtre National, 2018. 17 f.

BLOUIN, Claudia. *Le potentiel théâtral et dramaturgique de la musique dans le processus de création chorégraphique*. Mémoire de maîtrise en Littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec, Université Laval, 2017. 161 p.

BURROWS, Jonathan. *A Choreographer's Handbook*. New York, Routledge, 2010. 224 p.

COLLOQUE MONTPELLIER DANSE. *Création musicale et création chorégraphique : actes du Colloque Montpellier Danse, 9-10 juillet 1987*. Paris, Le Centre, 1988. 65 p.

DUERDEN, Rachel. « Dancing in the Imagined Space of Music », dans *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*. vol. 25, no.1, 2007. pp.73-83.

IHDE, Don. *Listening and Voice : A Phenomenology of Sound*. Athens, Ohio University Press, 1976. 296 p.

OVADIJA, Mladen. *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theater*. Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2013. 252 p.

QUIENNEC, Jean-Paul. « Émancipation et pluralité des pratiques sonores », dans *L'Annuaire Théâtral*. no. 56-57, 2014-2015. pp. 229-253.

SCHLEMMER, Oskar. *Théâtre et abstraction : l'espace du Bauhaus*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1978. 160 p.

DÉPLACEMENT

Ingrid Cogne

L'utilisation de la notion de déplacement est née d'une intention de (re-)créer du temps. Petit à petit, le déplacement est devenu un outil et/ou une méthode que j'utilise en tant qu'individu, artiste et chercheuse. Ce paradigme occupe une position d'activateur et de filtre. Le déplacement (re)présente des procédés de mouvement, d'organisation et de distraction. Le déplacement vise à conserver un processus en cours et limiter l'apparition de hiérarchie, de contrôle, de règles qui pourraient retenir les possibilités de changement. Il combat l'immobilité – l'arrêt sur image – des perceptions et représentations.

J'appelle re/cherche, une pratique qui combine être dans le « faire » et l'« analyse du faire » dans un même temps – des « faire » simultanés. Le déplacement facilite – supporte, accompagne, marque, scande, filtre – mes processus depuis que re/chercher est au centre de mon questionnement. Je place ce moment en 2008. L'articulation d'une terminologie vise au remaniement d'une réalité physique et de la texture de connaissances pratiques. Le ton de mon écrit relève d'une approche orale. La parole, l'oralité et la conversation, tout comme la transition entre un matériel oral et un matériel écrit, sont au cœur de mes pratiques et méthodes. Vocabulaire, langage, et formulation utilisés créent une zone trouble – en raison de la quantité et de la complexité des informations présentées. À l'oral, gestes, regards, et autres formes de langage corporel sont des données au même titre que les mots. Je pense une – dramaturgie de la chorégraphie et une chorégraphie de la dramaturgie de la – connaissance basée sur la distraction et l'activation, la répétition ou la confrontation, en proposant des temps de suspension et de saturation. Le déplacement fait la circulation.

Le déplacement invite et facilite la focalisation du placement sur ce qui est invisible, immatériel, ou caché. Vous pouvez l'utiliser pour resituer votre perception – projections et représentations – ou pour concentrer l'attention sur le réservoir de la connaissance qui n'a pas été (trop ou encore) articulé. Je travaille avec et sur la dramaturgie du « comment » et des relations entre « contexte », « contenu », et « format ». Le déplacement permet de réinstaller, d'avoir une utilisation réfléchie de situations existantes, et/ou de créer des situations appropriées.

Le déplacement se fait dans un mouvement constant. Déplacer et être déplacée – bouger et être bougée – implique une lecture ininterrompue des contextes (qui sont aussi perpétuellement en mouvement). L'activation et la résistance sont des actions (au sein) de ces mouvements. Il y a des déplacements partout (de qui, de quoi) et leurs mouvements performant simultanément, parallèlement ou entremêlés (comment). Cette méthode de travail du déplacement a ses propres réalités, temporalités et espaces et entraîne des divergences et des superpositions. Je me concentre sur les processus et mouvements d'articulation, de transformation et de circulation.

« Déplacer » c'est investir les éléments concernés (une personne, un objet, un mot, ou une autre chose) dans de nouvelles positions, dispositions, et donc fonctions. Tout mouvement est transformation. Un déplacement dé- et re-contextualise : il y a changement d'environnement. Une nouvelle disposition active la mise en jeu des relations. Figurons cette reconfiguration. Repositionnons-nous. La perception se redessine. Les échelles se transforment.

Toute proposition contient invariablement une autre proposition. Il y a une multitude d'angles et de portes pour approcher les connaissances et la manière dont les données sont/peuvent être connectées entre elles. Les données sont des points de référence momentanés. Quand un élément est déplacé (bougeant de lui-même ou bougé) cela implique un changement de place. Le déplacement crée une nouvelle configuration des référents. Celle-ci invite une relecture, reconsidération et reformulation de la disposition des éléments et de leurs relations. Ce/un texte inscrit des repères, c'est dans l'identification de référents et la circulation entre ces derniers que l'articulation de tout un chacun – seule ou en dialogue – se déroule, se déballe. Chaque mot/notion/concept, tout comme chaque pratique et chaque technique, a une histoire qui transporte des codes et des compréhensions. Le langage est aussi ce mouvement qui se trouve entre les mots.

La connaissance

Je la considère en mouvement – vivante et non contrôlée. Je propose – dans mes œuvres artistiques et mes recherches académiques – des chaos plus ou moins organisés à entrées multiples et routes de circulation possibles qui soutiennent apparitions et inscriptions d'informations et d'articulations gestuelles ou verbales. La réception de ce qui est proposé est imprédictible. Chacun a la possibilité d'aller plus loin, suspendre, revenir, retourner, quitter et étendre. C'est la mémoire de tout un chacun qui décide de ce qui reste avec le temps. La mémoire « nettoie ». Chacun/e est auteur/e d'un échange, d'une écoute, d'une lecture. Les informations surgissent et les mots continuent... l'inscription dans le temps est fugace. De ce texte, un/e lecteur/trice lit ce qu'il/elle veut/peut lire. La lecture est un geste. Elle implique un mouvement, une traduction, un déplacement des mots. Le contenu est co-écrit. Vous avez une position centrale de filtre. Ce sont vos perceptions qui écrivent (dans le sens de définir, préciser).

L'occupation

On peut occuper le temps comme on prend l'espace. Se rendre absent en changeant d'espace – bouger et se bouger – déplacer son temps. Il y a un territoire temporel. Le temps se fait et se défait tout comme sa perception. On peut inscrire la connaissance du temps et jouer de sa perception.

La rencontre

Chaque personne rencontrée est une « source », une personne-ressource. L'information est filtrée par cette source et est placée dans la situation au sein de laquelle la rencontre se passe. Ce mouvement/processus/voyage déplace la connaissance de son contexte initial. La personne-ressource n'est pas forcément à l'origine de la connaissance sauf si l'on considère qu'une relation peut être une connaissance en soi.

La référence

Ce texte ne présente ni citation, ni bibliographie. Je suis attentive et responsable « de » et « dans » mon approche des connaissances. Il m'arrive de reconnaître dans l'articulation d'un/e autre une pensée, une pratique ou une méthode qui reflète ou souligne une des miennes. Il se peut que cette reconnaissance soit seulement due à la manière dont j'approche et lis cette référence et que cette manière soit totalement affectée par mes intérêts. Je soutiens une référence active plutôt que la trace d'une référence. J'aime l'idée d'un dialogue indirect. Une bibliographie peut placer un écrit. Le déplacement d'une référence peut permettre une circulation de la connaissance.

La projection

Chacun(e) crée dans son esprit une forme de matérialisation. Une couche d'information est ajoutée au monde matériel. Les détails d'un objet projeté peuvent être aussi précis que ceux d'un objet physique. Les images créées ne sont pas partagées mais décrites – nous pouvons les comparer – comme toutes perceptions d'objets visibles et matériels (elles aussi propres à chacun). Un espace (même minuscule, presque imperceptible) apparaît entre ces perceptions. Un décalage se repère.

La figure

Elle présente un support visuel, accompagne voire illustre le trajet du processus d'un individu dans un espace-temps. Deux figures – le triangle et la spirale (respectivement depuis 2010 et 2015 dans ma pratique) – permettent d'illustrer des zones d'« entre » ouvertes à une communication parallèle. Le triangle indique un détour, un passage par, et surtout une résistance à la forme dialectique. La spirale propose le saut, le court-circuit, la reprise et principalement l'évitement d'un développement linéaire (les chemins et routes se prennent de manière linéaire ou non linéaire, directe ou indirecte). La spirale est une figure mathématique que je traverse de lignes multidirectionnelles. Les intersections entre spirale et lignes sont des moments de rencontre et suspension, des traces d'un processus, voire des arrêts. Processus et connaissances se croisent et se recroisent (peut-être). Chaque personne a une relation particulière à la connaissance. Cette relation bouge, change avec le temps. Elle peut être directe ou indirecte, continue ou interrompue, s'étendre sur une durée, ou s'arrêter. L'articulation d'une connaissance a également un processus qui lui est propre.

L'objet

Un angle (ou filtre) particulier est utilisé pour voir/observer/lire un objet. Les objets sont des signes, des partitions, des outils et des codes de représentations. Entre déplacer un objet, le déplacement apparent de cet objet et l'objet déplacé... la place qui était occupée – physiquement ou abstraitement – avant le changement devient libre. L'espace libéré est une porte ouverte à un remplacement. L'élément déplacé peut substituer un autre élément qui a quitté cette « nouvelle » place. « Confronter » ce qui était et ce qui arrive à la place n'est pas central : l'attention porte sur ce qui s'est passé. Celui/celle qui regarde, observe, contemple, lit est actif/ive. Un objet et/ou une personne et/ou une pensée sont en mouvements. Il arrive que ce soit la personne qui approche les éléments (données, connaissances) qui a bougé, changé. Ce déplacement est immatériel.

La manipulation

Je crée des chorégraphies d'objets qui sont des chorégraphies d'idées et vice-versa. La manipulation est une articulation qui se situe entre le discours et le faire. J'identifie/développe des pratiques et utilisations d'outils/tâches/méthodes qui facilitent la négociation, le déplacement et la ré-articulation – affectés par des accélérations, des répétitions et limitations – d'éléments (personne/objet/contexte), avec le souhait de défier les moments de transition et d'« entre ». La relation geste-objet-idée explore diverses matérialités. Il y a interaction et transformation réciproques de ces trois éléments. Je traite les gestes, objets et les mots de la « même » façon afin de permettre un espace de divergence entre les manières dont ils sont approchés et utilisés. Les relations et espaces d'occupation ouvrent des chemins d'errance – pour se perdre. La chorégraphie d'idées ne vise pas à utiliser les relations d'objets afin de faire sens, mais pour jouer des perceptions et représentations préétablies que les objets peuvent avoir. Mon attention porte sur l'improvisation d'une matrice d'articulation. Les objets facilitent un montage, un enchaînement de déplacements, qui laissent libre cours, débutant par une activation, à l'articulation – circuler et circulation. Je joue de l'immatérialité des « idées » et de la matérialité des « objets » afin de proposer/initier/faciliter la dématérialisation des représentations que d'autres (visiteurs, spectateurs, lecteurs) et moi-même (en tant qu'artiste, mais aussi personne) pouvons avoir. Une animation est créée.

La publication

Je produis des outils, formats, et objets de communication. Ils annoncent le cadre de la rencontre et facilitent la relation activation-articulation-circulation de connaissances. Œuvres en soi ou parties d'une situation, ces matérialisations – plus ou moins physiques, concrètes, et abstraites, théoriques – invitent une mise-en-jeu de la situation de départ en vue d'une expansion vers de nouvelles pistes de recherche. Ce texte est une manifestation. Ce texte est une inscription. Il reprend des éléments de Displacement(s) as Method(s) (la partie écrite de ma recherche de thèse se trouve en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01262298/document>), rebondit sur mon projet postdoctoral Six Formats (une visite virtuelle se fait sur <http://ingridcogne.net/sixformats>), dessine les principes de mes œuvres chorégraphiques (ceci sans les nommer), et annonce la suite... Le déplacement est en cours.

GEODANSE : L'ÉMERGENCE D'UNE DANSE DANS UN ÉCOSYSTÈME NUMÉRIQUE

Vivian Fritz

Introduction

À l'occasion de la notion d'*écosystème* proposée par la présente collection, nous cherchons à partager une approche de la danse et des technologies du numérique, évoquant le concept d'*écosystème numérique* et la démarche du laboratoire expérimental *GeoDanse*.

GeoDanse s'inspire de questionnements sur la géolocalisation¹¹ et sur les émergences esthétiques et méthodologiques du croisement entre la danse contemporaine et l'internet ; une co-habitation entre des éléments artistiques et techniques (caméra vidéo, internet, projection, logiciels interactifs) qui prolonge, diversifie et transgresse la définition de « danse » dans la complexité d'un *écosystème numérique*.

Le terme d'*écosystème numérique* nous intéresse dans le sens de structure réactive et hybride, de dépendances et d'échanges générateurs de nouvelles dynamiques où la danse est le principal acteur. Les professeurs Serge Agostinelli et Nicole Koulayan définissent ce terme ainsi :

S'inspirant du domaine de la nature et de l'environnement, le terme *écosystème numérique* peut être défini comme un ensemble dynamique composé d'acteurs (créateurs, producteurs, diffuseurs, usagers) et de produits numériques (sites web, réseaux sociaux, plateformes, logiciels). Chaque élément est en interdépendance/interaction avec tous les autres et contribue à constituer la complexité et la richesse de cet ensemble¹².

De cette façon, notre *écosystème numérique* se construit en interaction avec le corps dansant et les dispositifs techniques, permettant des échanges en images avec d'autres danseurs en images, à distance, et en temps réel. Ce nouveau format de création conditionnerait ainsi de nouvelles formes de matérialité, de présence, de déplacement, de diffusion et de réception de l'œuvre chorégraphique.

L'hypothèse centrale de ce travail concerne une danse qui n'existe qu'avec l'intermédiation des outils techniques, en particulier l'utilisation de la visioconférence pour la création d'un spectacle vivant. Cet outil permet la communication à distance et en temps réel, impliquant la caméra vidéo et le son, reliés à l'internet ; il attire également notre attention sur toutes les possibilités d'expérimentation technique, d'échanges socioculturels, multidisciplinaires et

¹¹ La géolocalisation est une méthode qui permet de trouver une personne, un lieu, un objet, sur une carte ou *map*, à l'aide de coordonnées géographiques (latitude et longitude).

¹² Serge Agostinelli et Nicole Koulayan, *Les écosystèmes numériques, Intelligence collective, développement durable, interculturelité, transfert de connaissances*, Paris, Presses des MINES 2016, p. 7.

artistiques, qui jouent de manière significative sur les possibles applications à la création chorégraphique¹³.

Cette nouvelle danse redéfinirait les éléments de base de la création chorégraphique, corps-espace-temps, transgressant les formes de représentation et de diffusion de l'œuvre. Nous considérons l'interaction du trio corps-espace-temps comme la principale problématique de création dans le contexte de création sur le web.

Ainsi, nous cherchons à comprendre, depuis la danse, comment l'interconnexion permanente (ce à quoi nous sommes incités par la vie moderne) interpelle les relations humaines, transformant les liens sociaux et les formes de communication. Les réseaux sociaux, par exemple, se développent comme des *écosystèmes numériques* de co-habitation entre humains et machines, modifiant nos perceptions et notre langage (gestuel, oral, symbolique). La danse serait impliquée directement en tant que corps qui partage un univers artistique et quotidien à la fois.

Dialogues « spatiaux »

Si nous partons d'une définition élémentaire de ce qu'est la danse, nous pourrions dire qu'elle est l'art du corps en mouvement, interagissant avec un espace et un temps déterminés. De cette manière, l'espace de la danse, en tant qu'élément de base, manifeste à travers différents styles son importance dans le résultat d'une oeuvre.

L'espace est la « donnée fondamentale de l'expérience dansée »¹⁴, affirme Philippe Le Moal, dans le *Dictionnaire de la danse*. Il y explique que l'espace de la danse est déterminé « par les cadres social et esthétique de son expression et, notamment, par les fonctions réelle et symbolique des lieux dans lesquels elle prend place »¹⁵. Sur ce principe, la relation corps - espace se construit sur de complexes dynamiques culturelles, expérientielles et poétiques qui donneront à la danse sa particularité.

Dans une salle de théâtre classique, par exemple, l'oeuvre à présenter doit prendre en compte les conditions que cet endroit impose à l'artiste et au spectateur. Or ce type de salle est un endroit fermé, avec un public passif, lequel se trouve assis à une place qui généralement donne à voir le spectacle de manière frontale. Cette structure est modifiée par certains artistes des années soixante, et qui cherchent à casser des structures esthétiques en se lançant dans l'exploration du mouvement dans des espaces publics. Ces expériences mettront en question les différents points de vue d'observation de la danse, ainsi que la participation active des spectateurs.

En conséquence, si le geste dansé est conditionné par son espace, et si l'espace est susceptible d'être conditionné pour une nouvelle danse dans un contexte déterminé, quelles pourraient être les conséquences dans un environnement numérique ?

¹³ Pour plus d'informations consultez la thèse doctorale « Danse et nouvelles technologies, vers d'inédites écritures chorégraphiques », Vivian Fritz, 2015, p. 154.

¹⁴ Philippe Le Moal, (dir.), « Espace », *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 2008, p. 730.

¹⁵ *Ibid.*

Parler d'un environnement numérique implique la mise en place de dispositifs, du mot d'origine latine « *dispositus* », « qui prépare »¹⁶. La « préparation » de l'environnement technique déterminera donc le contexte du style de danse à travailler. Cela dit, on pourrait aussi envisager que le style de danse à développer détermine les dispositifs à placer ou à reconfigurer.

Sur ce principe, le travail du danseur et chorégraphe états-unien Merce Cunningham suit un parcours innovant en ce qui concerne les dispositifs. À partir des années soixante et tout au long de sa carrière, il développe une ligne théorique autour des réflexions sur le temps et l'espace. Il s'intéresse à différentes formes d'usage technique, impliquant l'utilisation de caméras en direct, de transmission des images par satellite, de logiciels interactifs, etc. Dans l'une de ses œuvres, *Variation V* (1974), cinq danseurs suivent une séquence de mouvements différents captés par des caméras en direct, et les projetant en temps réel sur la scène. Le public est alors amené à regarder un danseur de manière aléatoire et à changer le point de vu selon son choix ; il construit ainsi sa propre chorégraphie.

À ce propos, Cunningham affirme :

L'espace propre à la caméra représente un défi. [...] La caméra prend un point de vue fixe, mais celui-ci peut être changé. On a la possibilité d'une rupture en utilisant une seconde caméra qui peut modifier la taille du danseur, ce qui, à mes yeux, affecte aussi le temps, le rythme du mouvement. On peut ainsi montrer la danse d'une manière qui n'est pas possible sur scène¹⁷.

À travers cet exemple, le chorégraphe façonne un environnement des interactions corps-machine, déclencheur des dialogues spatiaux qui font partie de sa signature chorégraphique. Un principe inspirateur de notre propre expérience *GeoDanse*, dans laquelle les choix d'observation jouent sur le « comment » de la construction du mouvement.

***GeoDanse* : Espace(s) et dispositif(s)**

La problématique de l'espace scénique avec l'usage de dispositifs techniques nécessite une pensée ouverte à de nouvelles formes de perception du geste dansé, lequel se construit sur d'autres façons de concevoir le corps, l'espace et le temps. Le professeur et chorégraphe Armando Menicacci s'exprime ainsi par rapport à cette nouvelle dynamique de création :

Tout d'abord la nouvelle sensibilité du lieu, créée par les dispositifs, permet à l'interprète une réorganisation de sa perception. Le lieu de la performance est vécu autrement. En effet, deux polarités structurent la relation à l'espace. En tant qu'interprète, on peut s'appuyer sur la conscience ordinale et objective des dimensions et des rapports de distance : on

¹⁶ Françoise Juhel, (dir.), *Dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2006, p. 115.

¹⁷ Merce Cunningham cité par Florence de Mèredieu, *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2005, p. 18.

mesure l'espace. Dans ce cas, le référent est moins la proprioception que le regard ou l'écoute. On pourrait parler de relation « extéroréférée » (on parle de mouvement extéroréféré quand son déploiement est le fruit d'une attention qui privilégie la vue ou l'ouïe plutôt que la proprioception (intéroréféré)¹⁸.

En concordance avec les réflexions du professeur de Menicacci, la sensibilité par rapport au nouvel espace créé par les technologies convoque plus la vue que les autres sens, poussant le danseur et le chorégraphe à se placer depuis de nouvelles perspectives de création. Dans notre cas, le choix de travailler avec une télétransmission en direct a impliqué la mise en place de dispositifs avec caméras et projections, de manière à ce que les danseurs et participants puissent interagir entre eux. Ces espaces se construisent entre des endroits physiques (organiques, matériels) et en images (immatériels, virtuels).

Par exemple, dans le cas d'une communication par *Skype* entre deux personnes, cela signifie que la *personne 1* aura deux images sur son écran : une image de la personne avec laquelle elle parle, et une autre image d'elle-même en train de parler. La *personne 2*, laquelle se trouve à distance, aura la même configuration sur son écran : sa propre image et celle de son interlocuteur. Dans les deux cas, les personnes en connexion peuvent se voir en train de communiquer, partageant leur attention entre deux images, celle de leur propre corps qui dialogue et celle du corps lointain. Cette dynamique de perception permet de visualiser depuis un regard extérieur sa propre gestualité, ce qui permet de modifier ses gestes en temps réel en une sorte d'improvisation gestuelle communicationnelle.

Cette nouvelle manière de communiquer nous interpelle sur la façon dont nous voudrions être vus par l'autre, une situation inédite si nous sommes conscients que dans une communication « face à face » nous ne pouvons pas nous voir en train de parler.

Si nous transposons cette expérience communicative à notre expérience de danse, nous trouverons que les personnages qui dialoguent à travers le mouvement doivent développer une capacité d'attention multiple ; c'est-à-dire être « présents » dans différents espaces en simultané, se concentrer sur la manière dont leur mouvement sera vu dans les différents espaces de diffusion.

Il faut aussi constater qu'un croisement disciplinaire se produit : la danse doit considérer son langage dansé avec ses caractéristiques de déplacement, d'usage de l'énergie, de positions et de gestes, etc, et, de plus, s'intéresser à un langage cinématographique, avec sa conscience du cadrage, des plans, de la lumière, de la décoration, ce qui devient plus compliqué quand toute cette démarche se déroule en temps réel.

En conséquence, pendant la connexion entre deux personnes éloignées, la co-habitation des espaces parallèles doit être considérée individuellement et collectivement à la fois :

1. Les espaces d'émission, où se trouvent les danseurs en chair et en os, lesquels peuvent choisir d'avoir ou non un public présent.

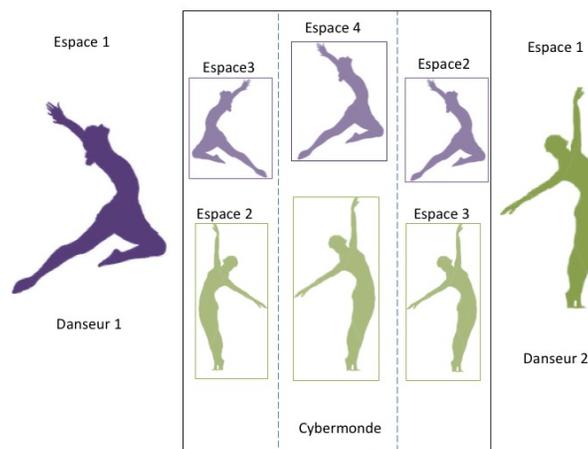
¹⁸ Armando Menicacci, « (Nouvelles) espèces d'espaces » dans *Quant à la danse*, Images En Manoeuvres, Éditions Le mas de la danse, no. 3, février, 2006, p. 30.

2. L'espace du danseur en chair et en os qui se prolonge en image vers l'autre endroit de réception.
3. L'espace émetteur qui visualise sa propre image en direct.
4. Les différents espaces d'émission visibles sur internet.

Ainsi, les résultats de l'interaction avec les espaces et les danseurs multiples placent les danseurs dans la nécessité d'un travail réflexif et sensible sur le mouvement voyageant dans des mondes parallèles.

Ci-dessous, un schéma peut nous aider à visualiser ce type de configuration de l'espace et du corps dansant.

Figure 1 : Vivian Fritz, *Schéma*, 2018.



Dans le cas de *GeoDanse*, dans sa version « mes frontières, tes frontières », nous avons créé une performance pour le festival Cruces Sonoros dans le Musée d'Art Contemporain à Santiago du Chili (2017). Nous avons construit un *écosystème numérique* qui a permis l'interaction entre quatre univers en parallèle, connectés en temps réel : le Chili (au MAC¹⁹, Musée d'art contemporain à Santiago), la France (au Centre de la culture du numérique de la ville de Strasbourg, le Shadok²⁰), l'Espagne (au centre culturel Fabra i coats²¹ à Barcelone) et l'internet.

Nous avons installé et coordonné des dispositifs dans chaque endroit de connexion, en considérant la position de la caméra et l'espace d'interaction et de visualisation de soi-même et des autres participants. La visualisation de l'œuvre pour le public a été pensée pour le Chili et le web. La France et l'Espagne n'avaient pas de public. Notre défi a été de casser les frontières spatiales, matérielles, culturelles et corporelles qu'imposent la distance géographique, la culture locale, la langue, etc. La principale problématique était de pouvoir

¹⁹ Le MAC est le Musée d'Art Contemporain de la ville de Santiago au Chili. Site web : <http://www.mac.uchile.cl/>

²⁰ Le Shadok est un centre culturel dédié à l'art numérique. Site web : <https://www.shadok.strasbourg.eu/>

²¹ La Fabra i coats est un centre artistique, endroit de résidence permanente des artistes Konic Thtr. Site web : <http://ajuntament.barcelona.cat/fabraicoats/en/>

évoquer l'idée de dépassement de frontières. Comment la traduire à travers la danse ? Quel type de geste construire ?

Dans une première étape, nous avons travaillé sur un espace et un temps de rencontre entre deux musiciens et une danseuse au Chili, deux danseuses et un musicien en France, et le duo Konic Thtr en Espagne. Les moments de rencontre ont duré trois mois, avec des séances d'une heure, une fois par semaine. La connexion a été prévue depuis le lieu de travail ou le domicile, et en fonction de la disponibilité des participants, en interaction parfois entre trois, quatre, cinq ou six intervenants.

Les séances de travail ont abordé différents sujets, lesquels se sont déterminés après un bilan réalisé à la fin de chaque séance. Par exemple, nous avons travaillé sur l'interaction entre eux et leurs gestes, privilégiant le gros plan et les mouvements séquentiels et lents. Par la suite la dynamique de travail a évolué sur des interactions de type « question-réponse », avec des mouvements toniques, saccadés, des moments d'immobilité, des entrées et des sorties du champ de la caméra, différentes positions du corps, etc. Parfois, nous sommes revenus à des moments ciblés pour approfondir l'expérience, construisant ainsi un *écosystème numérique* correspondant à nos recherches, et développant un langage qui est devenu celui de notre danse.

Ainsi, le corps dansant de *GeoDanse* était un corps en « situation » (au sens large du terme) de danse, capable de construire des frontières, avec des portes et ponts de connexion. Une condition qu'évoque bien Georg Simmel :

Parce que l'homme est l'être de liaison qui doit toujours séparer, et qui ne peut relier sans avoir séparé, il nous faut d'abord concevoir en esprit comme une séparation l'existence indifférente de deux rives, pour les relier par un pont. Et l'homme est tout autant l'être-frontière qui n'a pas de frontière²².

Dans ce sens, le corps devient une porte d'entrée et de sortie des mondes parallèles avec une double expérience de frontières qui séparent et relient en même temps. Cet organisme, le corps dansant, est la synapse capable de connecter le monde matériel et virtuel, dans ses dimensions poétiques, esthétiques et scientifiques, à la recherche d'un nouveau langage dansé. Mais quel serait ce langage ?

En revenant à notre cas *GeoDanse*, à la quête d'un langage cohérent avec le contexte de création, nous nous sommes trouvés face à un problème difficile à résoudre : comment notre langage pourrait-il apporter une dimension sensible ? À savoir comment pouvoir partager les émotions du corps dansant sans tomber dans les stéréotypes froids qui évoquent les dispositifs techniques et les images spectaculaires sorties des effets spéciaux des derniers logiciels ?

En conséquence, nous sommes revenus à l'essentiel d'un corps qui se prépare pour la danse, nous avons évoqué l'idée de nous installer dans l'instant présent, en prenant

²² Georg Simmel, « Pont et porte », dans *La Tragédie de la culture*, Paris, Éditions Rivages, 1988, p. 168.

conscience de notre corps comme matière organique. Les yeux fermés, nous avons exploré la conscience de notre placement spatial, où nous étions, la géolocalisation du pays, la ville, la salle. Par la suite, nous avons placé notre attention sur les dispositions des parties du corps dans l'espace (les mains, les pieds, la tête), les appuis, la gravité... À partir de ce moment, nous nous sommes concentrés sur la respiration, métaphore d'un flux d'oxygène qui se déplaçait entre l'intérieur et l'extérieur de nous-mêmes pour se répandre par la planète à d'autres univers humains, intérieurs et extérieurs. Les autres sens ont suivi la même image de points, tunnels, fenêtres de connexions entre nous et les autres, entre nous et l'espace. Ainsi, sans bouger, nous avons attiré l'attention sur la température et la texture que percevait notre peau, les sons perçus par nos oreilles, les odeurs captées par le nez, le goût de notre salive et finalement l'ouverture de nos yeux. Plus tard, nous avons repris ces réflexions pour la performance, en invitant le public à respecter ces instructions, en guise d'introduction à ce qui allait suivre.

Une fois concentrés dans notre corps organique, nous avons observé comment ce corps se plaçait dans un espace envahi de dispositifs, avec la question : comment serait-il possible d'interagir sans perdre l'état sensible décrit auparavant ? Un état qui évoque d'une certaine façon la vision du scientifique Francisco Varela :

Or, comme la grande partie de notre vie est liée à la façon dont nous percevons d'autres entités, et à la compréhension de ce qui se passe entre nous, il n'est pas étonnant que les sciences de l'information, entendues dans un sens très large, soient chargées d'implications philosophiques, éthiques et politiques²³.

Dans ce contexte, le corps dansant et les dispositifs techniques deviennent un seul contexte d'échange, ne s'opposant pas l'un à l'autre, mais se complétant vers un seul objectif : danser.

Nous avons trouvé l'un des sujets d'inspiration de nos recherches dans les communautés virtuelles, en particulier celles qui se développent dans Facebook. Ici, nous avons constaté des émergences de représentation du corps à travers des images capturées par des appareils photo permettant de réaliser des *selfies*, des caméras pour produire des vidéos et des effets spéciaux. Les photographies du profil et celles postées sur le journal des réseaux sociaux, par exemple, se diversifient entre mouvements du visage, gestes en solo ou en groupe, dans des décors différents (à l'extérieur ou l'intérieur d'une habitation, dans la rue, la nature, etc.), mais nous trouvons aussi des gestes corporels qui nous interpellent : gros plans des yeux, des pieds, des mains, etc. Ces images participent à un langage visuel en développement permanent. Ces corps sur le web réinventent leur image dans l'expérimentation des outils et l'influence de la communauté. Si cette dynamique s'envisage pour les applications de visioconférence, la situation s'élargit en raison de la caméra en direct qui permet la réponse immédiate d'un autre. Cette action-réaction, communicative et visuelle, nourrit le flux des gestes et l'imagination à grande vitesse. D'un autre point de vue, la caméra en direct est aussi un miroir moderne, non pas seulement

²³ Francisco J. Varela, *Autonomie et connaissance, essai sur le vivant*, Paris, Éditions du Seuil, 2^e édition, 1989, *De máquinas y seres vivos*, p. 9.

visible pour celui qui se regarde, mais bien plus large puisqu'il peut être visible par tous ceux qui ont accès à la télédiffusion.

Depuis notre danse, les flux des interactions en images peuvent réveiller le langage des danseurs immergés dans l'espace scénique avec les dispositifs de télétransmission, produisant une multitude de possibilités chorégraphiques, en solo, en duos et en groupes. À travers les images suivantes, nous pouvons illustrer la performance *GeoDanse, mes frontières, tes frontières*, et leurs dispositifs installés dans différents endroits. Elles peuvent évoquer les interactions et les possibilités de visualisation d'un seul mouvement « présent » dans les différents espaces parallèles. Dans la figure 1, l'équipe GeoDanse est placée dans le Musée d'Art Contemporain au Chili, telle que le public présent a pu la voir. La figure 2 montre l'équipe GeoDanse au Shadok à Strasbourg, France, sans public. La figure 3 illustre les dispositifs et le duo d'artistes Konic Thtr, depuis la Fabra i coats, Barcelone, Espagne, sans public. Enfin, la figure 4 montre la performance depuis le web. Ici, les différents endroits en connexion directe sont visibles et modifiables à partir d'un bouton qui permet pour l'internaute de changer les cadres en temps réel ; cette plateforme et l'application « PLAZA » ont été mises à notre disposition par REUNA Chili²⁴.

Figure 2: Performance *GeoDanse, mes frontières, tes frontières*, Musée d'Art Contemporain à Santiago du Chili (MAC) en connexion simultanée avec la France (Shadok, Strasbourg) et l'Espagne (Fabra i coats, Barcelone). Les artistes présents sont Laura Leyton (danseuse au Chili), Rolando Cori et Leonardo Cendoyya (compositeurs et musiciens au Chili), Daniela Guzman et Sofia Bryant (danseuses en France), Sergio Nuñez (compositeur et musicien en France) et Konic Thtr (duo d'artistes multimédias, Espagne), 6 janvier 2017. 2.1. Extrait de la vidéo réalisée par Claudio Muñoz, Reproduite avec l'aimable autorisation du Musée d'Art Contemporain à Santiago du Chili. 2.2. Extrait de la vidéo réalisée par Christophe Cerdan au Shadok, Strasbourg. Reproduite avec l'aimable autorisation de l'équipe GeoDanse. 2.3. Reproduite avec l'aimable autorisation du duo d'artistes Konic Thtr. 2.4. Extrait de la vidéo sur le web. Reproduite avec l'aimable autorisation de REUNA Chile.



²⁴ Réseau universitaire national de science et éducation du Chili (REUNA). Site web : <http://www.reuna.cl/>

Le théoricien spécialiste en médias Marshall McLuhan, évoque la façon dont les médias modèlent nos systèmes de vie :

Ceux qui s'interrogent sur les médias tiendraient la clé de la forme de ce pouvoir qu'ont tous les médias de refaçonner les vies qu'ils touchent s'ils voulaient seulement méditer sur celui qu'a la lumière électrique de transformer la moindre des structures de l'espace et du temps, du travail et de la société²⁵.

Cela nous amène aussi à réfléchir aussi au pouvoir de transformation de l'art.

Du point de vue de *GeoDanse*, le corps dansant se réinvente au fur et à mesure que les danseurs regardent leur image et celle des autres à distance. Ils sont guidés par un contexte socio-culturel qu'il nous intéresse d'observer sur le web, comme ce que nous avons évoqué à travers les communautés virtuelles. Ce corps est un corps qui choisit son environnement, car « être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement du corps comme champs de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée, et d'expression »²⁶ ainsi que l'affirme Laurence Louppe.

Du point de vue perceptif, ce corps se confronte à une nécessaire relecture des sens, un corps qui selon le chorégraphe Jean Marc Matos, « [...] est aujourd'hui, plus que jamais, fondamental et indispensable si nous voulons établir une connexion viable avec la technologie en général, et avec les technologies numériques et les nouveaux médias en particulier »²⁷.

Or, comment le corps dansant se redéfinirait-il ?

Le corps dansant se confronte à des éléments chorégraphiques à envisager d'une autre manière dans l'environnement technique : l'énergie, les placements et les déplacements dans l'espace, la durée, la vitesse, l'intention du mouvement, les gestes, la narration, s'inscrivent dans des dynamiques hybrides de dialogues dans des mondes parallèles, des matérialités et des espaces divers, et des « défauts » techniques à prendre en compte.

Par rapport au « défaut », par exemple, un mouvement produit dans un endroit de connexion aura un décalage par rapport à son image diffusée. Ce décalage peut aller des images qui semblent être diffusées presque en synchronisation en retard de plusieurs secondes, jusqu'au blocage de l'image. L'image peut aussi être pixélisée, ou même effacée par la coupure de la connexion, ou transformée par les réglages de la couleur, les échelles, etc. Se pose alors toute une diversité de questions techniques qui peuvent devenir des sources esthétiques et conceptuelles de la création chorégraphique.

²⁵ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Seuil, 1968, p. 73.

²⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 61.

²⁷ « Interdisciplinarité des arts numériques – Théâtre et spectacle vivant, Recherche musicale, Littérature et génération de textes, Arts visuels » dans <http://www.ciren.org/ciren/colloques/131198/matos.html>, Séminaire-Colloque du 13 novembre 1998, EdNM/Ciren, Université Paris 8. Page consultée le 20/03/19.

À notre époque, les technologies contribuent à l'évolution des langages scéniques actuels, modifiant profondément les conditions de représentation et intensifiant toujours davantage les effets de présence et les effets de réel. Ces technologies sont souvent liées à l'émergence de nouveaux paradigmes (performativité), voire de nouvelles formes scéniques qui transgressent les limites des disciplines et se caractérisent par des spectacles à l'identité instable, mouvante, en perpétuelle redéfinition²⁸.

Dans ce sens, le corps dansant évoluant dans un *écosystème numérique* comme celui de *Geodanse*, nous rappelle, comme l'énonce Josette Féral, que cette danse est la conséquence d'un phénomène à étudier plus profondément, dans son contexte technique-culturel-artistique, dans lequel il y a encore beaucoup à découvrir.

Conclusion

Pour conclure, nous voudrions retenir quelques idées qu'il nous semble important de considérer au regard de l'expérience d'une danse à créer dans un contexte d'usage des technologies des télécommunications.

GeoDanse a représenté un espace de recherche qui a permis de visualiser, dans le concret de l'action, comment les dispositifs et le corps dansant peuvent établir un dialogue cohérent dans une expérience de création chorégraphique sur le web. Dans ce sens, l'idée d'élargissement des « frontières » corporelles et de la pensée chorégraphique émerge d'un *écosystème numérique* qui se caractérise par l'interaction étroite entre le corps dansant et son partenaire technique.

Le corps dansant, se redéfinit dans sa « présence » matérielle et virtuelle, en cohabitation dans des mondes parallèles construit par les technologies.

Ainsi, la relation entre le cyberspace et le « corps dansant » devient plus transgressive, car elle nous questionne sur notre avenir dans le monde et nos nouvelles formes perceptives. La danse se sert de cet espace pour expérimenter et réfléchir à d'autres visions des mondes, réels ou virtuels, matériels ou immatériels, sur l'effacement ou l'émergence d'autres frontières de notre corps face au monde.

²⁸ Josette Féral (dir.), *Pratiques Performatives Body Remix*, Rennes et Sainte-Foy, Presses universitaires de Rennes et Presses de l'université du Québec, 2012, p. 7.

Références

AGOSTINELLI, Serge et Nicole Koulayan. *Les écosystèmes numériques, Intelligence collective, développement durable, interculturalité, transfert de connaissances*. Paris, Presses des MINES, 2016. 370 p.

De MÈREDIEU, Florence, *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*. Paris, Larousse, 2005. 239 p.

FÉRAL, Josette (dir.). *Pratiques Performatives Body Remix*. Sainte-Foy et Rennes, Presses universitaires de Rennes et Presses de l'université du Québec, Collection Le Spectaculaire, 2012. 352 p.

FRITZ, Vivian. *Danse et nouvelles technologies, vers d'inédites écritures chorégraphiques*. Thèse de doctorat en arts du spectacle, mention danse, Université de Strasbourg, 2015. 451 p.

JUHEL, Françoise (dir.). *Dictionnaire de l'image*. Paris, Vuibert, 2006. 398 p.

Le MOAL, Philippe (dir.). *Dictionnaire de la danse*. Paris, Larousse, 2008. 841 p.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse, Collection La pensée du mouvement, 2004. 393 p.

McLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. Paris, Seuil, 1968. 391 p.

MENICACCI, Armando, « (Nouvelles) espèces d'espaces » dans *Quant à la danse*, Images en manœuvres, Éditions Le mas de la danse, n. 3, p. 28-32, février, 2006.

SIMMEL, Georg, « Pont et porte », dans *La tragédie de la culture*, Paris, Editions Rivages, 1988, pp. 161-168.

VARELA, Francisco J.. *Autonomie et connaissance : Essai sur le vivant*. Paris, Seuil, 2^e édition, *De máquinas y seres vivos*, 1989. 247 p.

Webographie

« Fabra I Coats : Fàbrica de creació de Barcelona » dans <http://ajuntament.barcelona.cat/fabraicoats/en/>. Page consultée le 20/03/19.

FRITZ, Vivian, « Qu'est-ce que GeoDanse ? », dans <https://sites.google.com/site/geodanselab/description>. Page consultée le 20/03/19.

« Interdisciplinarité des arts numériques – Théâtre et spectacle vivant, Recherche musicale, Littérature et génération de textes, Arts visuels » dans <http://www.ciren.org/ciren/colloques/131198/matos.html>, Séminaire-Colloque du 13 novembre 1998, EdNM/Ciren, Université Paris 8. Page consultée le 20/03/19.

« Koniclab Association : Contemporary Creation and New Technologies » dans <https://koniclab.info/>. Page consultée le 20/03/19.

« MAC : Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes de la Universidad de Chile » dans <http://www.mac.uchile.cl/>. Page consultée le 20/03/19.

« REUNA : Ciencia y Educación en Red » dans <http://www.reuna.cl/>. Page consultée le 20/03/19.

« Shadok : Fabrique du numérique » dans <https://www.shadok.strasbourg.eu/>. Page consulté le 20/03/19.

DE LA DANSE AU MUSÉE AU MUSÉE DE LA DANSE

Eloïse Guénard

Depuis quelques années, le nombre d'invitations faites à la danse d'entrer au musée n'a cessé d'augmenter. Plusieurs musées ont créé des départements dédiés à la performance (en arts visuels et dans le champ des arts vivants), des aménagements spécifiques ont été conçus et quelques pièces chorégraphiques ont intégré des collections publiques²⁹. Les conceptions et les formats engagés n'en demeurent pas moins hétérogènes, qu'ils répondent à une intention pédagogique, événementielle, patrimoniale ou esthétique (de l'atelier à l'exposition historique, de la visite dansée face aux oeuvres à la programmation chorégraphique indépendante).

Clin d'œil au titre de la revue, *Écosystème*, ce texte combine une approche esthétique et institutionnelle, avec pour toile de fond le dialogue historique de la danse et des arts visuels. Comment les musées ou les centres d'art, traditionnellement dévolus à des objets, prennent-ils en charge la présentation du corps vivant et pourquoi ? Que devient une chorégraphie dont les codes de représentation sont mis à l'épreuve du musée ?

Une histoire dansée

À considérer le musée comme un lieu de conservation, où s'écrit de surcroît l'histoire de l'art, le bénéfice réciproque de ce rapprochement se laisse aisément deviner. La danse y trouverait-elle un remède à sa nature éphémère ? Faut-il le rappeler, une chorégraphie, en tant qu'art du geste, ne laisse que de rares traces, sans appartenir non plus au régime allographique qui caractérise la musique³⁰. L'urgence de la préservation de sa mémoire surgit violemment quand le milieu se voit frappé par le sida dans les années 1980, relancée dernièrement par la perte de grandes figures tutélaires de la danse contemporaine. Le musée, de son côté, continuerait sa mue pour accueillir les pratiques les plus contemporaines et se défaire du caractère de sanctuaire, voire de cimetière dont il a pu être incriminé³¹. Néanmoins, cette ambition s'expose à différents paradoxes.

²⁹ Parmi d'autres, citons les expositions et programmations : *Dancing museums* avec cinq musées européens (2015-2017) ; *Le musée comme performance* (Musée d'art contemporain de Serralves, Porto, 2017) ; *Corps rebelles* (Musée de la civilisation, Québec, 2016) ; *Dancing around the bridge* (Philadelphia Museum of Art, 2013) ; *Some sweet day* (MoMA, 2012) ; *Move : Chorégraphing you* (Hayward Gallery, Londres, 2010 ; Düsseldorf, 2011 ; Séoul, 2012) ; *Danser sa vie* (Centre Pompidou, Paris, 2011) ; *Dance/Draw* (ICA, Boston, 2011) ; *The living Currency* (Tate Modern, Londres, 2008), *Une exposition chorégraphiée* (La Ferme du Buisson, Noise-Le-Grand, 2008). En 2007, Aurélie Gandit chorégraphie des « visites dansées » au Musée des Beaux-Arts de Nancy. Mark Franko et André Lepecki dans l'édito du numéro *Dance in the Museum* notent également que le prix de la biennale du Whitney a été décernée à une chorégraphe, Sarah Michelson, pour sa pièce *Devotion : The American Dancer* et le Lion d'or de la Biennale de Venise 2013 à Tino Sehgal. La Ribot propose des « instants dansés » dans les musées dès les années 1990. En 2002, la Tate Modern inaugure une série de performance dans le Turbine Hall ; en 2009, le MoMA crée un département média et performance.

³⁰ Nous renvoyons à Frédéric Pouillaude qui, à partir du constat de l'absence de production et de conservation, forge la notion de « désœuvrement » pour qualifier le régime spécifique de l'oeuvre en danse dans *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'oeuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009. 432 p.

³¹ Dès 1861, Théophile Thoré déclarait : « Les musées ne sont que des cimetières de l'art, des catacombes où l'on range dans une promiscuité tumulaire les restes de ce qui a vécu [...] », dans Théophile Thoré (alias William Bürger), *Salon de 1861*, dans *Salons de W. Bürger*, Paris, Renouard, 1870, vol. 1, p. 84-85. Théodor Adorno dira plus tard

À partir des années 1990, la volonté de prendre en charge l’histoire de la danse et d’en créer une archive vivante, par exemple à travers des formes de *reenactment*, apparaît chez différents chorégraphes. Sans doute la réflexion patrimoniale dont le musée est investi s’inscrit-elle dans ce contexte. Le titre de plusieurs pièces en témoigne. *20 danseurs pour le XX^e siècle* de Boris Charmatz, donné entre autres au MoMA, à la Tate Gallery et au Mac/Val, déploie une histoire de la danse dans l’espace. Les interprètes disséminés dans les salles, couloirs et escaliers exécutent des morceaux choisis, d’Isadora Duncan à Vaslav Nijinsky, de Merce Cunningham à William Forsythe, de Pina Baush à Dominique Bagouet et jusqu’à Michaël Jackson. Avec le titre évocateur de *Restrospective* (Fondation Tapiès, Barcelone, 2012, Centre Pompidou et MoMA PS1, 2014, notamment), l’exposition chorégraphique de Xavier Le Roy emprunte une voie comparable par la temporalité qu’elle instaure. L’interférence entre arts du temps et de l’espace y apparaît explicitement. Une vingtaine d’interprètes s’approprient des extraits solo réalisés par Xavier Le Roy entre 1994 et 2010. Dans le numéro de *Repères, cahier de danse*, « Danse et/au musée³² », Scarlet Yu, qui a collaboré à la pièce, explique comment la chronologie prévalente dans les arts visuels est ici transposée en une action.

Figure 3 : Xavier Le Roy, *Retrospective*, MoMA PS1, New York, 2014. Photo reproduite avec l’aimable autorisation de © Matthew Septimus et MoMA PS1



« Les musées sont les sépultures familiales des œuvres d’art » - citation par laquelle l’historien d’art américain Douglas Crimp ouvre son *Museums’ Ruins* (1980).

³² « Exposer la danse au musée. Entretien avec Scarlet Yu », dans *Repères, cahier de danse*, « Danse et/au musée », Vitry sur-Seine, La Briqueterie, 2017, pp 5-9.

L'institution muséale déplace-t-elle le dialogue déjà ancien de la danse avec les arts visuels sur le terrain historiographique ? Jérôme Bel s'y attelle dans le travail qu'il n'a cessé de mener sur le dispositif scénique, tout en s'appropriant certaines formes issues de l'histoire des arts visuels³³. Dans son *Catalogue raisonné*, mis en ligne et composé de films, entretiens, monologues et extraits de spectacles³⁴, il orchestre l'appareil critique de sa propre œuvre et son archivage. À la peur de la disparition et de l'incompréhension, se mêle une volonté de transmission, présente dès les pièces *Véronique Doisneau* (2004), *Pitchet Klunchun and myself* (2005) ou *Cédric Andrieux* (2009). Les danseurs livrent, par le récit de leur parcours, un aspect de l'histoire de la danse (le ballet classique, la danse traditionnelle thaïlandaise, la danse moderne et contemporaine). La neutralité affichée, que (seule) la littéralité des titres viendrait corroborer, fait plutôt du document et du témoignage une forme de représentation. Pour autant, régulièrement sollicité par des musées et biennales, il précise dans un entretien : « De ce que j'ai pu expérimenter jusqu'ici, j'ai constaté que ce qui était proposé, soit restait en dessous du théâtre, soit n'était pas assez pensé pour le musée », tandis qu'il affirme ne pas faire pour sa part d'expositions dansées³⁵.

Dans ces exemples, le musée participe d'un ancrage historique et d'une réflexion sur le médium chorégraphique, entre immatérialité et volonté (ou pas) de faire trace, éphémère du geste et réactualisation, transitoire et transmission. Le rapport à la temporalité confronte, avec l'abolition du quatrième mur et de la scène, les conventions muséales et scéniques. La durée est étirée, le déroulement se libère d'une progression linéaire entre un début et une fin et l'espace se fragmente. L'abandon de la frontalité inhérente à la scène au profit d'un espace à 360 degrés fait des visiteurs, de leurs circulations et de leurs perceptions une composante de la pièce. *In fine*, l'histoire de la danse et la plasticité de la durée se font sujet, contexte et matériau.

De l'expérimentation à l'événement

Mais, la danse n'y perdrait-elle pas autant qu'elle y gagne ?

Déjà dans le sillage du Black Mountain College puis du Judson Dance Theater aux États-Unis, les formats hors plateau ont constitué le levier d'une remise en cause de la narration et de la dramaturgie en danse. Mais, les tenants de la danse postmoderne n'ont eu de cesse qu'ils ne gagnent la rue avec le développement de pratiques *in situ* œuvrant à un rapprochement de l'art et du monde quotidien. Du côté des arts visuels, la sortie du musée a été autant le fer de lance d'une critique institutionnelle autant qu'une nécessité face à la frilosité des musées à intégrer recherches et transgressions.

³³ Pratique qui avait pu être qualifiée de danse « plasticienne », « performative », « conceptuelle » ou encore de « non danse » (Dominique Frétard, « La fin annoncée de la non-danse », *Le Monde*, 6 mai 2003).

³⁴ Jérôme Bel, *Catalogue raisonné*, 1994-2008, Coproduction : Les Laboratoires d'Aubervilliers, R. B./Jérôme Bel, 2007.

³⁵ Entretien avec Jérôme Bel par Florian Gaité, « De la black box au white cube », *Repères, cahier de danse*, « Danse et/ou musée », Vitry-sur-Seine, La Briqueterie, 2017, pp. 34-37.

Figure 4 : Lynda Gaudreau, *Out of Grace*, Montréal, 2010. Vue de l'exposition, Galerie Leonard & Bina Ellen et la Compagnie De Brune. Photo reproduite avec l'aimable autorisation de © Paul Smith.



Pour les pionniers, le musée a toutefois pu offrir un terrain d'expérimentation. Merce Cunningham invente les *Museum Events* (le premier en 1964 au Musée des 20 Jahrhunderts, Vienne, Autriche). Plusieurs actions de courtes durées se produisent simultanément et permettent à la danse d'exister dans un espace non théâtral. Anna Halprin investit le Musée d'art moderne de San Francisco en 1967, à l'invitation du plasticien Bruce Conner. Peu après, elle participe à l'inauguration du Berkley Art Museum avec sa pièce *Parades and changes*. Son élève, Trisha Brown, présente *Walking on the Wall* au Whitney Museum of American Art à New York en 1971.

Leurs héritiers partagent-ils les aspirations de cette communauté artistique bouillonnante et très interdisciplinaire ? Paradoxalement, ces dernières années, la teneur conceptuelle de démarches qui ramènent la danse à ses conditions de possibilités minimales (lumière, musique, corps), se trouve à l'approche du musée, exposée à une forme de spectacularisation dont chacune des disciplines – danse et arts visuels – entendait pourtant se déprendre. S'il fallait s'en convaincre, la prolifération de séquences dansées qui ont fleuri les soirs de vernissages, en atteste (les arts visuels seraient-ils trop rébarbatifs qu'il leur faille le secours des arts vivants ?).

Bien sûr, le musée a connu un précédent avec la performance par laquelle les arts visuels se sont ouverts au corps vivant, mais les enjeux et le contexte diffèrent désormais.

L'engouement grandissant et l'inflation du « tout performatif » peut laisser dubitatif. Fervent défenseur de la performance à Québec, Richard Martel préfère d'ailleurs marquer la distinction par le terme de « Art-action ». Et de rappeler la filiation de la performance avec dada, puis l'action painting, l'actionnisme, le happening (*etc.*), davantage qu'avec une réflexion de nature chorégraphique. Serait-ce une pratique assagie et délestée de toute transgression dont l'institution est devenue si friande ? C'est la conclusion tirée par Claire Bishop qui constate que la danse performative a aujourd'hui largement perdu la charge critique et expérimentale de la performance des aînées, issue des arts visuels³⁶.

Si l'écueil est réel, la relation de la danse et du musée ne s'y épuise pas. En revanche, comme la chorégraphe Lynda Gaudreau le souligne, dissocier la présence du corps de la notion de spectacle devient un enjeu. À cette fin, son dispositif *Out of Grace* (Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal, 2010) propose une interaction permanente des plasticiens invités et de leurs œuvres avec les danseurs pendant les cinq semaines d'une « exposition qui commence en chorégraphie pour se terminer arts visuels³⁷ ». La forme ouverte qu'elle lui donne, non prédéfinie, questionne le formatage et le déterminisme culturel qui, régulant la manière de montrer un corps ou un objet, contraint habituellement la liberté du regardeur.

De part et d'autre, la dimension conjoncturelle n'est pas étrangère non plus à l'entrée de la danse au musée. Il n'est pas rare que des contraintes, en particulier budgétaires, puissent constituer le terreau d'une recherche artistique. Non sans ironie pour une discipline qui souffre de la précarité de son secteur, la danse serait une manne pour le musée. Réciproquement, elle trouve au musée un accueil pour des formes expérimentales que les théâtres peinent à accompagner.

Le passage d'un lieu à l'autre charrie un lot de considérations concrètes, qui ne manque pas d'accuser l'inadaptation du musée. L'intensité et la concentration risquent d'être malmenées par les circulations permanentes des visiteurs et d'entamer l'unité d'une proposition, sauf à en ramasser la forme dans l'instant pour pouvoir embrasser la pièce d'un regard. L'éclairage et l'acoustique ne répondent pas davantage aux attendus d'une salle de spectacle. D'aucuns se sont également élevés contre les conditions souvent éprouvantes auxquelles les danseurs sont soumis (l'amplitude horaire, l'absence de loges, de douches, la dureté des sols³⁸).

Black box, White cube, Grey box : des enjeux esthétiques et institutionnels croisés

Et pourtant, le musée serait-il devenu un paradigme pour la danse ?

À peine directrice du Centre National de la Danse (Paris), Mathilde Monnier, ne le rebaptise-t-elle pas « Centre d'art de la danse », avant qu'elle n'accueille en son sein la

³⁶ Claire Bishop, « *The Perils and Possibilities of Dance in The Museum : Tate, MoMA, and Whitney* », dans *Dance in the museum : Dance Research Journal*, vol. 46, no. 3, Éditions Mark Franko et André Lepecki, Cambridge University Press, 2014. pp. 63-76.

³⁷ Eloïse Guénard, « Entretien avec Lynda Gaudreau », 7 mars 2017, non publié, réalisé dans le cadre d'une résidence à LA CHAMBRE BLANCHE, en partenariat avec le MAC VAL – Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne.

³⁸ Le recueil d'entretiens *Who cares ? Dance in the Gallery & Museums* posait la question des bonnes pratiques à travers les témoignages de danseurs, curateurs, etc., Sarah Wookey, Londres, Siobhan Davies dance, 2015.

manifestation « L'invitation aux musées³⁹ » (2018) ? Lorsqu'il crée le Musée de la danse (Rennes, 2009), Boris Charmatz y voit un « un croisement contre-nature », « un paradoxe qui tire sa dynamique de ses propres contradictions », qui « voudrait bousculer l'idée que l'on se fait du musée, et l'idée que l'on se fait de la danse ! Mariage impossible entre deux mondes, il explore les tensions et les convergences entre arts plastiques et arts vivants, mémoire et création, collection et improvisations sauvages, œuvres mouvantes et gestes immobiles⁴⁰ ». Citons encore, Dena Davida qui qualifie ses fonctions au sein de Tangente (acteur de majeur de la danse au Québec) de commissaire des arts vivants. L'appellation revendique en l'occurrence une dimension de recherche et d'expertise, qui entend rompre avec un « modèle d'affaire⁴¹ » encore dominant dans l'administration du spectacle vivant.

Figure 5 : Anne Teresa De Keersmaeker, *Work/Travail/Arbeid*, produit par Rosas & WIELS, Centre Pompidou, réalisé avec le concours de l'Opéra de Paris, Paris, 2016. Photo reproduite avec l'aimable autorisation de © Anne van Aarschot.



Ce mariage impossible, Laurence Louppe l'évoquait déjà dans sa délectable tirade sur la boîte noire et le White cube dans *Dispositif 3.1* d'Alain Buffard (Centre Pompidou, 2001). Recroquevillée dans un carton d'emballage, elle déclarait : « C'est un retournement de

³⁹ Extrait du dossier de presse : « Assumant plus que jamais le projet d'être un centre d'art pour la danse, le CN D invite six lieux d'art du monde entier à le transformer en un musée éphémère et vivant » (l'Institut d'Art de Chicago, le Musée national centre d'Art Reina-Sofía, Serralves – Musée d'art contemporain, le MAGASIN des horizons, le Musée de la danse, le Musée éphémère de la mode.)

⁴⁰ Extrait du manifeste, site web du Musée de la danse : <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/musee-de-la-danse.html>

⁴¹ Eloïse Guénard, « Entretien avec Dena Davida », 28 février 2017, non publié, réalisé dans le cadre d'une résidence à LA CHAMBRE BLANCHE, en partenariat avec le MAC VAL – Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne.

l'histoire de l'art que je suis en train de vivre et je suis vraiment heureuse car le cube blanc a toujours été mon idéal : être un sujet neutre dans un espace neutre qui fait des gestes neutres (...) ». Essoufflée, coiffée d'une perruque blonde, elle finissait par être rejetée du White cube de pacotille. Et pour cause ! « En l'état où je suis, il dit que je ne peux pas prétendre au statut de sujet neutre. Il me dit que, si je ne suis pas contente, je peux toujours me recycler dans l'esthétique relationnelle...⁴² ». Parodie de la conception moderniste de l'espace muséal comme « White cube », tel que Brian O'Doherty⁴³ l'a analysé, cette scène s'amuse d'une idéologie que le corps vient compromettre.

À rebours de l'idée d'autonomie et de neutralité, les « situations construites » de Tino Sehgal faites de séquences chorégraphiques et d'instructions orales transmises aux interprètes, ne produisent rien, sinon des relations sociales⁴⁴. De ses pièces présentées dans de nombreuses institutions à travers le monde, rien ne perdure à l'expérience partagée dans l'instant. L'interdiction de prise de vue et de trace résiduelle prononcée par le chorégraphe s'étend à l'absence de tout document préalable, de catalogue et de cartel. Ultime déstabilisation des usages muséaux, les conditions d'acquisition et d'installation de l'œuvre sont énoncées sans aucune contractualisation écrite. Loin d'arracher un moment d'éternité au musée, la danse éprouve alors l'expérience du temps qui passe, avec pour corollaire la disparition. Elle ne désavoue pas en cela les arts visuels, devenus contemporains, pourrait-on dire, par la réévaluation de leur prétention atemporelle.

La pérennité ne saurait-elle exister en danse, sinon dans un mouvement continu ou actualisé par l'instant présent ? Reprise de *Vortex temporum* (musique de Gérard Grisey), imaginé pour la scène, *Work/travail/arbeid* d'Anne-Teresa de Keersmaecker (2016, Centre Pompidou) réinvente l'espace-temps de la représentation pendant les neuf semaines d'exposition. Adoptant une forme cyclique, les mouvements de chaque danseur s'agrègent à la partition d'un des six musiciens de l'ensemble Ictus dans un tourbillon perpétuel. Le présent, commente la chorégraphe, « oscille perpétuellement entre souvenir et pressentiment, c'est un va-et-vient entre l'image résiduelle du passé et un désir d'avenir⁴⁵ ».

Les transferts de méthodes, de concepts et de pratiques entre danse et arts visuels au sein du musée entraînent l'inscription dans une temporalité et un espace réels, partagés par le public. Le musée, qui s'en était prémuni, est-il alors requalifié en Grey box⁴⁶ qui, du temps de l'œuvre à l'œuvre dans le temps, repense l'historicité de la danse ?

⁴² Transcription de la captation vidéo du *Dispositif 3.1* d'Alain Buffard.

⁴³ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP/Ringier, co-éd. Paris, La maison rouge, 2008, Édition originale 1976-1986.

⁴⁴ Présentées notamment au Walker Art Center (Minneapolis, 2008), au Musée Guggenheim (New York, 2010), à la Documenta (Kassel, 2012), à la Tate Modern (Londres, 2012), au MAC (Montréal, 2013), au Palais de Tokyo (Paris, 2016), à la Fondation Beyeler (Bâle, 2017).

⁴⁵ Extrait du site web de la compagnie : <https://www.rosas.be/fr/productions/386-vortex-temporum>

⁴⁶ L'expression est empruntée à Claire Bishop, « *The perils and possibilities of dance in The Museum : Tate, MoMA, and Whitney* », *op. cit.*.

Références

COPLAND, Mathieu (dir.). *Chorégrapheur l'exposition*. Saint-Gall et Noisiel, Éditions Mathieu Copland, la Ferme du Buisson et la Kunst de Saint-Gall, Collection Hors série, 2013. 424 p.

O'DOHERTY, Brian. *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich et Paris, JRP/Ringier et Maison Rouge, 2008 (Éd. originale 1976-1986). 208 p.

FRANKO, Mark et André Lepecki (dir.). « Dance in the museum » dans *Congress on Research in Dance : Dance Research Journal*, vol. 46, no. 3, Cambridge University Press, 2014. pp. 1-5.

« Danse^{et/au} musée », dans *Repères, cahier de danse*, no. 38-39, Vitry-sur-Seine, LaBriqueterie, mars 2017. pp. 5-9

POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris, Vrin, 2009. 274 p.

WOOKEY, Sarah. *Who cares ? Dance in the Gallery & Museum*. Londres, Siobhan Davies Dance, 2015. 161 p.

Biographie des autrices

Claudia Blouin

Artiste et chercheuse en arts de la scène, Claudia Blouin s'intéresse à la dramaturgie des formes non théâtrales. Dans son projet de maîtrise en recherche-crédation à l'Université Laval, elle s'est attaquée à la question des métissages entre danse et théâtre, à travers le spectre de la musique. Son projet de recherche-crédation l'a amenée à scénariser et chorégrapier deux séquences de danse théâtralisée intitulées *De fil en fils* et *Fuis-moi je te suis...* (2016). Elle poursuit sa réflexion sur les thématiques interdisciplinaires en contribuant à différentes revues universitaires et culturelles. Son écriture dramatique est teintée des questionnements artistiques soulevés par sa participation comme conseillère à la dramaturgie sur différents projets (*Danse de particules du Théâtre Astronaute* (2018), *Félicité par la Troupe de théâtre des Treize* (2019)) et par des stages et des classes de maître (Guy Cools, dramaturge pour la danse, Michel Marc Bouchard, dramaturge).

Ingrid Cogne

Ingrid Cogne, née en 1977 à Dijon (FR), est une chorégraphe, plasticienne, et chercheuse. Elle est autrice d'une vingtaine de projets, seule ou en collaboration.

Entre 2011 et 2015, Cogne décide d'articuler la matrice de son œuvre dans le cadre d'un doctorat qu'elle choisit de faire en cotutelle entre le PhD in Practice à l'Académie des Beaux-arts de Vienne (AT) et le Centre d'Étude des arts Contemporains, École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société à l'Université Lille Nord de France. Sa recherche intitulée *Displacement(s) as Method(s)* est composée de cinq méthodes, trois pratiques, et de l'œuvre *WORK* (2015).

En 2014, elle est directrice artistique de *Dansbyrån* (SE). S'ensuit une recherche de deux années au cours de laquelle Cogne co-écrit et coédite avec Marika Hedemyr l'ouvrage *Dansbaren—The Mob without Flash* (2016).

Entre 2015 et 2018, Cogne est chercheuse postdoctorale à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne avec le projet *Six Formats* – financé par le Fonds Autrichien pour la Science (FWF, PEEK, AR291-G21) – pour lequel elle conçoit *Object of Communication* (2018) et édite *For and By Six Formats* (2018).

<http://ingridcogne.net/6Fportfolio>

En décembre 2018, Ingrid Cogne reçoit la bourse de recherche Elise Richter PEEK (Fonds Autrichien pour la Science, FWF, V709-G26) pour financer son projet de recherche intitulé *The dramaturgy of Conversation* et préparer son habilitation à diriger des recherches.

Vivian Fritz

Vivian Fritz est docteure en arts du spectacle, chorégraphe, spécialisée en scène numérique, chercheuse associée au Laboratoire ACCRA EA 3402 et chargée de cours à l'Université de Strasbourg. Elle est également chercheuse associée au projet «Red Interdisciplinaria de Arte» à l'Université du Chili. Ses recherches, ses créations et son enseignement se focalisent sur la danse contemporaine et les écritures chorégraphiques à travers l'usage du numérique (Internet, dispositifs audiovisuels). Elle privilégie une méthodologie de recherche-crédation.

<https://vivianfritzroa.com/>

Eloïse Guénard

Eloïse Guénard a rejoint le Centre Pompidou en tant que chef de projet en 2018. Titulaire d'un double master 2 en Philosophie de l'art et en Organisation de projets culturels (Paris 1, Panthéon Sorbonne), elle a auparavant exercé des fonctions pédagogiques et curatoriales au sein de différents établissements : école d'art, galerie Karsten Greve, Palais de Tokyo. En parallèle, elle a mené une activité de commissariat en indépendant (Galerie du Haut-Pavé, Paris ; Centre d'art Bastille, Grenoble ; Les Muches, Domqueur ; Maison de Monsieur C., Cramont) et a écrit pour des revues spécialisées : *L'Art même* (Belgique), *Art 21* (France), *Esse arts + opinions* (Québec) et *Espace Art actuel* (Québec). Invitée en résidence à LA CHAMBRE BLANCHE (Québec, en partenariat avec le MAC/VAL, 2017), elle a développé une recherche sur la place de la danse dans un contexte muséal.

Remerciements

LA CHAMBRE BLANCHE souhaite remercier le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Ministère de la Culture et des Communication, la Ville de Québec, les autrices et le comité de publication.

LA CHAMBRE BLANCHE
185, rue Christophe-Colomb Est
Québec, Québec
G1K 3S6
www.chambreblanche.qc.ca

Coordination : François Vallée
Comité de publication : Jacqueline Bouchard, Cynthia Fecteau, Geneviève Gasse et Marie-Laure S. Louis
Révision : Claude Chevalot
Édition : LA CHAMBRE BLANCHE/Carol-Ann Belzil-Normand

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2019
Bibliothèque et Archives Canada, 2019
ISBN 978-2-9811848-2-5
ISSN 2562-3222

2019, Québec



En 2016, LA CHAMBRE BLANCHE a élaboré une collection de textes théoriques qui explorent les relations entre les arts actuels et numériques et les différentes sphères de l'activité humaine. Il s'agit de la collection Écosystème, une collection de textes numériques, nourris par diverses autrices et divers auteurs issus d'un vaste horizon de pratiques, de domaines de la pensée et de la recherche en création. Dans ce contexte, la notion d'écosystème multiplie les rencontres et les échanges entre les êtres et les systèmes culturels, historiquement isolés les uns des autres. Cette démarche de recherche et d'archivage vise à mettre en lumière les rencontres et les échanges entre les domaines de la création actuelle. Elle s'appuie sur les processus d'hybridation naturelle et culturelle qui participent au mécanisme global de l'évolution des pratiques.

Centre d'artistes fondé en 1978, LA CHAMBRE BLANCHE est vouée à l'expérimentation des arts visuels et numériques, notamment des pratiques explorant les nouvelles technologies, dans un réseau international de résidences et d'échanges. Ce laboratoire s'articule autour de la recherche, de la création, de la production, de la documentation, de la formation et de la diffusion.

