Université Paris 8 — Vincennes — Saint-Denis
École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts

Doctorat

Esthétique, Sciences et Technologies des Arts — Spécialité Danse

Pauline Le Boulba

LES BORDS DE L'ŒUVRE.

RÉCEPTIONS PERFORMÉES & CRITIQUES AFFECTÉES EN DANSE.

Thèse dirigée par Isabelle Ginot

Soutenue les 24 et 25 octobre 2019
aux Laboratoires d'Aubervilliers.

Membres du Jury :

Philippe Guisgand
Julie Perrin
Laurent Pichaud
Myriam Van Imschoot
Elvan Zabunyan

Résumé

Cette recherche-création s'est déployée autour d'une réflexion sur la réception en danse et sur les modes de partage de celle-ci. Prenant à rebrousse-poil une histoire de la critique de danse qui juge et évalue, j'ai tenté de privilégier des démarches qui viennent perturber, troubler et brouiller les frontières entre création et réception. La première partie de ce travail consiste à trois analyses d'œuvres chorégraphiques : *Une hypothèse de réinterprétation* de Rita Quaglia (2009), *histoire(s)* d'Olga de Soto (2004) et enfin *Admiring la Argentina* de Kazuo Ôno (1977). Ces trois pièces révèlent trois manières de regarder des œuvres, trois manières de parler des/aux œuvres, trois manières de répondre à une danse en dansant. Les trois œuvres analysées en première partie se distinguent par l'importance qu'elles accordent à la subjectivité comme vectrice de savoirs (perceptifs et cognitifs). Ainsi, à la « réception performée » s'ajoute le terme de « critique affectée » pour compléter ma réflexion. Celle-ci désigne autant le caractère subjectif au sein des objets étudiés, que ma manière d'être à mon tour touchée et prise par les objets et personnes que j'ai observé·e·s ces dernières années. La critique affectée concerne également les parcours de deux critiques de danse — Laurence Louppe (1938-2012) et Jill Johnston (1929-2010) — qui constituent le centre d'attention de ma deuxième partie. À travers leurs pratiques critiques distinctes, il m'importe de questionner un héritage dont je souhaite me défaire ou au contraire que je désire faire mien. Cette recherche a été une progressive mise en abyme de mon regard de spectatrice et de différents modes de travail en tant qu'artiste-chercheure. Elle rend compte d'une multiplicité de formats — journal de bord, fragments critiques, analyses d'œuvres et analyses de pratiques, matériaux de performance — comme autant de points de vue sur une œuvre. À ce travail écrit, s'ajoute un temps performatif lors de la soutenance.

Mots-clés : recherche-création — réception performée — critique affectée — description — perception — analyses d'œuvres — analyses de pratiques — spectateur·rice — fiction — savoirs situés — subjectivité — éros-critique — Rita Quaglia — Olga de Soto — Kazuo Ôno — Jill Johnston — Laurence Louppe

THE ARTWORKS' EDGES.
PERFORMING RECEPTION & AFFECTED CRITICISM.

Abstract

This practice-based research developed from questioning reception of dance and manners of sharing this experience. In venturing countercurrent to a history of dance criticism which bears judgment and makes assessments, I attempted to favor initiatives which disrupt, disturb and blur the borderlines that settle between creativity and reception. The first chapter of this research focuses on the analysis of three choreographic works: *Une hypothèse de réinterprétation* by Rita Quaglia (2009), *histoire(s)* by Olga de Soto (2004) and *Admiring La Argentina* by Kazuo Ohno (1977). Each of these pieces offer three different perceptions of artworks, three ways of speaking about/with artworks, three ways of answering to dance by dancing. The three works analyzed in the first chapter are characterized by the importance they grant to subjectivity as a vector of (perceptive and cognitive) knowledge. Thus, introducing the term "affected critique" to the term "performed reception" implemented the scope of my analysis. This term elects both the subjective dimension within these objects and my personal relationship to the works and people which have moved and "possessed" me over the course of my observations these past years. "Affected criticism" also arises from research on the careers of two dance critics – Laurence Louppe (1938-2012) and Jill Johnston (1929-2010) – which form the core of my second chapter. Through the particularities of their critical practices, I cared to question a heritage from which I wished either to differentiate myself or on the contrary to adopt and develop as my own. This research consequently developed as a progressive *mise en abyme* of my personal gaze as spectator and of the different ways of working as an artist and researcher. This dissertation therefore tries to embrace and account for the multiple shapes – journal entries, fragments of critical writing, analysis of artworks and artistic practices, performance material – that form as many standpoints from which to observe a body of work. A performative moment will prolong the written work of this research during the submission.

Keywords : practice-based research — performed reception — affected criticism — description — perception — analysis of artworks — analysis of practices — spectator — fiction — situated knowledges — subjectivity — Eros-critic — Rita Quaglia — Olga de Soto — Kazuo Ohno — Jill Johnston — Laurence Louppe

REMERCIEMENTS

Mes remerciements se tournent en premier lieu vers ma directrice de thèse, Isabelle Ginot, pour sa confiance, sa patience et son exigence. À Laurent Pichaud, pour sa présence et pour tous ses encouragements. Merci à vous deux pour la richesse de nos échanges.
Je remercie chaleureusement ma directrice de Master, Sylviane Pagès, pour m'avoir transmis le goût de la recherche.
Je remercie toutes les enseignantes du département Danse de Paris 8 - Mahalia Lassibille, Isabelle Launay, Julie Perrin, Christine Roquet - pour leurs soutiens au sein de l'équipe, leurs conseils avisés et leurs bienveillances.

Cette recherche n'aurait pu se faire sans l'aide de mes camarades du département Danse de Paris 8. Merci à elleux pour leurs écoutes et leurs partages. Elle n'aurait pas pu se faire non plus sans l'aide précieuse de l'équipe de la Médiathèque du Centre National de la Danse.

J'aimerais tout particulièrement dire merci à celleux qui, de près ou de loin, m'ont encouragée et m'ont accordé leur confiance pour cette recherche-création :
Mehdi Ackermann, Gilles Amalvi, Sandrine Barrasso, Alexandra Baudelot, Thibault Brébant, Paula Caspão, Volmir Cordeiro, Aymar Crosnier, Olivia Cubero, Sorour Darabi, Olga De Soto, Vincent Ducard, Lou Forster, Sébastien Gallien, Alice Gervais-Ragu, Charlotte Giteau, Charlotte Imbault, Lenio Kaklea, Myrto Katsiki, Nina Kennel, Anne Kerzerho, Gérald Kurdian et la chorale féministe, Soto Labor, Maëva Lamolière, Anaïs Loison-Bouvet, Damien Marguet, Mathilde Monnier, Mélanie Papin, Pol Pi, Ninon Prouteau-Steinhausser, Rita Quaglia, Pascal Quéneau, Loïc Touzé, Eléna Tissier/The Unlikely Boy, Jean-Marc Segalen, Claudia Triozzi, Jean-Baptiste Veyret-Logerias, Mathilde Villeneuve, Émilie Vincent, V. M., Éric Yvelin.

À tou·te·s les étudiant·e·s que j'ai pu rencontrer ces dernières années et qui ont nourri ce travail par leurs questions et leurs remarques.

Une pensée particulière pour mes familles :
Mes grands-parents Alain (†) et Niquette Castellani, Joseph et Lydia Simonpoli, ma mère Catherine, Camille, Pablo & Aria, mes oncles et tantes. Mes cousines. Bernard. Mes ami·e·s. Mes sœurs. Les Flying Lesbians. La Flemme. Léa Bosshard, Sarah Chaumette, Aminata Labor, Anne Lise Le Gac, Jeanne Moynot, Stève Paulet, Violeta Salvatierra, Roxanne Simon, Viviana Varin, Margot Videcoq.

Et enfin, à Gilda, pour tout.

Avant-propos 9
Introduction 15
Le lieu d'une recherche-création. 15
D'une critique performative aux réceptions performées. 21
Critiques affectées, tournant affectif & savoirs situés. 27

PREMIÈRE PARTIE : RÉPONDRE À UNE DANSE EN DANSANT. 33

Chapitre 1 : Déplier son regard. À propos d'Une hypothèse de réinterprétation de Rita Quaglia 35
A. Désirer. 37
1. S'identifier / S'émanciper. 37
2. Le négatif d'une danse. 41
3. Suspendre son jugement. 44
B. Délirer. 47
1. Traduire, trahir. 47
2. Polyphonie de voix. 51
C. Déborder. 55
1. Sortir du cadre. 55
2. Savoirs situés & nouveaux récits. 58

Matériau : La langue brisée (1) 65

Chapitre 2 : Raviver une danse. À propos d'histoire(s) d'Olga de Soto. 115
A. Cartographier le sensible. 117
1. Enquête et procédés. 117
2. Espaces physiques et affectifs. 120
B. Poétique de la bribe. 124
1. Chercher la danse. 124
2. Mouvements rapprochés. 132
C. Critique trouée. 138
1. Corps-critiques. 138
2. Une chambre d'écho. 141

Fragment critique #1 147

Fragment critique #2 152

Chapitre 3 : Danser avec les fantômes. À propos d'Admiring La Argentina de Kazuo Ôno. 157
A. Être pris. 159
1. Une œuvre en cache une autre. 159
2. Filiation-Fiction. 164
B. Citation délirante. 170
1. Délirer, toucher, goûter l'archive. 170
2. Les os vs. la chair. 174
3. Dragging La Argentina. 177
C. Affects et critiques. 188
1. (Auto)-Affection. 188
2. Renversements. 191

Fragment critique #3 199

DEUXIÈME PARTIE : CRITIQUES AFFECTÉES 205

Chapitre 1 : Troubler la critique. À propos de Laurence Louppe. 211

A. Expérimentations et résurgences. 213

1. Un parcours de critique. 213
2. Nostalgie et revendications. 219

B. Une critique élargie. 224

1. Artistes-critiques & critiques-artistes. 224
2. Alain Buffard & Laurence Louppe. 228

C. Travestissements critiques. 233

1. Une pièce dans la pièce. 233
2. Échec de la critique ?239

Journal de bord : La langue brisée (3) 247

Chapitre 2 : Transformer la critique. À propos de Jill Johnston. 263

A. Réinventer la critique. 265

1. Filiations et rencontres. 265
2. Marmalade Me. 274
3. Terpsichore et sa clope. 278
1. Eros-critique. 285
2. Cut up et jeux d'adresses. 295

C. Critique féministe et lesbienne. 301

1. Féminisation d'un métier dans les années 1960. 301
2. Tournant féministe et lesbien. 304

Journal de bord : Ôno-Sensation ~ J. J. 313

Conclusion 327

Bibliographie 335

AVANT-PROPOS

UNE GROTTE À SOI

Cette recherche qui s'ouvre devant moi, et devant vous à présent, ressemble à un vaste paysage. Imaginons que les objets de ce corpus sont des rochers et que nous marchons au milieu d'eux, sur eux, à côté d'eux. Qu'on grimpe sur eux parfois, qu'on les escalade, qu'on les enjambe, qu'on profite de leur ombre quand le soleil tape trop fort. Qu'on s'y cache. Qu'on s'y abrite quand il pleut. Depuis que cette exploration a commencé j'ai façonné le paysage, j'ai modelé des rochers, je les ai agencé par endroits. J'y ai fabriqué des abris, des zones de repos, des lieux d'écoute et des grottes.
Il y en a une que je vais tenter de vous décrire ici. Ma grotte de spectatrice.

R

O

G

T

E

T

Dans cette grotte il y a des gestes, des danses, des couleurs, des odeurs, des goûts, des matières variées. Il y a des gens. Des fantômes. Des voix avec lesquelles je bavarde très souvent. C'est un lieu-ressource au sein duquel sont stockés des souvenirs. C'est un lieu-réconfort où je me sens bien. Sur les parois, des affiches, des dessins, des photos, des vidéos. Avec le temps, cet amas de matériaux et documents en tout genre s'est transformé en une sorte de croûte assez épaisse, qui peut se casser par endroits et se manger. Un vrai délice. La texture ressemble à de la brioche mais ce n'est pas de la brioche. Ça peut aussi s'apparenter à de la nougatine mais ce n'est pas de la nougatine. C'est moelleux par endroits et dur à d'autres. Je peux m'enfoncer dedans ou m'en servir pour m'adosser fermement. À défaut de lui donner un nom précis, celui de la croûte a été votée à l'unanimité par

mes papilles.
Cet agencement d'objets, de présences et de matières comestibles dessine une cartographie de mes affects face à des œuvres. « L'histoire devrait être une histoire de cœur(s) alors qu'elle n'est le plus souvent qu'une frise de dates sanglantes »[1] et, en effet, je ne cesse de me demander à quoi ressemblerait une histoire de la danse faite depuis les sensations des spectateur·rice·s ? Comment rendre compte de mes histoires polyamoureuses avec des danses, des livres, des savoirs, des nourritures, des présences matérielles et immatérielles.

Cette grotte n'a pas de forme physique, et si je devais la dessiner j'en serai bien incapable. À vrai dire son apparence varie selon les humeurs, les cycles lunaires et les explorations somatiques que je fais régulièrement avec Paule, ma praticienne Feldenkrais[2]. Explorer mon corps c'est façonner ma grotte. Je découvre, dans ces séances, des zones qui m'étaient jusqu'alors inconnues, des sensations nouvelles. Je redécouvre aussi des endroits qui me sont familiers et solidifient mes relations à eux. Je m'amuse à devenir tantôt active, tantôt passive et même d'être les deux à la fois. Je me déplace dans ma grotte, je me déplace dans mon corps. Touchante-touchée. Je regarde mes doigts bouger, doigt passif, doigt actif. Est-ce moi qui les fait bouger ou est-ce l'air qui les anime ? Qui sait ? On ne saura peut-être jamais. Le doute a toute sa place.

Dans ma grotte de spectatrice, je zone. Vautrée, je bâille fort et sonde les zones de mon corps *marquées* par des spectacles passés. Je découvre de nouveaux endroits. Je sens la chaleur sous mon sacrum, le long de ma colonne vertébrale. Mes yeux s'ouvrent et se ferment, s'ouvrent et se ferment. Partition chorégraphique que je ne contrôle pas. Mouvements involontaires. Danse permanente. Ce serait quoi la danse d'une spectatrice ? Comment on bouge face aux œuvres (une danse, un film, une peinture, un dessin, une chanson) ?
Ne pas faire de gestes visibles, se laisser traverser par ceux des autres. Ça bouge déjà.
Comment ce que je regarde circule ici ? Quelles danses s'animent dans ma grotte ? Sur ma glotte ? Sous ma langue ? Dans ma paume ? Quels spectacles m'ont transformée ? Comment m'ont-ils aidés à agrandir ma palette d'émotions ? À affiner ma capacité d'empathie ? À aiguiser mon pouvoir d'agir ?

---

[1] Manon Labry, *Riot Grrrls. Chronique d'une révolution punk féministe*, Paris : Éditions Zones / La Découverte, 2016, p.128.

[2] La méthode Feldenkrais est « une forme d'éducation somatique inventée par Moshe Feldenkrais (1904-1984). Elle permet — entre autres — d'apprendre à mieux bouger, et plus généralement à aller vers l'aisance dans le mouvement et dans l'action. » Définition tirée du site : https://www.feldenkrais-france.org/ Les séances collectives sont menées par une praticienne qui, par sa voix, guide les actions et explorations somatiques que chacun·e réalise individuellement sur un tapis, le plus souvent depuis une position allongée.

Ma grotte de spectatrice est tapie d'images qui n'attendent que d'être réveillées. Toutes endormies, elles me regardent. Je les dépoussière délicatement. J'en prends soin. Rien n'est jeté. Le stock ne se réduit jamais, il ne fait que grossir. Millefeuilles. La croûte ne sera que meilleure.

Levant les yeux vers le ciel étoilé de ma grotte, j'observe les constellations. Des œuvres les composent. *Une hypothèse de réinterprétation* de Rita Quaglia brille ce soir. Elle m'indique le nord. Une boussole. En traçant une diagonale avec mon doigt, je tombe sur *histoire(s)* d'Olga de Soto. Cette planète est habitée par des personnes âgées qui sont les conteur·se·s de spectacles passés. Je vois passer une comète : *Admiring La Argentina* de Kazuo Ôno. Je fais un vœu. Fermant les yeux, je pense aux doigts de Kazuo Ôno, à son déguisement, je pense à celui des interprètes de *Dispositifs 3.1* d'Alain Buffard, qui parfois, viennent se blottir dans ma grotte.

Soulever des images enfouies, des gestes-vestiges. Combien les corps des autres en mouvement peuvent nous faire remonter des images ? Remonter le temps pour laisser la place à un présent qui s'embrase.
Ce serait quoi de déplier son regard de spectatrice ? Déposer sur une page ou encore sur un plateau la construction d'un regard, pris entre désir d'imitation/désir de refaire et désir d'émancipation/désir de défaire. Ce serait quoi de déplier une action tout court ? De déplier un mot ? Ajouter des espaces entre les lettres comme on ralentirait un geste, comme on étirerait un son.

z z z z z z
z z
z z z z z z

nous réchauffe.
Plus tard, pour m'endormir, elle me lit une histoire que j'ai déjà oubliée.
Cette nuit-là, je rêve d'un monde où les récits de science fiction deviennent des récits de savoirs qu'on enseigne à l'école. Partitions du futur. Danse-Fiction.

Le matin, Donna est partie. Reste une tasse de café tiède que je bois d'une traite et un mot qu'elle m'a laissé « Zbeul féministe » que je m'empresse de reproduire en grand sur une des parois de ma grotte. J'agence ce nouveau motif tout près d'une vidéo d'Andy Warhol dans laquelle la critique de danse Jill Johnston est en pleine improvisation. Elle faisait déborder sa pratique comme on ferait déborder un verre de bière. La mousse monte et dégouline lentement le long du récipient. C'est un nuage en bouche. Ça date mais c'est comme si ça avait été fait hier. Les gestes s'enchaînent, sont coupés net, se succèdent, se superposent. La vidéo s'interrompt. Je ne connaîtrais jamais la fin de cette histoire. De toutes ces histoires. D'ailleurs les fins ne seraient-elles pas à trouer plutôt qu'à trouver ?
À force d'espacer les lettres d'un mot, on forme des trous. Et puis dans cette logique, on pourrait carrément trouer des mots, des textes, des images, des chorégraphies, des tableaux.

T R E
U

Faire des trous pour accéder à un semblant de vérité.

Combien de critiques et d'artistes ont quitté l'art comme on ferait un trou dans un mur ? Dans un arbre généalogique ?
Faute de traces, on doit mener des enquêtes. Archives à inventer pour raconter les récits oubliés. Partition secrète à écrire et à divulguer. Jeter le grand h et se saisir de la grande hache du mot histoire/history, pour proposer une herstory, une alterstory…

S

T

R

Y

Faire des trous est une pratique qui peut s'accompagner de celle d'ajouter des lettres à des mots, ne pas respecter l'orthographe. S'éblouire par exemple . Le « e » est éclaboussant. Il aveugle. Il excède le sens. Il modifie la vue. Il suggère une autre attention, une autre qualité d'action. Ce n'est pas être éblouie, c'est s'éblouire soi-même, dans sa grotte par exemple, face aux agencements qu'on fait et à ce que ça nous renvoie de nous-même.

Ajouter des lettres et/ou faire des trous pour décaler un axe, changer un rapport perceptif, explorer des sensations inconnues, produire de nouveaux savoirs.

On ne dira pas critiquer, on dira critiqueer. Rajouter une lettre pour offrir une nouvelle perspective. S'enfoncer dans ce nouveau mot comme on enfoncerait des portes.

Faire un trou, enfin, comme dans une camera obscura. Laisser entrer de nouvelles images du dehors et leur souhaiter la bienvenue.

INTRODUCTION

Je m'attache aux œuvres comme on s'attacherait à un objet ou à quelqu'un·e. Je dialogue avec certaines d'entre elles, j'entretiens des relations privilégiées avec des danses que j'ai vues et qui m'ont *parlé*, qui m'ont *prise*. Comment parler des pratiques de spectateur·rice·s ? De la mienne ? Aller voir un spectacle et poursuivre le dialogue dans un autre espace, un autre temps, un autre contexte. Se déplacer dans une œuvre. Voyager avec une œuvre. Comment raconter à d'autres cette expérience qui semble *a priori* banale et qui pourtant s'avère peu commune ? À quoi ressemblerait ma danse de spectatrice ? Combien les œuvres peuvent être des bords desquels s'appuyer et partir ? Des appuis pour inventer sa danse, pour mettre à nu sa façon de regarder, du moins une des façons.

Le lieu d'une recherche-création.

- **La description comme premier geste.**

En 2010, dans le cadre de mon Master au département Danse de Paris 8, je décide de faire une analyse d'une pièce de danse, un duo, *Le Cri* de Nacera Belaza (2008)[3].
Après avoir assisté à plusieurs représentations du *Cri*, je récolte des documents (entretiens avec la chorégraphe, note d'intention, dossier de presse) qui me donnent l'impression que ces écrits (ceux de l'artiste elle-même et ceux de critiques journalistiques) sont redondants et tautologiques. Ces discours se calquent parfaitement avec la danse et inversement. Au fil de certaines lectures déterminantes dans la poursuite de mon travail, je tente d'aborder l'oeuvre à partir d'elle-même[4] plutôt qu'à partir des discours qu'elle suscite. Pour cela, je commence à rédiger une description de la pièce en m'appuyant sur une captation vidéo.

De manière empirique, je convoque des implicites méthodologiques. Me référant à d'autres descriptions de danse réalisées par d'autres chercheur·e·s — sachant qu'il n'y a pas de modèle véritable pour cet exercice — je tends vers un idéal, *mon* idéal. La description doit, selon moi, s'attacher à dire de manière la plus lisible possible pour le lecteur ce qu'est la pièce. Il me faut faire preuve d'une

[3] *Regarder Le cri de Nacera Belaza. Réception et réinterprétation d'un geste répétitif, une expérience fictionnaire en partage*, mémoire de Master 2, sous la direction de Sylviane Pagès, Université Paris 8, juin 2012.

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

quasi-exhausitivité : à la fois parler de manière générale des actions sur le plateau en suivant la chronologie de la pièce, de l'espace, de la scénographie et, en même temps mettre l'accent sur le geste, le déroulement du geste, sur l'analyse du mouvement.

Cette première description faite, j'ai le sentiment d'avoir été fidèle, d'avoir dit *la* vérité, *une* vérité du moins. Bien plus tard, les différences interprétatives des deux danseuses (Nacera et sa sœur Dalila Belaza) m'ont sauté aux yeux. Ne les ayant pas mentionnées dans ma première description, je m'attèle dès lors à une deuxième description qui reprend la trame de la première mais qui s'avère être plus étirée, plus détaillée. Je sonde les écarts, les différences logées dans ces gestes répétitifs que les deux interprètes effectuent. *Le Cri* étant basé sur un balancement répétitif du corps qui se transforme progressivement, je m'appuie à mon tour sur le motif répétitif en réitérant la description, elle-même résultant d'une série de regards que j'ai portés sur la pièce.

Éprouvant un certain plaisir à être prise au jeu de la répétition, à me déplacer avec la pièce, à l'imiter d'une certaine manière, je pousse le geste plus loin pour une troisième et dernière description. Cette fois-ci, je décris du point de vue de l'interprète, ou plutôt d'une interprète fictive, sorte d'avatar. Je m'imagine danser avec N. Belaza et sa soeur. Être le temps d'une description, une troisième interprète du *Cri*. S'approprier le principe actif de cette pièce - la répétition - pour fabriquer un autre objet.

Cette prise de position se réfère sciemment au travail d'Isabelle Ginot sur la critique en danse contemporaine[5], qui situe celle-ci dans une relation dynamique avec l'oeuvre entre pratique et théorie, entre pertinence et délire. Si comme elle l'avance, tout travail de perception est un travail de réinvention de l'œuvre, comment intégrer cette part fictionnaire active dans ma perception et la rendre visible dans la description ? Pour la dernière description, je convoque la fiction comme un geste « délirant », et déplie une posture critique comme un point de départ pour le travail que je souhaite déployer.

À cette époque, je me demandais comment ce déplacement venait perturber mon écriture et ma façon de regarder/de bouger face à une œuvre. L'écriture descriptive comme principe répétitif laissait émerger une matière mouvante discursive et créative. J'ai ainsi expérimenté la dimension créative de la description à travers le prisme fictionnaire qui la constitue. Les écritures créatives en ont été un levier important.

---

[5] Isabelle Ginot, *La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Habilitation à diriger des recherches, sous la direction de Jean-Paul Olive, Université Paris 8 - Saint-Denis, septembre 2006.

> « À partir de ce principe, chaque recherche inventera sa propre méthode d'écriture car chaque recherche et chaque chercheur rencontre un type d'écriture particulier qui lui convient. À chaque recherche correspond une forme d'expression. Dans cette optique, les écritures créatives se déclinent sous de nombreuses formes correspondant avant tout à ce que le chercheur veut exprimer. »[6]

Il m'a alors été possible de déployer une réinterprétation de la pièce en envisageant une confusion entre le faire et le dire, entre geste chorégraphique et geste descriptif. Cette porosité entre les régimes discursifs et performatifs donnait à voir les enjeux intersubjectifs entre le·la danseur·euse et le·la spectateur·rice, et plus largement entre regardant·e-regardé·e, entre touchant·e-touché·e. Je tentais à mon échelle d'inviter le·la lecteur·rice à poursuivre ce geste. Je rêvais à une écriture kinesthésique, capable elle aussi de restituer des sensations, des gestes et d'en générer des nouveaux.

- **Des objets performatifs et textuels.**

À la fin de ce Master, j'ai eu la possibilité de bénéficier d'un contrat doctoral au Labex H2H sous un format de recherche-création. Ces années m'ont alors permis d'observer et d'analyser des trajectoires d'œuvres et d'individus et d'inventer à leurs côtés des objets performatifs et littéraires.

Je ne suis pas arrivée à l'université en tant qu'artiste, j'ai d'abord été étudiante. C'est la recherche qui m'a confrontée à des méthodologies de travail créatives, c'est l'écriture — et notamment le travail de description — qui a fait émerger des formats performatifs. En tant qu'étudiante au département Danse de Paris 8, j'ai suivi les cours d'analyses d'œuvres de Julie Perrin. Celle-ci retrace dans son Habilitation à diriger des recherches, l'héritage dont elle a bénéficié[7] et qui est devenu, en partie grâce à elle, le mien.

> « L'une des préconisations méthodologiques auprès des étudiant·e·s est, d'une part, de retarder cette bascule vers l'interprétation délibérée au profit d'une description-fleuve « de ce que l'on perçoit et de ce que ça nous fait » et, d'autre part, de préférer à l'expression du jugement le débat avec un enjeu théorique, esthétique ou historique (ce qui distinguerait la critique universitaire de la critique journalistique). »[8]

---

[6] Émilie Houssa, *Les images documents. L'art et l'acte documentaire au quotidien*, Thèse du doctorat en études et pratiques des arts, sous la direction de Joanne Lalonde et de Sylvie Fortin, Université de Montréal, Mai 2011, p. 118. (et, en particulier, le Chapitre II : Pour une méthodologie postmoderne ; 2.2.2 Les écritures créatives.)

[7] Son parcours au sein du département Danse de Paris 8 auprès d'Isabelle Ginot, Isabelle Launay, Christine Roquet et les membres fondateurs Hubert Godard et Michel Bernard ainsi que les séminaires qu'elle a suivis à l'EHESS auprès de Georges Didi-Huberman et de Jacques Aumont. Julie Perrin, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, Volume 1, Habilitation à diriger des recherches, sous la direction de M. le Professeur Philippe Guisgand, Université de Lille, mai 2019.

[8] *Ibid.,* p. 33.

Ainsi, de multiples ateliers et modes de travail expérimentaux — au sein du cursus universitaire ou seule devant les œuvres que je regardais — ont été des leviers pour étayer la recherche qui suit[9].

Entre 2015 et 2017 j'ai développé une série de solos intitulés *La langue brisée.* À travers ce travail j'ai pu expérimenter et élaborer la notion de *réception performée* en danse. *La langue brisée (1)* raconte ma relation amoureuse à *Two discussions of an anterior event*, une pièce de Jennifer Lacey de 2004, et a été créée en septembre 2015 à la Ménagerie de Verre à Paris. *La langue brisée (2)* - pièce de commande dans le cadre du festival La Biennale du Divers au Collège des Bernardins à Paris - proposait un dialogue avec *Rue* de Volmir Cordeiro (2015) en juin 2016. *La langue brisée (3)* s'arrête sur ma réception de deux œuvres d'Alain Buffard : une pièce chorégraphique *Dispositifs 3.1* (2001) et un film *My lunch with Anna* (2004). Ce dernier solo qui dure 40 minutes (tandis que les deux premiers sont des formes de 20 minutes) a été présenté au Centre National de la Danse en octobre 2017 lors d'un événement consacré à Alain Buffard. Pour autant, ce travail n'est ni une commande, ni un hommage au chorégraphe défunt. Il s'attache avant tout à rendre compte de ce qui me lie ou pas avec ses pièces et de ce qu'elles m'incitent à faire.

J'ai découvert la pièce de Jennifer Lacey et celles d'Alain Buffard grâce à des vidéos. Ce choix arbitraire s'est dessiné par l'envie de côtoyer une œuvre au quotidien, de vivre un peu avec elle et de regarder autant de fois que je le souhaitais ladite captation. Il provient aussi de circonstances relatives aux auteur·e·s : soit parce que le travail de l'artiste a été peu diffusé (c'est le cas de la pièce de Jennifer Lacey), soit parce que l'artiste est décédé ainsi qu'une des interprètes (Alain Buffard et Laurence Louppe) et qu'il ne me restait plus qu'une trace filmique. Le choix de ces œuvres provient également d'un intérêt de ma part pour des œuvres appartenant à une « danse conceptuelle », à ce que certaines journalistes appellent la « non-danse »[10], qui ont en commun - du moins ici - d'être discursives et qui contiennent en elles une dimension auto-réflexive. Ces œuvres, sans chercher à les catégoriser, ont été pour moi une source d'inspiration infinie d'une écriture décomplexée et libre. Un ancrage fondateur pour expérimenter des formats et élaborer une danse qui était la mienne. De répondre à

[9] Notamment pendant les enseignements que j'ai pu proposer. Mais aussi, pendant le festival CRITIQUES qui s'est tenu en décembre 2012 au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers qui a marqué le début de cette recherche. En 2016, j'ai élaboré un séminaire « Performer la critique » qui a été le lieu d'expérimentations pédagogiques et méthodologiques auprès des étudiant·e·s du département Danse de Paris 8. Expérimentations que je continue de poursuivre lors d'interventions dans le cadre du Master Exerce au Centre Chorégraphique National de Montpellier Danse.

[10] Voir l'article de la journaliste Dominique Frétard, « La fin annoncée de la non-danse », *Le Monde*, 6 mai 2003 et la réponse de Jean-Marc Adolphe et Gérard Mayen, « La « non-danse » danse encore », *Mouvement*, n° 28, mai/juin 2004, pp. 72-74.

une danse en dansant. Ce travail performatif a été réalisé de façon autonome et sans économie de 2015 à 2016, puis dans des conditions professionnelles[11] à partir de 2017.

En 2018, j'ai commencé une nouvelle création, *Ôno-Sensation* qui prend pour appui *Admiring La Argentina* de Kazuo Ôno et qui a été présentée en juin 2019 au Centre National de la Danse. Là encore, ce travail au plateau s'envisage comme un branchement à ce travail écrit. Comme un chapitre qui viendra se glisser, je l'espère, dans votre lecture de ce travail. Certains de ses matériaux (textes issus des pièces réalisées ou encore journaux de bord écrits pendant certaines créations) accompagnent la recherche qui va suivre et dessine ma trajectoire artistique. De façon non-exhaustive, j'ai souhaité en partager quelques traces ici.

Les matériaux textuels projetés pour *La langue brisée (1)* sont reproduits un peu plus loin pour donner à lire et à voir une des couches perceptives et narratives convoquées dans le travail performatif. Le pronom « elle » employé pour parler de la pièce rend possible une polysémie de l'œuvre. On ne sait plus si je parle d'une danse ou si je parle d'une personne. Personnifier l'œuvre est un outil méthodologique qui m'a permis une liberté de ton et l'exposition d'un éros-critique dans la recherche. Cette dimension me tient particulièrement à cœur et s'envisage comme un écho aux pratiques de Jill Johnston sur lesquelles je reviendrai plus tard.

Un journal de bord écrit pendant le processus de création de *La langue brisée (3)* figure également dans la seconde partie et tente de restituer une partie de mon voyage dans l'œuvre d'Alain Buffard avec qui j'entretiens des relations polymorphes. Ses œuvres sont des nourritures (je dis que j'ai mangé ses œuvres) mais aussi des bords depuis lesquels je peux m'appuyer, m'enfoncer et dériver à ma guise. Enfin, un autre journal de bord, à la fin de ma seconde partie, restitue quelques réflexions-pratiques d'*Ôno-Sensation* et ouvre des perspectives pour l'après-thèse autour d'un projet à venir, *J. J.*

Le format du journal de bord s'apparente pour moi à un moyen pour exposer une recherche en train de se faire ; les multiples cheminements qui en découlent ; les conversations qui s'y fabriquent. Il vient *border* les œuvres/personnes que j'observe, en proposer des contours, des tracés, des échos. Il restitue la manière dont j'investis des espaces à la marge des œuvres chorégraphiques, à la marge des discours traditionnels sur les œuvres (textes critiques journalistiques en

[11] Travail réalisé dans des conditions techniques professionnelles (en studio et avec de la technique son et lumière) et travail avec lequel j'ai pu être hébergée structurellement au sein de l'association MARGELLES (fondée par Margot Videcoq et David Sanson). Cette structuration m'a permis de faire des demandes de subventions publiques auprès du Ministère de la Culture (DRAC).

particulier) et s'envisage à chaque fois comme une tentative de générer des discours sur/de la danse alternatifs. La forme du journal précède très souvent l'écriture au plateau et/ou vient la documenter simultanément. Elle fait apparaître d'autres temporalités.

À cela, s'ajoutent un échantillon de ce que je nomme des « fragments critiques » autrement dit, des textes écrits à la sortie d'un spectacle. Ces textes ont été écrits sans cadre précis de publication autre que cette thèse[12], ce sont des textes inédits que j'ai fait circuler à un cercle d'ami·e·s restreint. Ces fragments restituent une écriture poétique à défaut de trouver un autre terme. Ils viennent marquer des moments de cette thèse, révéler des questions, des états de spectatrice que j'ai traversés et mis à jour. J'ai choisi d'en insérer trois pour ce travail de thèse. S'ils suivent un ordre chronologique, ils ont pourtant été glissés de façon intuitive, en écho avec les chapitres qui les précédent ou les succèdent.

La sélection de ces différents matériaux de travail tente de rendre compte des multiples postures qui ont été les miennes pendant cette recherche. Ces postures révèlent les différents allers-retours que j'ai pu faire entre théorie et pratique. Toutes ces traces glissées entre les chapitres s'envisagent comme des lieux de résonances. Ils dévoilent une cartographie partielle de mon activité de spectatrice et de mon devenir-artiste. La part accordée au descriptif dans ces écrits me renseigne sur ma manière de regarder et sur ma façon de me mettre en mouvement face à ces danses. Ces écrits annoncent quelque part les danses à venir au plateau, les jeux d'adresses, les tissages entre des références hétérogènes et des échos sensibles. Un nouage entre perceptif et affectif.

À l'instar des pièces que je conçois pour un théâtre, les textes s'envisagent comme des machines fictionnelles depuis ma réception d'une pièce. Laurent Zimmerman en propose une définition dans le champ de la fiction littéraire qui peut aisément se transposer à ce projet.

> « Rendre compte de ce qui se passe pour soi face à un texte, cela peut donc être aussi essayer de créer un monde de *fiction critique*, où la démarche critique essaie de se plier au mode de représentation de l'œuvre. De ce côté, on verra se créer des *machines fictionnelles* chargées de porter une réflexion critique, mais dans un contexte qui sera encore celui de la fiction. […] Plutôt que de fixer l'œuvre comme un objet devant soi, il s'agira de tenter de saisir son principe générateur par l'invention d'une machine qui en continue le déploiement. […] Mais ce qui compte surtout, outre la solution en tant que telle, c'est la relance de la machine fictionnelle qui permet certes de poser des questions quant à la littérature, quant à la place du lecteur et quant au fonctionnement d'un monde imaginaire, mais surtout d'offrir une chambre d'écho à ce que l'œuvre propose, en ne la considérant pas

[12] Excepté pour le fragment critique #3, « Le regard qui tue », J.M . Gleizes, C. Sans (dir.), *Nioques*, n° 20, « Danser/écrire », Paris : La Fabrique, mai 2019, pp. 75-82.

comme un objet mais comme un principe générateur. »[13]

Ces approches qui visent toutes à faire proliférer des modes de travail créatifs ont été rendues possibles grâce au travail en littérature effectué par Pierre Bayard et à la puissance d'invention des œuvres qu'il attribue — à juste titre — aux lecteur·rice·s. Ses multiples essais ont été une source d'inspiration et de positionnements critiques féconds pour ce travail. La mobilité du texte littéraire telle qu'il l'envisage devient un terrain d'expérimentations inventif. Un de ses ouvrages, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* demeure pour moi un socle à ce travail et notamment dans l'appel qu'il lance aux jeunes générations et aux professeur·e·s qui les accompagnent dans la découverte de textes littéraires. Rappelant la nécessité de s'autoriser à inventer les œuvres afin de s'inventer soi-même.

> « Paralysés par le respect dû aux textes et l'interdit de les modifier, contraints de les apprendre par cœur ou de savoir ce qu'ils « contiennent », trop d'étudiants perdent leur capacité intérieure d'évasion, et s'interdisent de faire appel à leur imagination, dans des circonstances où celle-ci leur serait pourtant le plus utile. […] Quel plus beau présent peut-on faire à un étudiant que de le sensibiliser aux arts de l'invention, c'est-à-dire de l'invention de soi ? »[14]

D'une critique performative aux réceptions performées.

Dans un premier temps, cette recherche a été traversée par quelques pistes de réflexion autour de la critique performative en danse. Celle-ci désignait à la fois des objets ou processus artistiques produisant un discours critique et à la fois des discours critiques adoptant des formes performatives. Si elle a été, sur les premières années de cette recherche, à la base de ce travail, il m'a fallu resserrer mon corpus et mes questions universitaires et artistiques tant le territoire qu'elle désignait était polymorphe et vaste. Les termes de « réceptions performées » et de « critiques affectées » m'ont alors permis de circonscrire davantage le travail pratique et théorique que je souhaitais mener.

La première intuition a été de m'intéresser à ce que j'appelle les danses des spectateur·rice·s. Celles qui d'habitude ne sont pas montrées, parce qu'elles n'existent que dans nos perceptions et nos imaginaires, celles que l'on exécute virtuellement. Par le montage qu'iel opère dans l'activité de réception, le·la spectateur·rice réécrit l'œuvre qui se trouve devant lui ou elle. Un texte, un film, une danse, une peinture, « l'acte de perception est déjà une forme d'énonciation

---

13 Laurent Zimmermann, « Critique et création », *Les Temps Modernes*, n° 672, 2013, p. 197.
14 Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris : Éditions de Minuit, 2007, p. 160.

virtuelle » explique Michel Bernard[15]. Le sujet regardant est affecté, non pas parce que cette expérience engagerait « trop d'affects » mais parce qu'elle configure une relation entre celui ou celle qui regarde et l'œuvre qui implique une nouvelle distribution des sensations, des perceptions et des savoirs. Elle rejoue un autre régime du regard. En cela, le travail de perception en danse relève lui-aussi d'un acte chorégraphique, par cette dynamique de « réécriture ». Voir une danse et tenter de la reprendre — de se reconnecter du moins à des fragments de mémoire, un imaginaire — c'est donner à voir et à sentir le travail de perception. Comment donner une forme à cet acte perceptif qui nous concerne tou·te·s, dès lors que nous sommes face à une œuvre ?

Me tournant peu à peu vers des œuvres qui s'apparentaient à des réponses à d'autres danses, qui restituaient au plateau les effets d'une réception chorégraphique, autrement dit d'une expérience esthétique, j'ai pu dégager ainsi un corpus d'œuvres qui mettent en scène des figures de spectateur·rice·s multiples. Spectateur·rice-interprète, spectatreur·rice-critique et spectateur·rice-témoin. Comment traduisent-iels le choc d'une expérience esthétique et les effets qui perdurent malgré le temps ? Comment rendent-iels compte de la manière dont une œuvre peut amplifier leurs existences et pourquoi pas augmenter leurs capacités d'agir ?

Envisageant le·la spectateur·rice comme le·la conteur·se d'une histoire de la danse, il m'importe dans cette recherche de considérer cette histoire depuis le lieu de la réception. Autrement dit, de privilégier une parole située et spécifique à chaque fois face à une œuvre. Un regard partiel qui modifierait notre rapport aux œuvres, à l'histoire et qui serait porteur de multiples récits. Dans cette logique, la figure du·de la spectateur·rice s'avère être mobile et représente une série de regards portés sur des œuvres et sur la danse. Le terme spectateur·rice s'emploie dans une visée polysémique, il englobe l'artiste, le·la critique, l'interprète ou l'amateur·e. Détourné·e·s de leur place habituelle, celleux qui sont réuni·e·s ici, s'exposent au plateau pour danser/parler/raconter à leur tour. Les auteur·e·s des trois pièces analysées dans ma première partie sont d'abord des spectateur·rice·s de danses et entament depuis ce point de vue un dialogue avec l'œuvre de quelqu'un·e d'autre. Les deux critiques, Jill Johnston et Laurence Louppe, abordées en deuxième partie de cette thèse, déploient depuis leur place de spectatrice/témoin/participante un parcours singulier et des modalités critiques et performatives spécifiques.

J'ai choisi de m'arrêter sur trois œuvres chorégraphiques pour la première partie de ce travail. *Une hypothèse de réinterprétation* de Rita Quaglia (2009),

[15] Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin : CND, 2001, p. 213.

histoire(s) d'Olga de Soto (2004) et enfin *Admiring la Argentina* de Kazuo Ôno (1977). Ces trois pièces représentent, pour moi, trois manières de regarder des œuvres, trois manières de parler des/aux œuvres, trois manières de répondre à une danse en dansant. Elles agencent chacune les traces d'œuvres passées (proches ou lointaines), les vestiges d'une expérience esthétique, le fondement d'une réception en danse. Elles viennent déployer une conversation avec une œuvre, en d'autres termes, elles agissent comme des objets critiques, elles sont une forme de critique. Elles nous aident, me semble-t-il, à *mieux voir*, à sentir non seulement la dimension fictionnaire inhérente au travail de perception, mais à éprouver ce qu'une œuvre nous fait et ce qu'elle nous invite à faire depuis elle. Ces trois œuvres racontent des relations à une œuvre quasi-oubliée (Rita Quaglia compose avec des bribes de sensations, les spectateur·rice·s interviewé·e·s par Olga de Soto n'ont presque plus de souvenirs, Kazuo Ôno a oublié la danse de la Argentina,).

Ce corpus de thèse s'inscrit plus largement dans une constellation d'œuvres qui sont apparues sur les scènes françaises dès la fin des années 1990 et qui prennent à bras le corps les notions d'histoire et de mémoire en danse[16]. Ces œuvres laissent entrevoir un spectre étendu de pratiques nommées « remontage », « reprise », « citation », « reenactement », et qui exposent toutes en filigrane des regards singuliers sur des œuvres issues d'un répertoire chorégraphique connu et/ ou méconnu. Les travaux déjà existants sur les notions de citation et de mémoire en danse[17] m'ont permis d'avancer sur ce vaste territoire et de définir plus précisément ce qui relève ou pas de mon corpus. Certaines œuvres abordées dans ce travail ont souvent été analysées dans une visée davantage historique ou encore philosophique (je pense en particulier à la pièce d'Olga de Soto), il m'importe alors de rendre compte de la spécificité de ces œuvres dans une réflexion autour de la réception en danse. Cette notion recouvre alors la discipline de la critique d'art. Parler des œuvres, parler sur les œuvres, ouvrir des débats, des réflexions, n'est-ce pas le premier pas vers un geste critique ?

---

[16] De 1996 à 2002, le Quatuor Knust remonte des pièces d'Yvonne Rainer (*Continuous Project Altered Daily*,1970) et de Steve Paxton (*Satisfyin' Lover*, 1967), Latifa Laâbissi reprend la danse de la sorcière (*Hexentanz*, 1914) de Mary Wigman dans *Écran somnambule* (2012), Jennifer Lacey dans *Two discussions of an anterior event* (2004) propose une nouvelle façon d'interpréter et de regarder son propre solo *Skin Mitten* (1995). Ces dernières années, une nouvelle génération d'artistes s'est également emparée de ce type de questions. En particulier la pièce de Pol Pi, *Ecce (H)omo* (2017) autour des *Afectos Humanos* (1962) de Dore Hoyer, mais aussi plus récemment encore à celui de Jule Flierl autour de la figure de Valeska Gert dans son solo *Störlaut* (2018).

[17] En particulier, le travail d'Isabelle Launay ces dix dernières années et qui vient d'être partagé récemment avec la publication de ces ouvrages consacrés à la poétique de la citation : *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I* ; *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Pantin : Centre National de la Danse, coll. recherches, 2018 et 2019 ; Je pense aussi à l'ouvrage dirigé par Anne Bénichou *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon : Les presses du Réel, 2015.

> « À quoi sert la critique si elle n'explique ni ne légitime les pièces chorégraphiques ? Si elle ne peut aller au-delà de la pensée singulière et partielle de son auteur ? Si elle renonce à toute ambition généralisante ? Elle sert, me semble-t-il à produire de la pensée. En désignant les œuvres comme dispositifs de production de pensée et de sens (et non réceptacle, contenant d'une pensée, d'un ou plusieurs sens), la critique s'interdit de clôturer ce sens de l'œuvre ; mais elle s'autorise, du même coup, à la faire proliférer. Le texte critique peut donc se faire à l'image de l'œuvre chorégraphique : remous, générateur de forces et de sens, et sa *publication* lui donne toute son efficacité : il est posé là pour à son tour, susciter et mettre en mouvement d'autres forces, d'autres sens. […] Je verrai dans ce mouvement non seulement la légitimation de l'activité critique mais aussi son efficience, si l'on veut bien admettre que la production de sens fait partie des besoins d'une société. On placera donc la valeur de la critique non pas dans sa véracité, mais dans sa productivité, ou sa valeur génétique, sa capacité à faire proliférer du sens ; on pensera donc le texte non comme une fin, mais comme un espace transitoire entre d'autres espaces, un « potentiel de pensée ». D'une certaine façon, c'est à la liberté que saura prendre le critique à l'intérieur de sa perception de l'œuvre, et en tension avec les contraintes de la « pertinence » qu'on peut mesurer son efficacité ; c'est-à-dire, sa capacité d'inviter le lecteur à une forme de liberté équivalente. Il s'agirait donc non pas de révéler l'œuvre (qui n'existe pas) que d'en activer, provisoirement, le potentiel ; ou plutôt de la révéler comme potentiel. » [18]

Dans la lignée des travaux d'Isabelle Ginot, la spécificité de mon corpus s'attache à faire valoir les œuvres comme des lieux de production de savoirs autour de cette notion d'expérience esthétique. Si celle-ci a été et est largement traitée dans des approches philosophiques, historiques ou phénoménologiques[19], qu'en est-il de l'expérience esthétique quand on l'arrime à la critique de danse et plus précisément à la réception en danse ? Est-ce que des œuvres peuvent devenir des discours de l'art ? Est-ce que ces œuvres peuvent être considérées comme des formes de critiques ? Mon postulat s'il revendique une réception poétique des œuvres, défend dans le même temps une dimension critique. La distinction apportée par Laurence Corbel entre discours *de* l'œuvre plutôt que discours *sur* l'œuvre au regard des écrits d'artistes des années 1960-1980 dans le champ des arts visuels[20], m'a apportée un éclairage important sur les objets que j'ai observés et m'a invitée à dessiner, au fil de ces pages, les contours d'une « critique élargie »[21].

---

[18] Isabelle Ginot, *La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, *op. cit.*, pp. 128-129.

[19] À titres d'exemples : *L'expérience esthétique* de Jean-Marie Schaeffer (2015), Luigi Pareyson, *Esthétique. Théorie de la formativité*, (2007 pour la traduction française) ; Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, (1953) ; Dominique Château, *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*, (2010) ; Paula Caspão, *Vis Elastica de la sensation. Chorégraphies contemporaines,* thèse sous la direction de Baldine Saint Girons, Université Paris 10, décembre 2010 ; Paule Gioffredi, *Le porte-à-faux : une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine*, thèse sous la direction de Maryvonne Saison, Université Paris 10, décembre 2012.

[20] Son étude est axée principalement sur les travaux de Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham et Robert Smithson, *Le discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

[21] *Ibid*. Et en particulier la troisième partie « Figures de l'artiste en critique d'art », pp. 173 à 215.

De même, la thèse soutenue récemment par Anaïs Loison-Bouvet[22] m'a confortée dans des observations menées ces dernières années. Par un précis état des lieux sur la critique journalistique en France depuis les années 1980 à aujourd'hui, son étude retrace les multiples mutations qu'a connues la fonction critique dans le champ de la danse ; à savoir d'une critique législatrice (qui juge et établit des critères) à une critique collaboratrice (qui promeut le travail d'un·e tel·le) ou encore à celle de médiatrice (qui explique l'œuvre).

> « Rares sont en effet les opinions et les initiatives divergentes qui postulent que ces textes puissent être aussi des espaces littéraires dont l'ambition n'est pas de se mettre au service de… (service du monde de l'art via ses évaluations/classifications/intégrations des objets chorégraphiques, ou service du public via ses interventions médiatrices) mais plutôt de produire des objets spécifiques et autonomes. Affirmer cette autonomie revient indirectement à revendiquer une liberté de format et d'opinion pour leurs auteurs. Cette possibilité suppose que le texte soit dégagé de toutes les responsabilités et de toutes les conséquences qui lui sont actuellement attribuées. Or, pour les artistes et les acteurs du milieu culturel, ces écrits disposent d'un pouvoir important dont il faut maîtriser les effets. »[23]

Simultanément, la fonction critique a été confrontée à des démarches qui proposent plutôt un commentaire *depuis* une œuvre ou encore *dans* une œuvre. Ainsi, des artistes imaginent à leur tour des dispositifs critiques pour tenter de créer des alternatives discursives dans le champ de la danse et *de facto* dans celui de la critique qui en découle. À titre d'exemples, le travail de Laurent Pichaud et Rémy Héritier dans la fabrication des *Jeux chorégraphiques,* proposent différents outils gestuels et discursifs pour partager à plusieurs nos *a priori* sur des œuvres et des figures de l'histoire de la danse telle que nous nous la racontons chacun·e[24]. La danseuse et chorégraphe Lenio Kaklea imagine dans *Matter of Act*, un processus sur plusieurs jours pour un groupe de spectateur·rice·s qui discutent ensemble de spectacles qu'iels vont voir ensemble et puis, dans un second temps, en proposent des réponses performatives[25]. Le groupe W (mené par l'artiste Joris Lacoste) élabore des jeux comme *Générique* qui consiste en une conversation fictive d'après-spectacle sur un spectacle fictif[26]. La chercheure Bojana Cvejic conçoit *Les commentaires suivis*, qui permettent aux spectateur·rice·s d'un spectacle, d'augmenter leur réception avec un casque audio qui leur fait entendre, selon leur choix, un·e ou plusieurs commentateur·rice·s qui parlent du spectacle

---

[22] *Rencontres spectaculaires sous surveillance : Processus d'exclusion, de légitimation et d'intégration de l'œuvre agressive en danse contemporaine*, sous la direction d'Isabelle Ginot, Universté Paris 8, novembre 2018.

[23] *Ibid.*, p. 175.

[24] Je renvoie aux sites respectifs des deux artistes : http://xsud.blogspot.com/p/jeux-choregraphiques.html ; http://remyheritier.net/jeux-choregraphiques/

[25] http://www.abd-contents.com/choreography/matter_of_act.php

[26] http://jorislacoste.net/jeux-w-generique/

en direct selon des points de vue et des modes d'énonciation variables[27]. Des lieux et collectifs réfléchissent et expérimentent des méthodologies de travail qui visent à faire dialoguer réception et création : le collectif basé à Belgrade TkH - Walking Theory depuis 2000 ; le lieu Performing Arts Forum situé près de Reims en France qui organisent régulièrement des sessions d'échanges et de réflexions entre artistes et théoricien·ne·s ; le site internet SARMA, fondé en 2000, par Myriam Van Imschoot et Jeroen Peeters qui ont entrepris un travail considérable d'archives textuelles, visuelles et sonores autour de la création artistique en Belgique et à l'international[28].

Il a été tentant à de nombreuses reprises de m'engager dans un travail analytique sur chacune de ces initiatives (qui n'apparaissent pas ici de façon exhaustive). Pour autant, si je ne les décris pas précisément, il est évident que ces démarches sont venues nourrir mon travail et m'ont aidée à situer ma parole et à aiguiser mes désirs/envies de chercheure et d'artiste. D'autre part, le constat répété qu'une critique de danse s'est amoindrie et qu'elle a perdu une vitalité nécessaire au dialogue entre regardant·e et regardé·e[29] et, de l'autre, l'apparition de modes plus alternatifs de pratiques et de pensées critiques, m'ont conduite à tirer un fil rouge durant cette recherche sur la notion d'un héritage critique.

Les trois œuvres analysées en première partie se distinguent par l'importance qu'elles accordent à la subjectivité comme vectrice de mémoires, de transmissions et de connaissances. Ainsi, à la « réception performée » s'ajoute le terme de « critique affectée » pour compléter ma réflexion en deuxième partie. Celle-ci désigne autant le caractère subjectif au sein des objets étudiés, que ma manière d'être à mon tour touchée et prise par les objets et personnes que j'ai observé·e·s ces dernières années. Comment ces « formats affectés » invitent à repenser l'œuvre et la critique comme des espaces participant aux mêmes enjeux (une redistribution des savoirs, des gestes, des processus de subjectivation) ? Enfin la critique affectée se rattache à deux parcours de critiques de danse : Laurence Louppe (1938-2012) et Jill Johnston (1929-2010) qui constituent le centre d'attention de ma deuxième partie.

---

[27] Grégory Castéra, « Entretien avec Bojana Cvejić : Running Commentaries », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, septembre-décembre 2010.

[28] Pour une présentation du collectif TkH en français, les Laboratoires d'Aubervilliers hébergent quelques éléments en français sur leur site internet : http://www.leslaboratoires.org/artiste/tkh-walking-theory et sinon un site est dédié au collectif : http://www.tkh-generator.net/ ; PAF a été fondé en 2006 sur une initiative de Jan Ritsema http://www.pa-f.net ; pour SARMA : http://sarma.be/pages/About_Sarma

[29] Quelques dossiers dans la presse et tables-rondes dans des lieux institutionnels ont participé à souligner cette disparition. À titres d'exemples : « La critique est morte ? Vive la critique ! », *Mouvement*, n° 49, octobre 2008, pp. 48-73 ; « La critique de danse est-elle encore vivante ? », table-ronde organisée par le Théâtre de Bezons, mars 2015.

Critiques affectées, tournant affectif & savoirs situés.

C'est à travers deux démarches de figures critiques que je souhaite ouvrir ma deuxième partie de thèse afin de nourrir mes pratiques et les faire dialoguer avec elles et avec les époques qu'elles ont chacune traversées. Les parcours de Jill Johnston et de Laurence Louppe m'aideront à étayer mon propos et à dessiner ce qu'ont pu être leurs danses de spectatrices-critiques, leurs danses *intérieures*, les bords des œuvres qu'elles regardaient. Elles font écho de près ou de loin avec les objets (textuels et performatifs) que je fabrique. Elles offrent chacune des outils pour réinventer et/ou questionner la critique de danse et viennent augmenter cette histoire d'une critique affectée. Leurs usages de la critique, s'ils ont divergé, ont toutefois partagé quelques similitudes : la façon dont elles ont oscillé entre les espaces, les relations entre texte et geste qu'elles ont expérimentées, les modes de regard qu'elles ont éprouvés, et enfin les politiques de l'amitié et de milieux qu'elles ont instaurées. Elles me permettent aussi de continuer à mettre en abyme mon regard de spectatrice et la façon dont je le déplie dans le cadre de cette recherche.

La figure de Jill Johnston en est la plus révélatrice : aussi bien dans des stratégies critiques mises en place que par son désir d'échapper à une quelconque autorité dans ses pratiques critiques. Son déplacement à la fin des années 1960 de la sphère artistique à la sphère féministe lesbienne propose une transformation inédite de la critique et de l'écriture (textuelle et performative). La voie des années 60 m'a ramenée au parcours de la critique française Laurence Louppe, qui passa une bonne partie de sa carrière à convoquer le fantôme des avant-gardes américaines des années 60 (ou à être convoquée par celui-ci ?). Son livre *Poétique de la danse contemporaine*[30] a été ma première lecture d'un ouvrage théorique sur la danse et a marqué mon entrée au département Danse de Paris 8 en 2009. Au-delà de cette anecdote personnelle, elle a affecté la critique de danse en France dès les années 1990 et, peut-être que celle-ci n'a plus jamais été la même depuis sa disparition en 2013. Comprendre la portée de son héritage a été un des enjeux de ce travail.

Comme pour prolonger les nombreuses filiations-fictions que j'entretiens avec des œuvres et/ou des artistes (*Two discussions of an anterior event* de Jennifer Lacey ; le personnage d'Heidi dans *Dispositifs 3.1* ; Alain Buffard et Anna Halprin dans *My lunch with Anna* ; Kazuo Ôno et La Argentina), il m'importe de rendre compte d'une filiation-critique qui est la mienne et qui tente de leur faire écho ou au contraire, tente de les repousser. Filiation-critique dont j'hérite par le contexte dans lequel j'évolue (Laurence Louppe) et filiation-critique dont je me revendique

[30] 3ème édition complétée, Bruxelles : Éditions Contredanse, 2004.

(Jill Johnston). À quel point cette recherche universitaire peut m'aider à choisir mes allié·e·s, mes familles ?

Mon axe privilégiera les possibles manières de déplier sa réception face à une œuvre, de déplier son regard (sa corporéité). Comment partager avec d'autres la manière dont les œuvres nous touchent ? Comment rendre tangible ces « effets », ces points de contact, cette multiplicité de désirs ?

parler avec l'œuvre
marcher dans l'œuvre
goûter l'œuvre
manger l'œuvre
voyager avec/dans l'œuvre
délirer l'œuvre
régresser l'œuvre
pirater l'œuvre
fictionner l'œuvre
déborder l'œuvre

Mon travail a été influencé par de nombreuses lectures féministes et par l'apport de ce qui est qualifié de « mouvements affectifs » dans les arts[31]. Deux ouvrages publiés en France ces deux dernières années reflètent ce virage théorique et pratique. Le livre de la critique d'art Elisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait*[32] ainsi que celui de l'artiste Renate Lorenz, *Art Queer. Une théorie freak*[33]. Le travail de cette dernière s'inscrit pour la curatrice Isabelle Alfonsi dans un tournant subjectif où « la reconnaissance des affects, positifs ou négatifs, permet d'inclure dans la recherche même une réflexion sur les rapports personnels que les chercheur·e·s entretiennent avec les sujets choisis. Iels prolongent ainsi l'un des grands apports de la critique féministe : briser la distinction entre personnel et politique en continuant à combattre l'idée d'une autonomie du champ de l'art par rapport à la matérialité de la vie. »[34]

L'influence des *gender studies,* des études féministes et des *queer studies* m'apportent des outils créatifs et réflexifs pour rendre compte d'une

[31] Citons par exemple l'ouvrage de la chercheure et féministe Ann Cvetkovitch, *An archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke University Press, 2003 ou encore celui de Giovanna Zapperi et Anne Creissels, *Subjectivités, Image, Pouvoir. L'histoire de l'art traversée par les rapports coloniaux et les différences sexuelles*, Toulouse : Europhilosophie, série « Arts » 2012.

[32] *Art et activisme à la fin du XXe siècle*, Paris, Dijon : JRP Ringier, Les presses du réel, 2017. Cet ouvrage fait écho au projet de recherche amorcé par Gérard Mayen depuis 2007, « Ce que le sida a fait à la danse, ce que la danse a fait du sida ».

[33] traduit de l'anglais par Marie-Mathilde Bortolotti, Paris : éditions B42, 2018.

[34] *Ibid.*, p. 4.

« sentimentalité débordante »[35] telle que la nomme E. Lebovici à propos du ton employé dans son ouvrage. Dans le cas qui me concerne, comment témoigner des affects en jeu dans mes expériences esthétiques ? Comment faire le récit des relations que j'entretiens aux œuvres ? Observer des démarches d'artistes qui m'ont semblé répondre à ces questions, m'a aidé à comprendre comment j'allais m'y prendre à mon tour.

Il s'est agi aussi de prolonger d'autres théories qui ont été déterminantes dans cette histoire affectée de l'art, comme par exemple l'ouvrage de Janet Staiger sur la notion de spectateur·rice pervers·e[36] dans la production cinématographique, et qui dans le champ de la danse, me semble être une voie à défricher. Combien les spectateur·rice·s gay et lesbiennes se font des films devant des films ? Quelles stratégies mettent-iels au point pour se faire une place dans les histoires qui leur sont racontées et qui se posent, majoritairement sur une grille de lecture cis-hétéronormative ? Ces questions sont presque toujours les miennes dans mes réceptions de danses.

La création de nouveaux récits et de nouveaux modes de représentation puisent tout autant dans la science fiction féministe développée depuis les années 60 aux Etats-Unis et largement reprises par Donna Haraway[37] ou plus récemment encore par Ian Larue[38], mais aussi aux apports considérables fournis par les mouvements afro-féministes, et en particulier les contributions de bell hooks[39] et d'Audre Lorde[40].

Ce tournant affectif s'apparente à bien des égards aux multiples essais produits par Roland Barthes[41] et, notamment, ceux autour de la notion de plaisir. Le plaisir éprouvé face aux œuvres, le plaisir de voir, le plaisir de goûter à une expérience,

---

35 E. Lebovici, *Ce que le sida m'a fait*, *op.cit.*, p. 13.

36 Janet Staiger, *Perverse Spectators. The practices of Film Reception*, New York University Press, 2000.

37 Donna HARAWAY, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *in Manifeste cyborg et autres essais. Sciences — Fictions — Féminismes*, Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris : Exils Éditeur, 2007, pp. 107-135.

38 Ian Larue, *Libère-toi Cyborg ! Le pouvoir transformateur de la science fiction féministe*, Paris : Éditions Cambourakis, Collection Sorcières, 2018.

39 *De la marge au centre. Théorie féministe*, traduit de l'anglais pas Noomi B. Grüsig, Paris : Éditions Cambourakis, 2017 pour la traduction française.

40 *Sister Outsider. Essais et propos d'Audre Lorde. Sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme…*, traduit de l'américain par Magali C. Calise, Grazia Gonik, Marième Hélie-Lucas et Hélène Pour, Genève : Éditions Mamélis, Québec : Éditions Trois, 2003.

41 De façon non-exhaustive, je renvoie à *Critique et vérité*, Paris : Éditions du Seuil, 1966 ; *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, 1973 ; *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Éditions du Seuil, 1977 ; La *chambre claire*, Editions de l'Etoile, Paris : Gallimard, le Seuil, 1980 ; *Le grain de la voix*, Paris : Éditions du Seuil, 1981 ; *L'obvie et l'obtus*, *Essais critiques III*, Paris : Éditions du Seuil, 1982 ; *Le bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, 1984 ; *Journal de deuil*, Paris : Éditions du Seuil/IMEC, 2009.

le plaisir d'être ému·e, touché·e. Ce tournant vient s'imbriquer avec les études en danse, telles qu'elles sont pensées et pratiquées au sein du département Danse de Paris 8, ne serait-ce que par la manière dont l'analyse d'œuvre est abordée[42]. Les méthodologies de travail convoquées sont dictées avant tout par les œuvres elle-mêmes et, l'attention au regard qu'on porte, sur telle ou telle pièce, prédomine dans l'interprétation qu'on en fera. C'est ainsi que je me suis laissée faire par les œuvres, je me suis laissée prendre et les ai transformées en retour.

La démarche anthropologique de Jeanne Favret-Saada demeure une source référentielle fondamentale dans l'approche du département. La lecture de ses ouvrages[43] m'a incitée à partager cette *prise* avec mes objets d'étude. Le travail de J. Favret-Saada sur la sorcellerie dans le Bocage en vient à reconsidérer la notion d'affect et notamment à travers un affect non-représenté qu'elle identifie dans la sorcellerie mais qu'on peut aussi bien retrouver dans la politique, l'amour, l'expérience esthétique. Elle distingue alors cette attitude de l'observation participante ou de l'empathie, communément employée dans les travaux anthropologiques. La recherche n'est plus cet espace contrôlé par le·la chercheur·e mais le lieu d'un lâcher prise, d'un laisser faire. À rebours d'une conception psychologisante qui consisterait à partager des modifications psychiques d'un individu, J. Favret-Saada réclame plutôt une visibilité des affects pris dans une relation. Entre l'anthropologue et « son » terrain ou encore, pour la recherche qui m'intéresse, entre un·e spectateur·rice et une œuvre.

Ce tournant affectif dans les arts et dans le champ de la danse s'accompagne en outre d'une réflexion autour des savoirs situés et dont je tente à travers cette étude d'en partager quelques idées. La notion de « savoirs situés » ou de « positionnement », se développe dans les années 1970 en prise avec les mouvements de libération des femmes et les groupes de conscientisation (*consciousness raising*) qui les accompagnent[44]. Dans le champ de la danse, l'article « Inventer le métier » d'Isabelle Ginot revient sur ce terme et sur la définition d'une recherche « située » voire « alter-située » :

---

[42] Voir à ce propos les nombreux séminaires qui traitent de l'analyse d'œuvre mais aussi de façon non exhaustive les deux travaux d'anciennes étudiantes qui restituent une articulation fine entre analyse d'œuvres et création littéraire et performative. Christine Maupetit, *La fiction, un possible critique*, mémoire de Master 2 sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8, 2014 ; Martina Musilova, *Délirer le texte critique et mise en pratique du discours critique sur la pièce « Pudique Acide » de Monnier et Duroure*, Mémoire de Master 2, sous la direction d'Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2014.

[43] *Les Mots, la Mort, les Sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris : Gallimard, 1977 ; *Désorceler,* Paris : Éditions de l'Olivier, coll. penser/rêver, 2009 ; Entretien avec Jean-Louis Cavalier dans l'émission de France Culture, *Entre chien et loup*, 1972, https://www.franceculture.fr/personne-jeanne-favret-saada.html

[44] Sarah Bracke, Maria Puig de la Bellacasa, Isabelle Clair, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du Genre*, Paris : L'Harmattan, pp. 45-66.

> « Elle implique enfin, et peut-être est-ce là le point auquel je suis le plus attachée, une position activement critique quant aux hiérarchies dominantes entre savoirs légitimes et savoirs mineurs ou « subalternes ». Ainsi, elle s'écarte d'une représentation du travail théorique ou scientifique comme savoir surplombant, autonome et délié du réel, souvent impliqué par la sacro-sainte notion de « neutralité » de la recherche. Elle implique aussi de penser sa propre destination : en cela elle s'oppose à une recherche qui s'adresserait « par nature » aux seuls chercheurs, et n'aurait pour horizon que le débat interne au monde savant, ainsi devenu un marché plutôt qu'un espace de travail du politique. Elle impose de penser la multiplicité de ses destinataires. »[45]

Les savoirs situés insistent sur l'expérience comme un premier appui épistémologique. Expérience de spectatrice donc. La mienne. Celles des autres qui m'aident à élaborer mon expérience et à faire retour sur ma pratique. Ces allers-retours entre analyses d'œuvres et étayage poétique, réflexif et performatif ont rendu possible une recherche située axée sur un « savoir-sentir »[46] et la tentative de placer ces savoirs hétérogènes sur un même plan.

[45] Isabelle Ginot, « Inventer le métier », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 10 juillet 2014. URL : http://journals.openedition.org/danse/531 ; DOI : 10.4000/danse.531, pp. 6-7.

[46] *Ibid.*

PREMIÈRE PARTIE : RÉPONDRE À UNE DANSE EN DANSANT.

UNE HYPOTHÈSE DE RÉINTERPRÉTATION DE RITA QUAGLIA

HISTOIRE(S) D'OLGA DE SOTO

ADMIRING LA ARGENTINA DE KAZUO ÔNO

Il peut nous arriver parfois de sentir que l'œuvre nous parle, qu'elle nous raconte intimement quelque chose, qu'elle vient toucher un point sensible, qu'elle ouvre une brèche, qu'elle crée un écart. L'œuvre sollicite et invite à la relance d'un geste, elle rend possible le dévoilement d'autres images, la fabrication de nouveaux gestes. Cette première partie intitulée « Répondre à une danse en dansant » souhaite souligner le caractère interpellatif de l'expérience esthétique. Un appel de l'œuvre auprès de son/sa destinataire, d'un·e spectateur·rice.

> « Je ne saurais toutefois oublier que le monde d'existence de l'œuvre diffère radicalement du mien. L'œuvre n'est une personne que si je lui reconnais ce statut ; il faut que je l'anime par ma lecture pour lui conférer la présence et les apparences de la personnalité. Je dois la faire revivre pour l'aimer, je dois la faire parler pour lui répondre. C'est pourquoi l'on peut dire que l'œuvre commence toujours par être « notre chère disparue », et qu'elle attend de nous sa résurrection, ou du moins son évocation la plus intense. »[47]

L'interaction avec une œuvre, telle qu'elle est décrite par Jean Starobinski, préfigure les gestualités affectives et animistes repérées par Yves Citton dans son ouvrage *Gestes d'humanité*[48]. Ces gestes sont au fondement de nos expériences les plus marquantes, ils nous relient aux œuvres. Ils logent en eux une dynamique médiumnique qui vient sceller ce dialogue intime et souvent confidentiel entre regardant·e et regardé·e.

À travers trois démarches chorégraphiques, il m'intéresse d'observer ce qui se passe quand le·la spectateur·rice franchit la frontière scène/salle.
Trois œuvres pour trois modalités perceptives mises en jeu différemment. Trois œuvres pour trois traductions d'une expérience esthétique.

La voix sera mon guide dans cette traversée d'œuvres, dans ces différentes grottes de spectateur·rice·s. En effet, c'est à travers une polyphonie de voix - dont la sienne - que Rita Quaglia se fraiera un chemin dans la danse de quelqu'un d'autre, ce sont les voix de huit témoins qui permettront à Olga de Soto de faire retour sur un ballet de Roland Petit, et enfin, c'est la voix d'une danseuse disparue qui invitera Kazuo Ôno à monter sur scène.

---

[47] « Le sens de la critique » *in La relation critique*, Jean Starobinski, Paris : Éditions Gallimard, 1970 et 2001 pour la présente édition augmentée, pp. 52-53.

[48] Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris : Armand Colin, Collection Le Temps des idées, 2012.

Chapitre 1 : Déplier son regard. À propos d'Une hypothèse de réinterprétation de Rita Quaglia

Qui n'a jamais rêvé de danser en sortant d'un spectacle de danse ? Qui n'a jamais éprouvé l'envie de faire comme elleux qui sont sur scène ? De s'imaginer sur ce plateau, avec ces costumes, sous cette lumière, dans ce décor, rythmé·e par cette musique ? Le·la spectateur·rice amateur·e de danse, non-professionnel·le, éprouve souvent cette envie face à un spectacle, iel se sent trans-porté·e. Et qu'en est-il du·de la danseur·euse quand iel regarde une danse qu'iel aurait aimé danser ? Que faire de ce désir ?

Interprète depuis les années 80 en France[49], Rita Quaglia assiste, un soir dans un théâtre, à *9*, une pièce[50] de Loïc Touzé[51]. Cette danse, elle aurait voulu la danser et décide alors de la *refaire* d'une manière ou d'une autre, de l'interpréter à son tour. Le titre, *Une hypothèse de réinterprétation*, souligne d'emblée le positionnement de l'auteure qui proposera une nouvelle interprétation éminemment spéculative. La spectatrice qui vient témoigner au plateau n'est donc pas une amateure, elle est danseuse et détient en elle des savoirs lui permettant d'élaborer un geste. Elle répond à une danse en dansant, et n'hésite pas à transmettre aux spectateur·rice·s présent·e·s dans la salle le processus et le contexte de création par la parole. Elle joint à son "hypothèse" chorégraphique un récit oral qui nous accompagne tout du long[52] et concoure à la fabrication d'une nouvelle danse et d'une nouvelle histoire. À la croisée de la conférence, du documentaire et de la reconstitution, l'artiste restitue son expérience de spectatrice face à *9. Une hypothèse de réinterprétation* devient alors une *danse-écho* à la pièce qu'elle a vue, une *danse affectée* par ce qu'elle a vu, articulant ses délires et ses pertinences à partir de ses savoirs de spectatrice et d'artiste chorégraphique. Comment depuis l'œuvre de quelqu'un·e

[49] Née à Naples, Rita Quaglia commence à travailler en tant qu'interprète dans les années 1980 en France auprès de différents chorégraphes (Régine Chopinot, Catherine Diverrès et Bernardo Montet, François Verret, Francesca Lattuada). Elle est interprète pour Mathilde Monnier de 1995 à 1999 au Centre Chorégraphique National de Montpellier. Depuis les années 1990, elle collabore avec Lluis Ayet avec qui elle fonde l'association Acta. Ils sont lauréats de la Fondation Beaumarchais pour la création Bleu de Terre Rouge (2006). Son travail comporte une grande place à la pédagogie. Elle enseigne notamment au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

[50] Une pièce de 2007, avec Ozlem Älkis, Ondine Cloez, Erin Cornell, Clémence Galliard, Marlène Montero-Freitas, Catherine Legrand, Anne Lenglet, Ana Sofia Neves Gonçalves ; assisté par Carole Perdereau, en collaboration artistique avec Isabelle Launay, un dispositif scénique de Jocelyn Cottencin et une musique de Henri-Bertrand Lesguillier.

[51] Loïc Touzé est né en 1964, danseur et chorégraphe français, il se forme auprès du Ballet de l'Opéra de Paris dans les années 70 et 80 avant de démissionner et de participer aux projets de Carolyn Carlson, Mathilde Monnier ou encore Catherine Diverrès et Bernardo Montet. Il co-fonde en 1992, avec Fabienne Compet la compagnie 391 puis ORO structure qui accueille ses projets depuis 1991. Il est également co-directeur des Laboratoires d'Aubervilliers de 2001 à 2006 aux côtés d'Yvanne Chapuis et de François Piron.

[52] Ce récit oral sera retranscrit dans cette analyse et apparaîtra en italique au fil de ces pages.

d'autre fabriquer à son tour une œuvre ? Comment partager ce cheminement, ce savoir situé ? Comment continuer de faire vivre une œuvre ?

L'hypothèse formulée au plateau ouvre mon enquête sur ce que je nomme les réceptions performées. À travers la démarche de R. Quaglia, je m'intéresserai à la manière dont elle déplie son regard et en fait le lieu d'une traversée sensible. Ce solo est fabriqué depuis un agencement de trois séquences[53] que je considère être trois points de vue sur la pièce *9.* Afin de les décrire et de les analyser, je propose de les distinguer par trois verbes-action qui sont : désirer, délirer, déborder. Ces trois verbes deviennent des filtres descriptifs générateurs de gestes et d'imaginaires. Successivement, ils donnent à goûter son expérience de spectatrice-interprète. Les trois séquences proposées par l'artiste sont construites à partir de trois formats descriptifs qui font entendre et font voir des modalités perceptives variées. À travers elles, les méthodologies empiriques mises en place par R. Quaglia apparaissent et deviennent des outils pour une pratique critique sur les œuvres. Comment met-elle en scène sa réception d'une œuvre ? Comment déplie-t-elle son regard ? À quoi ressemble sa danse *intérieure* ? À partir de quand voir est-ce danser ?

[53] qu'elle nomme elle-même dans un article : « dès que ça a commencé » ; « les partitions en mouvement » ; « la maquette », Rita Quaglia, « Une hypothèse de réinterprétation », *Repères*, *cahier de danse*, n° 28, novembre 2011, pp. 17-19.

A. Désirer.

1. S'identifier / S'émanciper.

Assise parmi nous dans les gradins, elle est au premier rang, habillée avec des vêtements de tous les jours (une veste en cuir, un pull violet, un jean et des baskets noir) elle s'adresse à nous avec un discours qui capte notre attention tout de suite.

> *Dès que ça commençait…dès que ça commençait, j'ai eu l'impression que j'étais en train de la faire. J'ai eu vraiment l'impression que j'étais en train de la danser. Ça s'est passé à Paris mais c'était dans un autre théâtre. Et je me souviens que je m'étais assise juste devant. Et c'était déjà il y a quelques années. Mais c'est vrai que ce n'est pas la première fois que ça m'arrive de voir une pièce de danse, et comme je suis moi-même artiste danseuse chorégraphique, ça m'arrive souvent de m'imaginer en train de danser avec les autres. Ça m'arrive au point de me projeter mentalement dans l'espace de la scène et je me vois en train de danser avec eux. Et c'est vrai aussi que parfois, je vous avoue, je suis très jalouse de ne pas avoir été choisie par ce chorégraphe-là pour danser. Mais c'est vrai aussi que la plupart des fois quand ça m'arrive je rentre chez moi avec ce désir-là et j'attends qu'avec le temps il s'estompe, j'attends qu'il me traverse et parfois ça me suffit comme ça.*

Prenant son temps pour chaque mot, laissant des silences entre les phrases, elle déroule un récit, le sien, celui d'une spectatrice un peu particulière, puisque danseuse elle-même, qui éprouva l'envie d'être interprète d'une pièce qu'elle a vue. Elle avoue ce qu'on entend rarement, à savoir le désir de danser une danse, la jalousie qu'elle a éprouvée en voyant les autres danseuses au plateau et de se demander probablement « pourquoi je n'ai pas été choisie pour être une des interprètes ? ». Les affects évoqués pudiquement par Quaglia en introduction de son solo reflètent une dimension intime de l'interprète de danse souvent tributaire du désir d'un·e chorégraphe et non l'inverse. Elle exprime l'habitude de refouler des désirs de danse. Elle fait entendre ce qui habituellement ne se dit pas sur un plateau[54].

La pièce de R. Quaglia participe à une prise de parole émanant des interprètes à partir des années 2000.

« Si dans les années 1980, le statut d'auteur des chorégraphes de la Nouvelle Danse

[54] Sur ces questions relatives au travail et aux affects de l'interprète je renvoie à l'étude sociologique de Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris : La Découverte, 2010 ; mais aussi à l'essai d'Enora Rivière, *ob.scène. récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin : Centre National de la Danse, 2013 ; ou encore la pièce *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel (2004).

Française est revendiqué haut et fort par les différents acteurs du champ chorégraphique, comme instance de légitimation d'un art en manque de reconnaissance, la place de l'interprète à l'œuvre est au coeur des préoccupations de la création des années 2000. »[55]

Que faire donc quand ce désir ne passe pas ? Quand le désir s'accroche ? Quand une danse ne passe pas ?[56]

Mais cette fois-ci, pour cette pièce-là, pour la pièce que je venais de voir, j'ai eu besoin d'en savoir plus. J'ai eu besoin de comprendre plus profondément qu'est-ce qui avait pu me mettre au travail corporellement dès le départ à cette place de spectateur. J'ai eu besoin de comprendre qu'est-ce qu'il y avait au cœur de cette pièce-là. Donc je voulais me rapprocher des matériaux qu'il y avait au cœur de cette pièce et j'ai imaginé ce projet de solo. Un projet de solo qui m'aurait permis à moi toute seule de retraverser ce que je venais de voir ce soir-là.

L'accent est tout de suite mis à l'endroit d'une expérience individuelle. Pour R. Quaglia, comprendre ce que cette pièce lui a fait, signifie alors prêter une attention particulière aux « matériaux » de la pièce et s'engager dans une enquête dont elle nous déroulera le fil progressivement. Elle nous propose de nous emmener dans l'œuvre, dans sa vision de l'œuvre, de nous faire goûter à ce qu'elle a vu mais aussi à ce qu'elle a ressenti. Le désir régit ici l'avènement d'une danse et l'élaboration d'un acte critique. « Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage. » écrit Roland Barthes[57]. Passer des gradins à la scène c'est aussi se glisser dans la peau d'autres en empruntant des gestes, des états de présence, en fantasmant être celles-là un instant.

Ces quelques phrases introductives augurent l'ombre d'une danse-manifeste. Une interprète se saisit d'une danse et s'affranchit vraisemblablement d'une quelconque légitimité à danser telle ou telle danse, mais aussi d'une quelconque autorité de l'auteur·e de cette danse. Et si tou·te·s les interprètes de danse se mettaient à danser les pièces de leur choix, qu'est-ce que cela donnerait ?[58]
Pour Rita Quaglia, on comprend bien que l'enjeu ne réside pas dans une exécution technique d'une partition chorégraphique mais bien plutôt dans une traversée

[55] Marie Quiblier, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges*, 18 | 2014, p. 151.

[56] Comme l'écrit Isabelle Launay : « Ce qui fait que certaines œuvres de l'histoire de la danse appellent encore aujourd'hui des projets artistiques, qu'elles sont convoquées de manière imprévisible sous une forme ou une autre parce qu'il y a un besoin, parce qu'elles procurent du plaisir ou qu'elles choquent, qu'elles ne sont précisément pas « passées », qu'elles déplacent les rêveries, qu'elles brûlent d'une actualité inattendue, et tout cela à la fois, sans qu'on en connaisse toujours les raisons. » in *Cultures de l'oubli et citations. Les danses d'après, II*, *op. cit.*, p. 26.

[57] Roland Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 78.

[58] Force est de constater aujourd'hui que reprendre l'œuvre de quelqu'un n'est pas toujours rendu possible. Ainsi, à titre d'exemples, les œuvres de Martha Graham ou de Dore Hoyer sont protégées et prises dans un circuit de contrôle et d'autorisations très exigeant.

sensible. Traversée simulacre d'abord puisqu'elle a eu l'impression de danser la pièce avec les autres. Elle l'a déjà dansée à sa place de spectatrice. Virtuellement certes, prise par une empathie kinesthésique, mais danser quand même grâce aux simulations perceptives qui s'activent devant une danse.

Qu'est-ce que cela va donner maintenant qu'elle est seule et que le plateau est à elle ?

> *Mais il y a un problème. Et le problème est que déjà en soi pour mettre en place un projet chorégraphique, un projet de danse, parfois c'est un peu long. Mais si en plus le projet concerne une autre pièce, une pièce qui n'est pas dans le répertoire, qui n'est pas inscrite dans nos mémoires collectives, qui n'appartient pas à notre patrimoine chorégraphique mais au contraire il y a très peu de monde qui l'a vue et il n'existe pas de document vidéo donc c'est encore un peu plus lent. Ça c'est juste pour vous dire que depuis le moment où j'ai vu cette pièce-là et j'ai imaginé mon projet de solo, jusqu'au jour où je peux le réaliser, sont passés presque deux ans et demi. Deux ans et demi ça représente beaucoup, beaucoup de temps. Mais c'est un temps qui m'a permis de me mettre au travail et d'aller à la rencontre des artistes qui avaient participé à cette pièce-là. Je suis allée interviewer presque tous les interprètes et eux ils m'ont dit énormément de choses sur comment cette pièce-là avait été construite. Quel avait été son processus de création. Mais c'était vrai aussi qu'aujourd'hui après tout ce temps, moi je ne me souviens plus du tout de ce que j'ai vu ce soir-là. J'ai juste quelques souvenirs, mais ce souvenir il est devenu très distant et la mémoire que j'en ai elle est très fragmentée.*

Elle nous explique alors la longue traversée qu'elle a vécue entre le moment où elle a décidé de faire ce solo et le moment où les conditions nécessaires étaient requises. Cette mémoire est partagée avec nous de manière trouée où les oublis, les absences voire les inventions, les restes kinesthésiques et imagés sont disposés sur le plateau vide. C'est en ce sens qu'elle ne citera jamais explicitement sa source. Les informations transmises par Rita Quaglia pendant son solo sont parcellaires et surprenantes. Ni le titre, ni l'auteur, ni l'année, ne sont mentionnés, échappant ainsi à toute autorité éventuelle d'une figure chorégraphique ou d'un courant esthétique, et ouvrant dès lors son récit à des possibles infinis[59]. Elle précise uniquement qu'il s'agit d'une pièce de groupe et que les interprètes sont toutes des femmes.

Si Loïc Touzé est absent de ce discours introductif, nous retrouvons néanmoins son nom dans la feuille de salle en tant que collaborateur artistique. Ce dernier a

[59] Il fait autrement écho à un projet mené par le Ballet de Lorraine, *Plaisirs inconnus* (2016) où les spectateur·rice·s découvrent « à l'aveugle » cinq pièces émanant de cinq « chorégraphes mystères ». Voir à ce propos l'article de Christine Maupetit qui en fait le récit dans son article du 12 octobre 2016 « No Name, No Fame » en ligne sur le site de *Mouvement*, http://www.mouvement.net/critiques/critiques/no-name-no-fame

en effet accompagné ce qu'il considère être un acte rare :

> « c'est le souhait le plus cher qu'on a quand on fait un objet, une pièce, une œuvre, on a envie qu'elle soit un bord pour les autres. Ça c'est formidable quand ça peut arriver. Tout d'un coup quelqu'un s'appuie sur une proposition et se dit à partir de là, moi je peux rebondir et produire quelque chose. »[60]

Avec d'autres mots, L. Touzé rejoint les propos de Pier Paolo Pasolini qui écrit : « Le spectateur, pour l'auteur, n'est autre qu'un autre auteur. »[61]

La particularité de ce projet tient peut-être à ce dialogue fécond entre une interprète et un chorégraphe. Ainsi le projet s'est réalisé à rebours des logiques de production habituelles. Ce n'est pas le chorégraphe qui invite l'interprète à le rejoindre mais l'inverse. La liberté prise par l'interprète-chorégraphe semble avant tout possible par l'aval et par le regard accompagnant de l'auteur de cette pièce qui fait naître chez elle un désir de danse. « Il est clair que les pratiques de création contemporaine ont déplacé et ouvert l'enjeu de la création réservé à l'auteur vers les danseurs-créateurs, vers les spectateurs-créateurs et que les modes de production ou de réception soient envisagées de plus en plus comme créatrices de l'œuvre. » observe Aurore Desprès[62] à propos du contexte dans lequel s'inscrit *9.*

Il est d'autant plus troublant à la lecture d'un article écrit par Mathieu Bouvier sur les ateliers co-menés avec Loïc Touzé, de retrouver dans les propositions données aux participant·e·s une place prépondérante accordée au travail de perception aussi bien chez celui ou celle qui danse que chez celui ou celle qui regarde.

> « Loïc Touzé a coutume de dire que « danser, c'est voir », et ce voir est en effet une voyance plutôt qu'une vision : le danseur voit sa danse, non pas comme on regarde une image, mais comme on est saisi par les collusions de la perception et de la mémoire lorsqu'elles dédoublent notre présence au monde en un hors-là ou un déjà-vu. Voyant le danseur aux prises avec cette sorte d'épiphanie sensible, le spectateur sera à son tour émulé dans sa propre faculté de voyance. Et peu importe *in fine* que les voyances du danseur et du spectateur coïncident en une même vision (forcément sans objet), pourvu qu'ils voient ensemble, dans l'émulation réciproque de leurs simulations discrètes. »[63]

---

60 Conversation avec Rita Quaglia et Loïc Touzé, en ligne sur le site du Centre Pompidou : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cEnMyRe/rXobMk

61 Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris : Payot, 1976, p. 247. Il poursuit plus loin : « Ce spectateur est aussi scandaleux que l'auteur : l'un et l'autre enfreignent l'ordre de la conservation qui impose soit le silence, soit le rapport dans un langage commun et moyen. »

62 Aurore Desprès, « Analyser les processus de création en danse contemporaine. Etude de cas : le processus de création de 9 de Loïc Touzé » in *Congrès International « Repenser la théorie et la pratique en danse »*, Publication du Congress on Research in Dance (CORD) et du Centre National de la Danse (CND), 2007, en ligne sur http://www.loictouze.com/ressources.php?souscat=1, p. 3.

63 Mathieu Bouvier, « Pour une danse voyante. Point de vue figural sur quelques outils pratiques. », *in* Mathieu Bouvier (dir.), www.pourunatlasdesfigures.net, Lausanne : La Manufacture (HE.So), 2018.

Ainsi, peut-être que l'hypothèse de Rita Quaglia consiste à toucher la substance d'une danse vue, empruntant des chemins déviés, faisant des détours comme pour mieux rendre compte des fugacités de sa réception. Que voir et danser sont concomitants, à l'instar du travail de réception et de création. Qu'ils sont chacun la face d'une même chose.

Loïc Touzé devient alors un interlocuteur dans cette enquête, un regard-soutien pour cette hypothèse qui sera effectuée au plateau. Si sa présence dans la distribution peut sonner comme la redite d'une hiérarchie chorégraphe/interprète, le projet de R. Quaglia et les échecs/impossibilités exposés au plateau laissent plutôt voir la figure d'une interprète qui s'émancipe, qui dérive et fait dériver l'œuvre de quelqu'un. Qui prend au pied de la lettre cette conjugaison de danser et de voir.

2. Le négatif d'une danse.

Les premières minutes du spectacle consistent à faire un pas de côté vis-à-vis de la pièce-source. Cela tombe bien puisque, de toute façon, R. Quaglia ne se souvient plus de rien ou presque. Depuis cet oubli, elle quitte sa place de spectatrice, franchit la frontière gradins/plateau, retire sa veste en cuir à jardin, se poste debout devant nous, elle nous regarde et dit :

> *Ce dont je suis sûre c'est que dans cette pièce-là, personne ne parle. Il n'y a aucune adresse vers le public ni par la parole, ni par le regard. Mais il n'y a pas non plus de regard absent. Aucun regard perdu. Il n'y a aucune intention particulière dans les yeux comme des regards joyeux ou de l'agressivité. Pas de regards dans la nuque, d'ailleurs dans le dos non plus. Et je suis sûre de ne pas avoir vu des marches très tenues, suspendues comme par un fil, et aspirées par le...par le vide. Il n'y a pas de début. […] Je suis sûre aussi de ne pas avoir vu des mouvements trop esquissés, qui donneraient l'impression d'une lutte dans les différentes directions de l'espace. Pas de volontés franches de vouloir s'inscrire dans une direction claire et vouloir dessiner des lignes avec les segments du corps. Il n'y pas de courbes avec tout le dos ou avec une légère dissociation du regard. Pas de commentaire dans la bouche, pas de signes. Aucun...aucun signes. D'ailleurs je suis sûre de ne pas avoir vu des mouvements trop décoratifs ou ornementaux avec les bras. Aucune intention expressive là. Il n'y a pas de diagonale. Aucun...aucun...aucun jeu de...de déséquilibre avec récupération de son propre poids. […] Il n'y a pas de bruits avec le souffle. Il n'y a pas de place meilleure qu'une autre. Il n'y a pas de chutes, aucune métamorphose.*

Il n'y a pas de fauves, il n'y a pas d'hommes, pas de rouge. Elles n'ont pas de chaussures, elles n'ont pas de perruques, elles ne crient pas, elles ne pleurent pas, ne chantent pas, personne ne se glisse sous les tapis, autour il n'y a pas d'échafaudages, ni de plans inclinés, encastrés les uns dans les autres d'où elles se laisseraient glisser et rouler jusqu'à nos pieds en laissant des traces au sol. Pas de fauteuils blanc en cuir où elles seraient assises en attendant de se lancer dans des duos corps à corps. Il n'y a pas de piano, pas de grillages, pas d'animaux domestiques. Il n'y a pas de projections vidéos, pas de musique pop, il n'y a pas d'arme.

Pendant toute la durée de ce récit descriptif, les phrases sont presque toutes accompagnées d'une illustration par le corps. Elle cherche ses mots en faisant, prend un certain temps à finir ses phrases, hésite comme si elle était tout le temps en train de se souvenir de cette danse, et qu'elle convoquait la mémoire de la pièce comme un lieu-ressource, un appui pour cette énumération de choses inexistantes…La plupart de ces éléments énoncés servent de première partition à l'interprète. Tel un négatif photographique, cette description inversée ouvre plusieurs imaginaires et laisse entrevoir des esthétiques chorégraphiques qu'elle évacue immédiatement par une nouvelle *fausse* proposition. On comprend vite que l'enjeu de cette première scène pour Rita Quaglia, n'est pas tant de nous faire deviner, qui serait l'auteur·e ou quelle serait l'œuvre, mais bien plutôt de faire éprouver à travers ce que la pièce n'est pas, ce qu'elle a pu être, ce qu'elle pourrait être, bref, ce qu'elle renferme comme potentiels kinesthésiques, ce qui constitue son agir, son devenir…En faisant précisément l'inverse de ce que la pièce fut, Rita Quaglia initie dès le départ de ce travail un mouvement de réinvention participant dès lors à cette réinterprétation. Celle-ci ne peut avoir lieu qu'à condition de se glisser dans ces interstices, dans ces silences, dans ces hésitations, dans ces gestes non-achevés. Chacune des phrases prononcées s'accompagnent toujours d'un fond d'hésitation comme si cette plongée dans le (non)souvenir s'entrechoquait à chaque fois avec un lot de sensations et d'iconographies autres, une cartographie propre à son expérience, ses *a priori*, ses clichés…Peut-être a-t-elle recours à ses diverses expériences passées, peut-être cite-t-elle des gestes provenant d'autres pièces qu'elle a interprétées ? Peut-être fait-elle la généalogie des gestes appris et répétés depuis qu'elle est danseuse ? Les retraversant elle dessine en creux ce que pourrait être cette danse désirée et oubliée…

Dans une volonté d'inscrire sa présence dans ce qui n'a pas eu lieu, elle joue sur une ambiguïté entre fiction et réalité, faisant vivre devant les spectateur·rice·s une partition inventée de toutes pièces mais qui résonne malgré tout comme un écho plus ou moins grand à la pièce originelle et plus largement aux mémoires des spectateur·rice·s - celles-ci étant déjà habitées d'une multitude de gestes,

d'images, de bribes chorégraphiques, dans une temporalité et chronologie anarchique. Cette séquence des « faux gestes » abrite des spectres de gestes que les spectateur·rice·s fabriquent, spéculent. Pléthores de danses surgissent grâce à cette interprète auto-proclamée. Ce que vient nous rappeler Rita Quaglia par cette anaphore (« il n'y a pas »), c'est aussi et avant tout la part fictionnaire qui est à l'œuvre dans toute activité de spectatrice et d'interprète. Que ces deux activités, réception et création sont concomitantes à l'instar de la mémoire et de l'oubi. « *je ne me souviens plus du tout de ce que j'ai vu ce soir-là. J'ai juste quelques souvenirs, mais ce souvenir il est devenu très distant et, la mémoire que j'en ai, elle est très fragmentée.* » explique-t-elle. Ainsi cette première séquence de gestes évacuent dès lors toutes les fausses pistes, les déjouent en les exposant, et donc construit toute son hypothèse à venir par une série de gestes-rebuts dont elle se débarrasse au plateau. Éliminant certaines indications dramaturgiques, le flux de parole et de propositions corporelles qui s'enchaînent dérivent aux abords de nos mémoires de spectateur·rice·s, nous accrochant à sa présence qui navigue entre des spectres posturaux et kinesthésiques. Cette séquence en négatif s'apparente à une forme d'échauffement du corps de la danseuse et du regard (le sien, les nôtres).

S'entourant de partenaires virtuels, fabriquant des environnements fictifs, plongeant celleux qui la regardent dans des esthétiques imaginaires, elle conduit les regards des spectateur·rice·s à effectuer d'emblée un pas de côté avec elle, un décalage de la vision pour les conduire, non pas à une danse mais aux origines d'un désir de danse. Pour ce faire, la soustraction employée (évacuer tous les gestes qui ne lui serviront pas) devient une modalité perceptive afin de se rapprocher de son expérience et de son souvenir flou et vif dont les effets perdurent. Décrire ce qu'il n'y a pas peut s'avérer être une stratégie assez heureuse pour se défaire d'une prétendue vérité sur l'œuvre. Il s'agit d'opter en faveur d'une attitude régressive. Les mots de Georges Didi-Huberman ou encore ceux de Jean-François Lyotard nous apportent un éclairage supplémentaire sur la régression ou encore la soustraction comme un outil perceptif.

> « Voilà pourquoi il faudrait tenter, devant l'image, de penser la force du négatif en elle. Question moins topique, peut-être, que dynamique ou économique. Question d'intensité plus que d'extension, de niveau ou de localisation. Il y a un *travail* du négatif dans l'image, une efficacité « sombre » qui, pour ainsi dire, creuse le visible (l'ordonnance des aspects représentés) et meurtrit le lisible (l'ordonnance des dispositifs de signification). D'un certain point de vue, d'ailleurs, ce travail ou cette contrainte peuvent être envisagés comme une *régression*, puisqu'ils nous ramènent, avec une force qui toujours nous étonne, vers un en-deçà, vers quelque chose que l'élaboration symbolique des œuvres avait pourtant bien recouvert ou modelé. »[64]

[64] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1990, p. 174.

> « L'œil qui peint à Lascaux, dans la nuit, soustrait les couleurs au grand jour où elles se donnent immédiatement. Il les appelle à revenir, transmuées. Ce geste de réfraction trace un rebord qui est le style. La façon — style — dont la sensation est recueillie et rappelée, est singulière pour chaque artiste. C'est un geste qui habite et signe l'œuvre entière. Le style ne sépare pas l'âme de son existence asservie au sensible mais il jette le doute sur l'évidence du sensible. Il oppose à l'âme qui contes aux apparences, à l'âme déjà assouplie dans les apparences, l'âme en train de s'éveiller à l'apparition et qui tremble. Le nihilisme est inhérent au geste artistique. Si le culturel consiste à occulter et à oublier le rien, l'artistique consiste à l'élaborer. Ces quelques considérations ne portent pas que sur l'âme minime, sur l'*anima minima*, qui n'est que *cet* affect qui naît de *cette* apparition sensible, coup par coup. »[65]

La stratégie employée par l'artiste consiste à exposer d'emblée son impossibilité à se souvenir donc à refaire. Cette contrainte lui permet tour à tour d'élaborer une partition chorégraphique fabriquée depuis des gestes éloignés du vocabulaire de la pièce d'origine, mais aussi d'inventer pour les spectateur·rice·s présent·e·s une nouvelle danse. Celle-ci, si a priori n'a rien à voir avec la danse tant désirée par cette interprète, offre pourtant à imaginer collectivement où son désir a pu être porté et qu'elle aurait pu être cette danse.

3. Suspendre son jugement.

L'énumération des « il n'y a pas » échappe à toute autorité d'un discours, et présente cette hypothèse non pas comme un commentaire sur l'œuvre mais bien plutôt comme un discours de l'œuvre (langagier et kinesthésique), un discours dans l'œuvre, un geste en négatif depuis elle. L'exercice auquel elle s'astreint s'apparente à ce que décrit dans les années 60 Susan Sontag et son célèbre essai, « Contre l'interprétation »[66]. Dans celui-ci, l'essayiste américaine pointe du doigt les travers du jugement de goût, autrement dit d'une critique faisant souvent usage d'un ton affirmatif, d'un regard englobant voire surplombant qui regarderait son objet d'étude du dessus et ne s'attarderait pas à décrire la relation, le regard qu'elle porte sur l'œuvre. S. Sontag invite à déjouer une doxa qui réclamerait un sens supposé caché dans chaque œuvre. « Interpréter c'est appauvrir, diminuer l'image du monde — lui substituer un monde factice de "significations". »[67] écrit-elle. L'apport que nous offre S. Sontag dans ce texte réside dans l'alternative qu'elle en propose, à savoir une attention qualitative qu'elle nomme une érotique de l'art plutôt qu'une herméneutique[68]. Cette érotique n'est possible, selon elle,

---

[65] Jean-François Lyotard « Les traces diffractées. À propos d'Œuvre-autiste, n I, 1993 de Bracha Lichtenberg Ettinger », *in Écrits sur l'art contemporain et les artistes. Textes dispersés II : artistes contemporains*, sous la direction de Herman Parret, Leuven University Press, 2012, p. 554.

[66] Susan Sontag, *L'œuvre parle*, traduit de l'anglais pas Guy Durand, Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 2010, pp. 11- 30.

[67] *Ibid.*, p. 18.

[68] Dans le texte original elle écrit : « In place of a hermeneutics we need an erotics of art. » (traduit dans l'édition de 2010 par « Nous n'avons pas, en art, besoin d'une herméneutique, mais d'un éveil des sens. », *Ibid.*, p. 30).

que par un retour à la description et l'invention d'un « vocabulaire descriptif ».[69] Afin de « retrouver l'usage de nos sens. Nous devons apprendre à mieux voir, à mieux entendre, à mieux sentir. »[70]

> « Notre tâche n'est pas de découvrir dans une œuvre un contenu de plus en plus abondant, et moins encore de nous efforcer d'y ajouter beaucoup plus qu'elle ne contient. Notre tâche est de nous libérer de la pensée du contenu pour goûter la chose elle-même. Le but de tout commentaire artistique devrait être désormais de rendre l'œuvre d'art — et, par analogie, notre propre expérience — plus réelle à nos yeux, et non pas de la déréaliser. Montrer comment l'objet est ce qu'il est, ou même simplement qu'il est ce qu'il est, bien plutôt que de faire apparaître ce qu'il peut signifier, voilà le véritable rôle de la critique. »[71]

La proposition de Susan Sontag résonne amplement avec les recherches de Roland Barthes ou encore celles de l'école de Constance (Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser notamment) qui insistent toutes sur les effets de la relation entre texte et lecteur·rice et laissent volontairement de côté le prisme habituellement privilégié qui désigne le texte et son auteur·e. « Mais comment alors décrire ce qui, à la lecture, nous fait vibrer ? » s'interroge Wolfgang Iser dans son essai *L'appel du texte*[72].

Dans l'introduction du solo de R. Quaglia, sa prise de parole se trouve très vite altérée par les gestes qu'elle esquisse. Elle rythme les passages descriptifs par des changements de position, par de nouvelles prises d'espace, par des rapports au poids différents, par des déplacements tantôt rapides, tantôt lents et méticuleux. Elle danse la description ou plutôt la non-description de la pièce-source. Elle cherche une place. Elle performe au plateau la partialité de la critique, un point de vue fragmenté.

> « Il s'agirait donc, pour que le geste critique soit possible, d'accepter avant tout son caractère infiniment partial ; savoir que « l'œuvre » n'est ni achevée, ni saisissable dans son entièreté. […] Je maintiens que le critique de danse devrait se garder de toute affirmation et de toute autorité. Relativiser le regard, surtout, mettre en évidence son fonctionnement, c'est-à-dire présenter le texte pour ce qu'il est : la production d'une subjectivité au travail (ce qui n'exclut en rien le savoir), c'est, au moins, éviter de faire de la relation entre œuvre et texte critique un rapport de force et, éventuellement, un rapport guerrier. »[73]

Les réflexions d'Isabelle Ginot concernant la critique de danse contemporaine nous donnent à penser l'œuvre comme un « carrefour de forces »[74] dans lequel se croise un travail de production de gestes et de savoirs émanant aussi bien de celui·celle qui danse que de celui·celle qui regarde. Bref, une critique qui se rend

---

69 *Ibid.*, p. 27.

70 *Ibid.*, p. 29.

71 *Ibid*., pp. 29-30.

72 Il s'agit du discours inaugural à l'Université de Constance en 1969, traduit de l'allemand par Vincent Platini, Paris : Éditions Allia, 2012, p. 8.

73 Isabelle Ginot, *La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, *op. cit.*, p. 121.

74 *Ibid.*, p. 122.

poreuse à l'objet qu'elle regarde et à l'objet qui la regarde.[75]

Exprimer un désir de danse vis-à-vis d'une autre danse défait et déjoue tout un horizon d'attentes et/ou d'*a priori* que présuppose un acte critique. Par exemple, R. Quaglia ne procède à aucun moment à un jugement de goût (j'ai aimé ou je n'ai pas aimé la pièce) mais se fraye plutôt une traversée critique qui s'appuie sur une série d'affects et sur une conviction qu'il y a là quelque chose à (dé)faire. Cheminer dans une œuvre, avec elle, la transformer, l'éclairer différemment, la rendre autre. Le désir comme pré-mouvement sera donc le premier pas fondateur pour émettre une hypothèse, il vient rendre possible et compléter le second, celui de délirer.

[75] C'est aussi ce que revendique Gavin Butt dans l'introduction de l'ouvrage *After criticism. New Responses to Art and Performance*, Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2005, pp. 1-19.

B. Délirer.

1. Traduire, trahir.

L'artiste a recours pendant sa recherche de création à la collecte de matériaux « historiques » de la pièce originelle et s'entoure de diverses présences. Des bribes musicales[76] ainsi que des voix off constituent la partie audible de ces matériaux et contribuent à raviver une ambiance musicale pour les premières et à suggérer les présences des interprètes pour les deuxièmes. En amont de la création, Rita Quaglia a enregistré plusieurs entretiens avec les interprètes (elle l'annoncera dès le début) sans dire la forme que cela prendra, ni quel en sera le contenu. Dans cette partie, les voix des interprètes, diffusées par les enceintes, donnent accès à ces moments privilégiés que R. Quaglia a passés avec les danseuses. On entend ces dernières lire des textes qu'elles ont chacune écrites pendant le processus de création avec Loïc Touzé et qui s'apparentent à des descriptions de chorégraphies. Si les interprètes ne sont plus au plateau, elles traduisent par leurs voix leurs trajets, leurs intentions, leurs états de corps. Ces différentes voix que nous entendons, deviennent des surfaces de projection pour Rita Quaglia qui, seule au plateau, improvise en temps réel. On entend par exemple :

> *Les bras s'envolent vers l'avant, le corps reste dans un espace réduit sur place, le temps faible est à la fin, tempo vigoureux sur la totalité, les jambes sont pliées. L'espace d'évolution réduit à un mètre sur un mètre. Le regard est présent sur la périphérie sans lien avec l'activité du reste du corps volontairement occupé à déjouer une intention directionnelle. Les pieds alternent une relation au sol et à l'air comme planté, glissé, jeté, écrasé, retiré. Voir ce qui résonne. Le tempo est celui d'une qualité d'observation donc variable.*

Tout ce qu'elle exécute pendant cette diffusion de la voix (qui sera répétée deux fois ici) oscille entre potentielle illustration de ce qui est dit et potentielle improvisation. Rita Quaglia enchaîne des phrases dansées constituées d'une qualité tonique, elle enchaîne des fentes, des demis-tours, des sauts. Ses bras, sa tête, son regard et ses pieds jouent quant à eux, avec une qualité davantage relâchée et molle. Les pieds trainent contre le sol, les bras sont jetés en avant et sur les côtés, les doigts sont parfois détendus, parfois endormis, parfois recroquevillés. L'interprète explore l'espace alentour dans des dynamiques multi-directionnelles. Quand on entend « Le regard est présent sur la périphérie sans lien

[76] Bribes musicales de Henri-Bertrand Lesguillier, créateur sonore de la pièce originelle.

avec l'activité du reste du corps volontairement occupé à déjouer une intention directionnelle », la danseuse semble accentuer la mobilité de sa tête par un regard périphérique tandis que ses bras instaurent un éloignement avec son buste et sa tête. De côté, elles les jette puis les replie vers elle. Une voix change et Rita Quaglia en profite pour se placer ailleurs dans l'espace et suggère un changement d'état à l'écoute de cette nouvelle voix :

> *Dégage, dégaine, délie, désigne, dérègle, disparaît, disgrâce, dilue, divague, docile, dix, douze, direct, digne, délice, doigt, direct, dépecé.*
> *[…]*
> *un saut vif, un saut sec, un saut dans le vide, un saut dans le froid, un élan, un serpent, un crabe, une feuille rouge, un saut en trois temps, le premier est drôle, le deuxième est pitoyable, le troisième est perdu. Un saut désordonné avec les épaules à la même hauteur que les hanches.*
> *[…]*
> *Activité d'extrême désolation, plus extrême qu'extrême. La désolation disparaît et laisse la place à la bêtise. Grande, grande activité de la bêtise. L'état est sincère. Fin.*
> *Miniaturisation des extrémités du corps, disparition des organes, chamboulement intérieur, le sang ne circule plus, une carcasse, une poussière, fin.*
> *Etat neutre, état déguisé, état de lassitude, état neutre, tout est facile, un état divin, tout est possible, fin.*

Les deux voix entendues n'ont pas le même grain, pas la même musicalité, et modifient aussi bien la perception de l'interprète au plateau que celle du·de la spectateur·rice. Cette dernière partition composée de phrases plus brèves altère la tonicité de celle qui danse et sa manière de se prêter au jeu. Elle semble plutôt chercher à toucher des micro-états par des gestes spontanés enchaînés rapidement. L'expression de son visage est marquée par des soupirs et des sourires. Entre épuisement et amusement peut-être ? La tête, légère et relâchée, dodeline, le corps est traversé là encore de directions variées, entraînant l'interprète dans des déplacements rapides faits de sauts, de glissades. Guidée par les bras, les épaules, les pieds, les genoux. Pour la phrase : « un saut en trois temps, le premier est drôle, le deuxième est pitoyable, le troisième est perdu », Rita Quaglia, de dos, propose un premier rebond avant de sauter frénétiquement en pliant ses jambes sur le côté.

Ces partitions ont toutes pour point commun une « puissance évocatrice » qui intéresse la nouvelle interprète et qui décide de s'en servir comme « une forme nouvelle, qui [traduit], tout en le trahissant, le propos chorégraphique de la pièce

d'origine »[77]. Dans cette séquence, elle touche presque à son désir initial : s'imaginer dansant avec ces interprètes.

> « C'est à partir d'un mot, d'une phrase, d'un rythme, d'un état, d'une image que le corps entier s'active et répond par le mouvement entre la traduction et la trahison. L'enjeu étant de ne pas se laisser emporter par un état d'improvisation, de rester à l'écoute de la partition que l'on entend, et de jouer avec ces mots - pour les respecter ou pour s'en éloigner. »[78]

Leurs voix deviennent une surface de projection pour Rita Quaglia, devenant alors littéralement interprète parmi les interprètes, une nième interprète de la pièce, interprète cherchant dans ces lectures, dans ces silences, dans ces répétitions de phrases, dans ces changements d'intonation, dans ces différents grains de voix, autant d'appuis à faire émerger une danse qui *a eu lieu* que d'appuis à improviser une danse qu'elle invente sur le plateau. Sa danse oscille entre ces deux pôles et semble être une autre description de la pièce-source, elle se loge aussi bien dans les mots de l'archive sonore que dans l'espace vide du plateau, en devenir perpétuel. Dans cette séquence, Rita Quaglia navigue entre deux filtres perceptifs : celui d'une écriture poétique et partitionnelle par les interprètes d'origine et celui d'une écriture mi-improvisée et mi-dirigée qu'elle expérimente simultanément. L'écriture textuelle lue devient un lieu par lequel le geste de R. Quaglia prend appui. À l'écoute de ce montage sonore, nous avons accès à des fragments d'imaginaires, à des bribes méthodologiques déployés par les interprètes d'origine. À ce propos, la chercheure Aurore Desprès remarque :

> « Lors des séances de travail, se sont constituées des textes écrits, support de traductions des mots aux actes ou inversement. Ces textes nommés « partitions » resteront des ressorts déclencheurs d'actes rythmiques pour celui qui en est l'auteur ou pour d'autres danseurs, durant toute la durée du processus. « Ainsi, c'est moins en des « improvisations » ou en une performance que se constituent les modes d'interprétation et de composition de « *9* » qu'en, ce que nous pourrions appeler ici, des « programmes d'actes ». »[79]

Les voix de celles-ci, occupant l'espace, nous donnent accès à des méthodologies de travail et, dans une certaine mesure, à une traduction de leurs gestes en mots. Nous sommes loin d'une écriture chorégraphique qui se compterait de façon chronométrique, loin aussi d'une écriture gestuelle qui s'effectuerait par des pas

---

[77] « En réécoutant les enregistrements des voix de ces femmes en prise avec leurs souvenirs, parfois dans la nécessité de s'exprimer par le geste avant la parole, j'ai été frappée par leur puissance évocatrice. La voix, surtout quand elle traverse des corps qui ont été habités par le mouvement, porte en elle, comme le souffle toutes les nuances dynamiques de nos états physiques et émotionnels. », Rita Quaglia, *op.cit.*, pp. 17-18.

[78] *Ibid.*, p. 19.

[79] A. Desprès, *op.cit*, p. 5.

de danse catégorisés[80]. Ici la liste semble l'emporter. Série de verbes d'action. Série de qualités de saut qui décale un vocabulaire de la danse présupposé. À quoi pourrait ressembler « un saut dans le froid » ? Et un saut « perdu » ? Mille manières d'y répondre. On devine à travers ces partitions et l'improvisation de Quaglia au plateau un certain plaisir à traverser à son tour ces consignes poétiques mais aussi l'impossibilité à reproduire une quelconque danse pré-existante.

La danseuse nous donne accès finalement à la création de l'interprète, elle goûte à une liberté de danser. Elle s'approprie et interprète à sa manière, avec son corps, ses gestes, ses savoir-faire. Elle nous en offre une nouvelle version. Elle répond à sa façon. Elle fait des propositions. Elle invente un nouveau corps d'interprète habité et agi par ceux des autres. Prises entre toutes ces voix de femmes, on ne sait plus qui est là au plateau. On ne sait plus si ces voix précèdent le geste ou au contraire lui succèdent. Qui vient avant ? D'où part le geste ? De spectatrice à danseuse, elle devient chercheure par cette première séquence qui s'apparente à ce que Katya Montaignac nomme une « anti-méthode ».

> « Une anti-méthode consiste ainsi à inverser la posture « savante » du chercheur en une démarche subjective, singulière et sensible. Assumer cette subjectivité tend à adopter un point de vue quasiment artistique qui « dialogue » avec l'œuvre plus qu'elle ne l'explique. En assumant ce point de vue, le chercheur tente d'adapter ses outils d'analyse aux propositions émanant de l'œuvre. »[81]

La temporalité de la danse effectuée par Rita Quaglia ne correspond pas toujours à la temporalité du texte. Il n'y a ni échec ni réussite, que des tentatives qui restent ouvertes. Sa partition en temps réel déborde largement de ce récit diffusé en voix-off. Quand les voix s'arrêtent, elle continue en silence, à prolonger des états traversés précédemment. Ses gestes résonnent avec ce qu'on a vu/entendu avant. Branchement chorégraphique. Elle s'interrompt pour rejoindre l'avant-scène et reprend la parole, essoufflée :

> *Parmi toutes ces partitions, il y en a une qui commence comme ça :*
> *se pose faiblement, trois secondes. S*e pose faiblement, trois secondes. Se pose faiblement, trois secondes. Se pose faiblement, trois secondes. Se pose faiblement, trois secondes. Se pose faiblement, trois secondes. Se pose faiblement, trois secondes. Se pose faiblement, trois secondes.

---

80 Tout comme la chorégraphie « d'origine » de *9* : « l'unité de base pour la composition ici n'est pas le pas ou la position, comme dans le classicisme en danse, non plus le « geste » ou le « mouvement » délimité par des accents toniques, impulsé par la modernité en danse, mais bien clairement « l'acte » ou « l'action », ce, dans le sillage de la post moderne danse américaine initiée par Ann et Lawrence Halprin notamment, mais complètement dégagée ici par L.Touzé de la sphère du quotidien. » A. Desprès, *op.cit.*, p. 5.

81 Katya Montaignac, « Une anti-méthode ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 05 décembre 2017. URL : http://danse.revues.org/1017 ; DOI : 10.4000/danse.1017

Elle marque des silences entre les répétitions de la dernière phrase et ne « fait » a priori rien. Essoufflée par la séquence semi-improvisée et tonique, elle reprend son souffle pendant cette prise de parole. La polysémie de cette phrase confère un caractère poétique à la fin de cette séquence. Qui se pose ? Qui se dépose ? Qui se repose ? Le corps d'une danseuse venu à bout d'une danse qu'elle aurait aimé danser, d'une danse qu'elle a quasi dansée avec les interprètes juste avant, du moins avec leurs voix, leurs souffles… Des sons métalliques viennent recouvrir la voix de Rita Quaglia qui se confond avec la bande sonore et disparaît progressivement avant d'entamer la dernière séquence.

2. Polyphonie de voix.

Se plaçant elle-même dans ces matériaux, elle joue de cette confusion polyphonique. S'inscrivant dans une proximité accrue avec les voix des danseuses d'origine à travers un montage sonore qui est diffusé par des enceintes, elle mobilise un travail réflexif qui passe par des tentatives échouées de faire un geste et qui instaure une relation critique avec son objet d'étude/son objet de désir. Elle associe la gestion de son poids avec les voix des autres interprètes et crée véritablement un rapport de co-présences. Elle performe ce « regard » de spectatrice décrit par Hubert Godard : « Trans-porté par la danse, ayant perdu la certitude de son propre poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre. [...] Quand, par le transport, le regard est moins contraint par la pondéralité, il voyage différemment. C'est ce qu'on peut nommer l'empathie kinesthésique ou la contagion gravitaire. [...] C'est la nature de ce trans-port qui organise la perception du spectateur. »[82]

Elle devient ici le corps de l'autre (des autres) et illustre par sa propre corporéité les consignes descriptives qui constituent les partitions des interprètes. Elle nous donne à lire une danse de spectatrice devenant le temps de cette séquence une possible interprète. Elle met à jour par l'improvisation ce qui pourrait ressembler aux tâtonnements d'une chercheure aux prises avec son objet d'étude, elle fait des essais, elle échoue probablement, elle esquisse des voies possibles.

L'espace de l'œuvre abrite donc « un ensemble de "faire" »[83], émanant ici aussi

---

[82] Hubert Godard, « Le geste et sa perception » *in* M. Michel et I. Ginot, *La danse au XXe siècle*, nouvelle édition, Paris : Larousse, Bordas, 1998, p. 227.

[83] « Comme « carrefour de forces », l'oeuvre chorégraphique est un espace où convergent, s'entremêlent et parfois se contredisent un ensemble de « faire » : ceux du chorégraphe, ceux des interprètes, si telle est la configuration de la pièce ; mais aussi ceux des spectateurs, réels et imaginaires, qui contribuent à l'invention de la pièce ; les forces du monde social qui prédéterminent et infléchissent tant les formes de la pièce que l'imaginaire de tous les intervenants, acteurs et spectateurs… » Isabelle Ginot, *La critique en danse contemporaine*, *op.cit.*, p. 122.

bien de celle qui regarde que de celles qui ont été regardées. Ces voix succédant à celle de Rita Quaglia (elle ne parle pas dans cette séquence), donnent l'impression que son « je » est depuis le départ multiple, sa voix polyphonique, son corps habité de pleins d'autres. La place accordée dans son solo aux interprètes vient également réaffirmer son envie de se défaire d'une autorité de l'auteur de ladite pièce citée, mais vient aussi resserrer davantage son espace de jeu à celui des interprètes et aux matériaux habituellement invisibles, de jouer avec eux, de réactiver des archives de travail. Ici, les textes-partitions des danseuses donnent accès à une transmission d'interprète à interprète et à leurs méthodologies de travail qui viennent densifier et compléter une histoire de la danse qui se raconte majoritairement sous le prisme des chorégraphes.

Sa danse quasi-improvisée au plateau se superpose aux voix, s'imbrique avec elles. L'interprète en devenir nous donne accès au plateau à des modalités plurielles de perceptions et à différents niveaux de compréhension. Version parlée, version dansée, version dansée et parlée. Ainsi le·la spectateur·rice peut s'amuser à fermer les yeux, les ouvrir, faire varier sa réception et solliciter de différentes façons son imaginaire.

Par la voix donc nous avons accès à des matériaux privés. Les notes lues appartiennent aux interprètes et nous donnent à penser à toutes ces archives de danseurs qui tombent habituellement dans l'oubli. Ces partitions suggèrent celles qui composent le site internet *everybodystoolbox* mais aussi les publications de ce même collectif d'artistes[84] qui imaginent des outils de publication favorisant la transmission, la circulation de partitions écrites de pièces de danse, où chacun·e est libre si elle·il le souhaite de reprendre à son compte les déroulés chorégraphiques ou encore de mettre en débat les méthodologies de travail des un·e·s et des autres[85].

Se glisser dans les gestes des autres, dans la peau des autres, dans le regard des autres, qu'est-ce que cela dit de l'impact émotionnel d'une œuvre sur celles et

[84] Voir le site everybodystoolbox.net et les publications *Everybodys Self Interviews* (2008) ; *Everybodys Group Self Interviews* (2009) ; *Everybodys Performance Scores* (2010).

[85] Dans un registre plus poétique et plus diffractant, cette séquence me fait également songer à un livre de Paula Caspao sur une pièce de Petra Sabisch. Le livre devient alors une véritable partition performative (« a score for you to imagine other performances, or litteraly - *to make performances*. ») à activer selon l'envie du·de la lecteur·rice. Ce qui se prolonge ici face à la pièce de P. Sabisch est à prolonger encore. Performance illimitée qui passe du support scène au support papier jusqu'à en inventer d'autre(s). Paula Caspão, *Relations on paper, a piece of documentation, a site-specific glossary, a catalogue, a travelogue, a resonance, a calepin, a place, a trace, of from for with RELATIONS A CONCRETE CHOREOGRAPHY by Petra Sabisch*, Lisbon : Ghost Editions, 2013.

ceux qui la regardent ? « L'émotion ne dit pas « je » » écrit Gilles Deleuze[86] à propos des peintures de Francis Bacon et signifie ici pour G. Didi-Huberman un double mouvement propre à l'émotion : « l'*autre-dedans* qui donne à l'émotion sa profondeur, et l'*autre-dehors* qui lui donne son ouverture. »[87] La dimension polyphonique de cette hypothèse chorégraphique résonne avec les multiples de nos identités de spectateur·rice. Là, encore R. Quaglia déjoue ce qui se donne habituellement à voir sur un plateau dans une entreprise de re-fabrication d'une pièce. Plutôt que de retourner au geste même, elle suggère d'appréhender ces écritures textuelles comme à la source d'un geste initial. Passant par elle, tentant de les traduire par le corps, elle nous donne à considérer les mots comme des outils chorégraphiques.

Ces textes restituent des langues propres à chaque interprète et viennent résonner avec la singularité inévitable de chaque geste. Donner à entendre les différences d'oralité d'une voix à une autre mais aussi les différences de styles littéraires, comme on montrerait à voir la singularité des interprètes en leur demandant de faire un même geste.

Comment qualifier cette hypothèse ? « Œuvre-essai, œuvre-commentaire, œuvre-analyse » ? Voici les dénominations proposées par Jacques Aumont à propos des *Histoire(s)* de Jean-Luc Godard[88], films du réalisateur dans lesquels il multiplie et fait proliférer les références au cinéma. Pour Aumont, la force de ce « critique-artiste » réside dans cette capacité à « parler d'une émotion [suscitée par une œuvre cinématographique] en en suscitant une autre ».)[89] :

> « Critiquer c'est refaire : dépasser l'analyse, ses descriptions et ses explications, pour atteindre à un rapport à l'œuvre première qui la reprenne et, lui ajoutant, la révèle sous une lumière autre. »[90]

Les matériaux collectés par Rita Quaglia lui servent de base affective et

---

86 « L'émotion ne dit pas « je ». […] On est hors de soi. l'émotion n'est pas de l'ordre du moi, mais de l'événement. Il est très difficile de saisir un événement, mais je ne crois pas que cette saisie implique la première personne. Il faudrait plutôt avoir recours, comme Maurice Blanchot, à la troisième personne, quand il dit qu'il y a plus d'intensité dans la proposition « il [ou elle] souffre » que dans « je souffre » ». Gilles Deleuze, « La peinture enflamme l'écriture » (1981), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, Paris : éd. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 172, Cité par Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, Peuples en armes, L'œil de l'histoire, 6*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2016, p. 48.

87 *Ibid.*, p. 49. Une autre façon de dire ce que Georges Simondon a exprimé sur l'émotion qui « se déploie selon une dimension particulière en laquelle viennent se toucher le pré-individuel (l'autre du dedans) et le trans-individuel (l'autre du dehors). » cf. G. Simondon, *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Paris : Aubier, 1989 (éd.2007), p. 211, cité par G. Didi-Huberman, *ibid.*

88 Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris : P.O.L., 1999. *Histoire(s) du cinéma* est une série de huit films réalisés entre 1988 et 1998, p. 121.

89 *Ibid.*, p. 122.

90 *Ibid.*, p. 132.

perceptive pour créer sa propre partition, elle prolonge alors la fiction amorcée par la séquence des « il n'y a pas », tentant ici de faire sentir les potentialités du réel.

> « …jouer un peu avec la tentation de la fiction est aussi une manière — peut-être pas la seule, mais c'en est une — d'explorer l'histoire qui aurait pu advenir et qui n'est pas advenue, une manière de faire sentir les potentialités du réel. S'il n'y a pas d'équivalence entre réel et fiction, il y a en revanche […] une contiguïté du réel et de ses potentialités. Essayer de la saisir, cela fait partie du travail de chercheur. »[91]

Si cette réinterprétation se caractérise bel et bien par l'exposition et l'agencement de fictions - à savoir celles présentes dans chacune de ces voix et celles qui constituent la réinterprétation de Rita Quaglia[92], « ce droit à la fiction apparaît comme plus légitime encore quand on reconnaît que l'inconscient joue un rôle déterminant dans notre réception de la littérature et que l'activité imaginaire, de ce fait, ne constitue nullement une part secondaire de la lecture, mais le coeur même de la relation que nous entretenons avec les oeuvres. »[93] La dimension littéraire et poétique de ces textes lus et incarnés fait proliférer des imaginaires multiples, aussi bien pour l'improvisatrice qui est sur le plateau, que pour les spectateur·rice·s, reconfigurant à leur tour cette danse.

---

[91] Stany Grelet, Aude Lalande, « Déplacés, déplacer. Entretien avec Nicole Lapierre», *Vacarme* , n ° 47, Association Vacarme, 2009, p. 12.

[92] Voir à ce propos le chapitre de Michel Bernard « Sens et fiction » *in De la création chorégraphique*, *op. cit.*, « le travail sensoriel complexe du danseur porte en lui-même une fiction originaire qu'il exhibe, déploie et véhicule par sa seule performance scénique. », p. 100.

[93] Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris : Éditions de Minuit, 2013, p. 12.

C. Déborder.

1. Sortir du cadre.

Après avoir été *au bord de* se souvenir et de tenter de *refaire ce qui a été*, la troisième partie offre à voir un geste de l'excès, du décadrement, voire du sabordage. Cette dernière séquence sera l'occasion pour R. Quaglia de révéler le dispositif scénographique de la pièce-source. Une description minutieuse ainsi qu'une mise en espace participent à recréer le lieu dans lequel elle a voulu se projeter en tant que spectatrice.

> *À 5 mètres du premier rang voilà le praticable de 90 centimètres de hauteur avec sa fenêtre de 2 mètres 35 et sa largeur maximale de 16 mètres. Cet espace est complètement blanc. Et sa particularité ce sont les deux angles morts, un d'un côté et un de l'autre côté. Derrière les angles morts, les interprètes, de temps en temps, disparaissent, mais continuent à être très actives. […] C'est un espace qui est très..très immaculé, très pur. On pourrait penser à un studio de danse blanc duquel on aurait fait tomber un mur mais on pourrait aussi penser à un aquarium. De temps en temps dans cet espace on entend aussi de la musique. […] C'est plus ou moins quelque chose qui ressemble à ça. Mais dans la réalité c'est beaucoup mieux que ça.*

Elle a récupéré en coulisses des accessoires nécessaires à la reconstitution de la scénographie (un tableau blanc en papier sur lequel elle notera dans un premier temps les chiffres mentionnés dans l'extrait ci-dessous ; une table ; un rouleau de nappe en papier blanc ; des feuilles A4 pliées en deux) et s'attèle à la construction d'une maquette précaire à échelle réduite. L'espace de danse des interprètes (le praticable) est représenté par la table, elle-même recouverte d'une nappe en papier blanc ; les feuilles A4 figurent les angles morts. Le fond de scène blanc est reconstitué grâce à un grand morceau de nappe en papier qui est posé contre le tableau et contre une enceinte sur laquelle est posé un tabouret.

> *Et il y a des costumes, il y a des costumes blancs mais il y a aussi un peu de violet très pâle et de l'orange et du beige et du bleu transparent et du rose, et un peu de gris, mais nous, on ne perçoit que du blanc.*

En même temps qu'elle énumère les couleurs, elle superpose un pull blanc à son pull. Elle monte sur la table, dos à nous, elle poursuit.

> *La première chose que l'on voit, elles sont là depuis toujours et elles se tiennent les mains et marchent à l'unisson très lentement et elles ont les yeux*

très grands ouverts comme si elles étaient dans un état éthérique, une sorte de grande somnambulation, puis elles lâchent, elles vont se disposer dans l'espace en groupe mais un groupe irrégulier. Et elles commencent à faire des sauts de tous les côtés, à droite, à gauche, sur une jambe, les deux. Elles vont en bas avec le haut et en haut avec le bas. Ou en haut avec le haut et en bas avec le bas. Elles font des sauts avec les épaules à la même hauteur que les hanches, elles font des sauts attaqués au départ, à l'arrivée, elles font des élans sans sauts et des atterrissages sans envolées. Elles font des fracas, des distorsions et ça dure longtemps. Ensuite, l'espace s'engouffre entre elles et les repoussent à l'extérieur, là, certaines disparaissent derrière les angles morts mais elles continuent à être très actives. De temps en temps, il y en a qui reviennent mais immédiatement elles sont atteintes par des lignes, ensuite encore elles se dispersent dans l'espace mais cette fois à différents niveaux et sont dans un semblant d'immobilité. Et l'espace se gèle et elles se cristallisent et il y a de la musique et dans cet espace minéral il n'y a plus d'humanité. On ne perçoit que des masses ou de la sédimentation. On sent l'érosion de la pierre. Des falaises qui craquent, des montagnes qui surgissent et qui s'effritent en même temps. On voit la neige fondre, démarrer. C'est comme si on assistait à un spectacle de jeux dynamiques avec toutes ces implosions moléculaires et ces explosions soudaines, c'est solaire et lunaire à la fois. C'est complètement aride. Ensuite elles descendent encore une fois mais cette fois, elles viennent tout près de nous et nous tournent le dos. On ne voit que leur dos. Ici elles regardent l'espace. Quand elles vont le franchir à nouveau elles le font avec des qualités très différentes. Il y en a qui le font par effraction, par hasard, et d'autres le font très discrètement et à ce moment là devant nos yeux on voit apparaître un paysage en biais où des protagonistes font des bribes de danse seuls à partir des partitions et d'autres reprennent les nymphes. Tout à coup, il y a un arbre, et très vite il est rejoint par d'autres arbres. On est face à une forêt mais on ne sait pas si elle vient de naître ou si elle est train de disparaître. Ensuite, quelqu'un part et ça s'interrompt.

Rita Quaglia esquisse quelques gestes figuratifs dans cette dernière séquence où une archive-musicale réapparaît au moment où elle la mentionne. Elle s'abaisse parfois pour se fondre davantage dans le décor, mais en vain, l'interprète dépasse largement le cadre de cette scénographie miniature. Passant de la posture debout, à accroupie, à assise sur la table, la soliste se déplace à une échelle resserrée dans cette œuvre-fantôme. La table devient le plateau de danse-source mais devient en même temps un lieu du débordement, un lieu mêlant un dehors et un dedans, lieu-

témoin et lieu-fiction, un lieu qui expose une « forme de vie »[94], qui décadre.

> La table « c'est un support, c'est ce qui permet de poser des choses : sans base, sans support, les objets tomberaient par terre, s'effondreraient. La table, c'est en définitive ce qui permet de voir les choses, d'en mettre même plusieurs, de natures différentes, côte-à-côte. La table devient ainsi une technique de visualisation. Une « théorie des tables », c'est ce qu'on fait quand on se pose la question de savoir comment faire apparaître des objets, comment rendre visible des choses qui n'ont à ce jour pas encore de plan, comment les stabiliser. Les tables proposent une autre échelle de plan pour définir d'autres cadrages. La théorie n'a que peu à voir avec le méta-, elle traite, avant tout, de questions d'échelles. »[95]

Plongeant dans cet « espace minéral », R. Quaglia emploie ici un « nous » ou un « on », se replaçant à sa place initiale, celle de spectatrice, incluant avec elle les spectateur·rice·s dans cette traversée physique et imagée dans l'œuvre. Un « nous » qui déborde la frontière scène/salle habituelle, un « nous » qui transgresse les rôles assignés, un « nous » qui désigne une communauté de spectateur·rice·s-performeur·se·s, potentiellement tou·te·s *réinterprètes* des œuvres auxquelles iels assistent, avec lesquelles iels co-construisent des fictions perceptives. La réinterprétation de Rita Quaglia invite à considérer cette réception comme une réflexion critique sur la manière dont les œuvres sont regardées, tel que le formule Isabelle Ginot :

> « Et si le travail critique, comme on a tenté de le montrer, est un travail d'invention de l'œuvre, alors son éthique pourrait bien être non pas de chercher à résoudre ou clôturer l'interprétation, mais bien au contraire à la faire proliférer, la relancer, analyser indéfiniment et donc réinventer indéfiniment cette œuvre, pour, plutôt que prétendre à la maîtriser, tenter de la laisser indéfiniment nous déborder. »[96]

L'hypothèse émise par l'artiste prend des allures de scène onirique dans cette dernière séquence où les écarts d'échelles accentuent la déformation de l'œuvre originelle et rendent visibles les variations entre les souvenirs, les impressions et les traces kinesthésiques encore palpables dans ses postures, dans sa voix et dans le paysage qu'elle décrit. Le geste de déborder s'associe à celui de rêver et rend visible une forme de *danse intérieure*[97]. En transposant, le concept de « livre

---

94 voir à ce propos l'entretien « Formes de vies et écosystèmes des oeuvres d'art » de Franck Leibovici avec Grégory Castéra en ligne sur : http://www.desformesdevie.org/fr/page/entretien-franck-leibovici-par-gr-gory-cast-ra
« La forme de l'œuvre ne se réduit pas à celle de l'objet exhibé, c'est celle de l'écosystème tout entier. Or, s'il existe un tel malentendu, c'est qu'on ne sait pas comment représenter cet écosystème. On reste interdit : on ne sait pas à quoi ressemble la forme d'un écosystème…en clair, si l'on inclut, dans la définition d'une œuvre, les pratiques qui la constituent, on ne sait pas à quoi ressemble une œuvre…et moi, je suis bien embêté alors, parce que je ne sais plus ce qu'il faut que je regarde ni jusqu'où il faut que je regarde… »

95 *Ibid*.

96 Isabelle Ginot, *La critique de danse contemporaine*, *op.cit.*, p. 123.

97 « Je propose d'appeler livre intérieur cet ensemble de représentations mythiques, collectives ou individuelles, qui s'interposent entre le lecteur et tout nouvel écrit, et qui en façonnent la lecture à son insu. Largement inconscient, ce livre imaginaire fait fonction de filtre et détermine la réception des nouveaux textes en décidant quels éléments en seront retenus et comment ils seront interprétés. » Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, *op. cit.*, p. 80.

intérieur » développé par Pierre Bayard à celui de « danse intérieure », le solo de R. Quaglia met en mouvement cet amas de gestes, d'images, de bribes chorégraphiques qu'elle a rencontré tout au long de sa vie de spectatrice et d'interprète.

> « Tissé des fantasmes propres à chaque individu et de nos légendes privées, le livre intérieur individuel est à l'œuvre dans notre désir de lecture, c'est-à-dire dans la manière dont nous recherchons puis lisons des livres. Il est cet objet fantasmatique en quête duquel vit tout lecteur et dont les meilleurs livres qu'il rencontrera dans sa vie ne seront que des fragments imparfaits, l'incitant à continuer à lire. On peut imaginer aussi que c'est à rechercher et mettre en forme son livre intérieur que travaille tout écrivain… »[98]

La fin du solo reste suspendue, suscitant chez les spectateur·ice·s un geste de relance, interpellant chez chacun·e d'entre elleux sa danse intérieure, son œuvre rêvée. La table de cette dernière séquence suggère également « le support d'un travail toujours à reprendre, à modifier si ce n'est à recommencer. Elle n'est qu'une surface de rencontres et de dispositions passagères… »[99]. En d'autres termes, un espace pour faire à nouveau, pour faire émerger, pour (se) laisser affecter, déborder…

2. Savoirs situés & nouveaux récits.

Le dispositif en trois actes de Rita Quaglia met à nu un regard, son regard à travers cette combinaison de filtres descriptifs qui agissent comme des machines à fictions. « Une fiction de l'œuvre n'est pas un abandon de l'œuvre. Elle est nécessaire pour que se déploient toutes les puissances de sa réalité virtuelle, de son spectre ou son fantôme.»[100] dit Isabelle Launay. En enclenchant une réflexion sur les manières de regarder une œuvre, et donc de parler d'une œuvre, *Une hypothèse de réinterprétation* s'inscrit dans le prolongement de travaux chorégraphiques menés depuis les années 1990 en France, à l'instar du Quatuor Knust[101] :

> « ces danseurs entendaient se situer dans une histoire de leur art et ré-élaborer une fabrique de l'histoire de la danse. Face au récit dominant moderniste, il s'agissait de proposer un autre récit : un récit qui, d'une part, s'exposerait au sein des œuvres elles-mêmes, et d'autre part, qui serait interprété par les sujets de cette histoire aujourd'hui. Le Quatuor entendait donner une visibilité à la conscience historique d'interprètes, tout à fait conscients d'être eux-mêmes sujet du processus qui inscrit l'œuvre chorégraphique dans l'histoire. […] Un

[98] *Ibid.*, p. 83.

[99] Georges Didi-Huberman à propos du travail d'Aby Warburg dans *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire, 3*, Paris : Éditions de Minuit, 2011, p. 18.

[100] Isabelle Launay, « Vitalités et formes de l'oubli en danse », conférence inédite, donnée dans le cadre du colloque Vestige-Vertige, Théâtre de la Cité Internationale, Paris, nov. 2008, organisé par le Mas de la danse et l'IMEC. Citée d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr

[101] Le Quatuor Knust réunit en 1993 Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet, en référence au système de notation chorégraphique élaboré par Albrecht Knust.

> récit donc qui donnerait aussi voix et corps à des danseurs sans Histoire, en d'autres termes sans possibilité de citer, d'emprunter, de s'approprier et de brouiller les pistes du récit. »[102]

Le récit proposé dans ce solo ne cherche donc pas à souligner l'œuvre-source mais bien plutôt à nous inviter, nous spectateur·rice·s, à fictionner dans les œuvres que nous voyons, avec elles, à les remettre en jeu à travers un processus de subjectivation, à les incarner autrement, à les raconter à d'autres en inventant de nouveaux formats, comme autant de façons de regarder ce qui nous regarde. Discuter alors autour de danses qu'on a oubliées, en d'autres termes qu'on n'a pas vues, pour mieux en révéler ses richesses infinies[103]. Bref, sentir collectivement la fabrique d'un regard, de nos regards et les possibles émancipateurs qui affleurent. Avec les mots de Rancière, nous goûtons à une forme d'émancipation : « le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif. »[104]

Le débordement proposé par Quaglia n'est rendu possible que par une parole adressée et située dès les premières minutes du solo. Les mises en perspectives qu'elle offre sur un même objet font apparaître de nouveaux récits et une prolifération des sens - les sens qu'on attribuerait à telle ou telle œuvre (l'exercice critique tel qu'il est souvent appréhendé mais qui ici, se trouve éclaté) mais aussi les sens perceptifs et sensoriels par les multiples points de vue qu'elle nous offre et dans lesquels elle se met en scène. Changeant ainsi à chaque fois de lunettes pour regarder cette danse.

La place accordée à la description dans *Une hypothèse de réinterprétation* est prégnante et fondamentale dans la visée critique qu'elle propose. On l'a vu, celle-ci occupe des registres discursifs variés. De la description inversée du début à une description du geste, au travers des partitions lues par les interprètes de la pièce de L. Touzé, jusqu'à la description finale prononcée par l'interprète seule en scène et perchée dans cette scénographie miniature. R. Quaglia vient nourrir à sa manière l'usage de la description en danse. Celle-ci est explicitement mise au service d'un geste, elle enclenche un mouvement, une prise d'espace au plateau. Elle vient délimiter le cadre chorégraphique de l'artiste mais aussi ouvrir des pans d'imaginaires abondants. La description vient décupler le geste, lui donner un autre écho, lui apporter un autre relief, bref elle participe à un acte d'invention, de création.

---

[102] Isabelle Launay, « Poétiques de la citation en danse. D'un Faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust avant-après 2000 », *in Mémoires et histoire en danse*, *Mobiles*, n° 2, Collection Arts 8, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 35.

[103] « Ne pas connaître le texte - et cela doublement - leur donne paradoxalement un accès plus direct, non certes une à une quelconque vérité cachée de l'œuvre, mais à l'une de ses multiples richesses possibles. », Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, *op.cit.*, p. 84.

[104] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique-éditions, 2008, p. 27.

Pour Isabelle Ginot elle constitue un premier pas dans la « fabrique du regard » ou encore « l'atelier critique » dans lequel l'étudiant·e, le critique, le·la chercheur·e construit sa boîte à outil[105].

> « La description « absolue » ou exhaustive d'une pièce de danse est évidemment impossible. Dès lors, toute tentative de description constitue à la fois un processus de transcription (de par le changement de médium qu'elle engage), de sélection, et de (re)composition de la pièce. Car même dans ses efforts les plus analytiques, la description ne peut échapper à l'association : impossible de sélectionner des « éléments de la pièce » sans, dans le même temps, les associer, créer des liens entre les éléments de la pièce et, donc, en réinventer la composition. »[106]

Les passages descriptifs déployés dans la pièce de Quaglia viennent progressivement se fondre dans cette scénographie réduite pour l'occasion et nous offre un point de vue davantage poétique où une écriture métaphorique laisse libre court à un imaginaire propre à celui de la danseuse. À la fin, c'est tout un espace végétal et minéral qui semble recouvrir la scène.

> *l'espace se gèle* […] *On sent l'érosion de la pierre. Des falaises qui craquent, des montagnes qui surgissent et qui s'effritent en même temps. On voit la neige fondre, démarrer.* […] *c'est solaire et lunaire à la fois. C'est complètement aride.* […] *Tout à coup, il y a un arbre, et très vite il est rejoint par d'autres arbres. On est face à une forêt mais on ne sait pas si elle vient de naître ou si elle est train de disparaître.*

Sans vouloir tordre la proposition de Rita Quaglia dans une perspective féministe, il est tentant de faire le parallèle entre son travail et celui de Donna Haraway et ce qu'elle nomme une « objectivité féministe encorporée ». La théoricienne américaine réhabilite la notion d'objectivité qu'elle attribue à un savoir localisable, un « savoir situé », autrement dit assumer la partialité de son point de vue comme étant garante d'une vision objective.

Pour D. Haraway, une objectivité féministe dans les sciences sera rendue possible par un retour au système sensoriel de la vison et une reconquête de celui-ci,

---

[105] Isabelle Ginot, *La critique en danse contemporaine*, op.cit., pp. 60-61.
[106] *Ibid.*, p. 61.

habituellement entendu dans un rapport de domination.[107] Ainsi, pour contrer « l'œil cannibale »[108] elle appelle à une libération de ce sens :

> « Je veux une écriture féministe du corps qui remette en valeur les métaphores visuelles, parce que nous avons besoin de reconquérir ce sens pour trouver notre chemin au milieu de toutes les ruses et de tous les pouvoirs de représentation visuelle des sciences et des technologies modernes qui ont métamorphosé les débats sur l'objectivité. Il nous faut apprendre dans nos corps, ces corps doués d'une vision de primate, en couleur et stéréoscopique, comment relier cet objectif à nos scanners théoriques et politiques de façon à dire où nous sommes et où nous ne sommes pas, dans ces dimensions de l'espace mental et physique que nous savons à peine nommer. Alors, de façon moins perverse qu'il n'y paraît, l'objectivité s'affirme comme une affaire d'incorporation particulière et spécifique, et plus du tout comme la vision mensongère qui promet de s'affranchir de toutes les limites et de la responsabilité. La morale est simple : seule la perspective partielle assure une vision objective. »[109]

> « Les « yeux » que rendent accessibles les sciences technologiques modernes ruinent toute idée d'une vision passive ; ces prothèses nous montrent que tous les yeux, y compris nos propres yeux organiques, sont des systèmes de perception actifs, intégrés dans des traductions et des *manières* particulières de voir, c'est-à-dire, des manières de vivre. […] Comprendre comment ces systèmes visuels fonctionnent, techniquement, socialement et psychiquement devrait pouvoir ouvrir la voie à une objectivité féministe encorporée. »[110]

> « Nous ne recherchons pas la partialité pour le plaisir, mais pour trouver les connexions et les ouvertures inattendues que les savoirs situés rendent possibles. Le meilleur moyen d'obtenir une vue plus large est de se trouver quelque part en particulier. »[111]

N'est-ce pas ce que tente de faire R. Quaglia au plateau ? L'expression qui titre ce chapitre, « déplier le regard », ne désigne-t-elle pas tout l'enjeu de cette proposition chorégraphique ? Déposer au plateau la construction d'un regard, la construction d'une spectatrice-interprète-auteure, prise entre désir d'imitation/ désir de refaire et désir d'émancipation/désir de défaire ?

Une hypothèse de réinterprétation pourrait s'appréhender comme un manifeste de spectatrice. Un manifeste de la réception en danse, de ses modalités de perception, un programme politique et féministe. Les jeux d'échelle qu'elle propose tout au long de la pièce, les filtres perceptifs avec lesquels elle joue, sa manière de

---

[107] « Les yeux ont servi à signifier une aptitude perverse — parfaitement affinée tout au long de l'histoire d'une science liée au militarisme, au capitalisme, au colonialisme et à la suprématie mâle — aptitude qui éloigne le sujet connaissant de chacun et de tout dans l'intérêt d'un pouvoir sans entrave. » p.115. Ce que décrit Haraway rejoint le concept de « male gaze » développé par la critique et chercheure de cinéma Laura Mulvey dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Volume 16, Été 1975. Une traduction française a paru : Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto S. Giovanni : Éditions Mimésis, collection Formes Filmiques, 2017.

[108] Expression de Zoë Sofoulis (« Through the lumen : Frankenstein and the optics of reorigination », University of California Santa Cruz, thèse de Ph.D., 1988) et citée par D. Haraway, *op. cit.*, p. 116.

[109] Donna Haraway, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *op. cit.*, p. 117.

[110] *Ibid.*, p. 118.

[111] *Ibid.*, pp. 127-128.

prendre pour appui ses savoirs d'interprète, de danseuse, de spectatrice, concourent à fabriquer un objet situé. Le récit qu'elle fabrique et qui rassemble diverses couches perceptives et cognitives (récit par la parole mais aussi récit par le geste, collecte sonore avec les voix et les musiques et re-création d'une scène miniature) fait écho aux diverses lunettes dont parle D. Haraway. Les visions mises en scènes par R. Quaglia ne se limitent pas au sens de la vue, mais recouvre des spectres kinésiques qui contaminent sa manière d'investir l'espace et de le transformer. Son hypothèse détient un geste émancipateur à travers les spéculations perceptives et chorégraphiques qu'elle fait proliférer depuis la pièce d'un autre.

On connaît l'intérêt persistant de D. Haraway envers les récits de science-fiction dans lesquels elle voit de nouvelles manières de raconter des histoires et l'Histoire. Là encore, la description finale de R. Quaglia nous oriente dans cette voie. Le récit qu'elle raconte annonce une partition de danse à venir, que nous ne verrons pas mais dans laquelle nous pourrions nous projeter. *« C'est comme si on assistait à un spectacle de jeux dynamiques avec toutes ces implosions moléculaires et ces explosions soudaines, c'est solaire et lunaire à la fois. C'est complètement aride. »* dit-elle calmement. « Comment se fait-il que l'écriture et les auteurs de science-fiction ne deviennent pas des illustrations d'arguments ou des illustrations de pensées mais des pensées elles-mêmes. La science-fiction traverse une sorte de métamorphose, de transmutation, c'est cela la pratique théorique. »[112] s'interroge D. Haraway. Ce serait quoi une science-fiction chorégraphique, une danse-fiction ?

Dans l'ouvrage de Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste*[113], la chorégraphe américaine propose en dernier chapitre « un récit futuriste d'une danse en 2097 ». On peut y lire des informations qui nous donnent accès à une forme artistique lestée de tout l'appareillage culturel que nous connaissons aujourd'hui :

> « Il n'y a pas de tickets ni de places numérotées. Je ne sais pas où se déroule le spectacle et je ne dois pas essayer de le chercher, ni deviner où il a lieu. La chorégraphe dont je vais voir le travail a suggéré au petit groupe de spectateurs/mécènes que nous sommes d'adopter son cadre de référence pour percevoir la danse, et ce avant même de sortir de chez nous. »[114] […] « À présent, le regard et son objet se confondent. Je deviens le spectacle que je suis venue trouver sans le chercher, sensible aux moindres changements à l'intérieur de mon corps et au-dehors. Ma respiration me semble planétaire. »[115]

---

[112] Ce que dit D. Haraway dans le documentaire qui lui est consacré : *Story Telling for Earthly Survival* un film de Fabrizio Terranova, Graphoui Asbl, Rien à Voir Productions, CbA & Spectre Productions, 2016.

[113] traduction de Laurent Pichaud et Lucie Perineau, Dijon, Lausanne : Les presses du réel, La Collection Nouvelles Scènes / Manufacture, 2017, pp. 131-133.

[114] *Ibid.*, p. 131.

[115] *Ibid.*, pp. 131-132.

À de nouvelles technologies permettant d'accroître nos sensations/perceptions :

> « Le tissu de mes vêtements contient des stimulants qui augmentent la sensibilité de mon épiderme. »[116]

À une ère post-informatique :

> « Notre attachement culturel à embrasser l'inconnu, renforcé depuis la fin de l'ère informatique, m'aide à respirer profondément et à rester attentive à tout ce qui advient. »[117]

À des relations de co-présence :

> « D'autres personnes pénètrent dans mon champ de vision. Nous interagissons que nous le voulions ou non. Ainsi cet homme assis là-bas, tête pendante, yeux clos : d'une certaine manière, il n'est pas conscient de ma présence. À un autre niveau, nous nous incluons mutuellement dans nos différentes perceptions du moment. J'aime cette sensation. J'aime cet homme parce qu'il est là où il est et que sa présence me permet de le voir dans ce contexte. »[118]

Cette chorégraphie du futur contée par la chorégraphe américaine nous dévoile au premier abord peut-être ses idéaux artistiques, ses fantasmes d'artiste, ou encore ses visions de citoyenne. Mais en second plan, ce qui apparaît pour moi, c'est davantage son outillage perceptif qui fait écho à ce que je sais d'elle. Par exemple, le recours aux « what if » qu'elle injecte dans son travail auprès des interprètes, leur soufflant aléatoirement une brèche spéculative qui habite le geste.

> « Et si … ? C'est juste une question, observez l'effet et abandonnez-le. Le laisser aller se passe à un niveau perceptif, pas physique, le des-attachement a lieu dans la tête, pas dans le corps. C'est une façon pour reconnaître que l'apprentissage advient différemment. C'est une expérience sensuelle et ce n'est rien de moins. Ce sont d'autres canaux de savoir qui sont mobilisés »[119].

Encore une hypothèse là qui vient faire écho à celle R. Quaglia qui ne cesse de déplier son regard autrement dit, qui ne cesse de faire des tentatives spéculatives depuis une danse, depuis des affects de spectatrice, qui cherche non pas à illustrer une forme mais plutôt à en montrer un processus, les multiples trajets possibles qui en découlent et les branchements hypothétiques qui s'opèrent.

---

[116] *Ibid.*, p. 131.
[117] *Ibid.*
[118] *Ibid.*, p. 132.
[119]« What if … ? It's just a question, notice the feedback and let it go. The letting go is in a perceptual level, not in a physical one. The dis-attachment is happening in the mind, not in the body. Recognition that the learning is happening differently. It is a sensual experience and it is nothing less. Other channels of knowing ». Masterclass, Atelier de Paris, Octobre 2014. Marika Rizzi, *Sentir le Dire. Dire le Sentir. Tentative d'explicitation d'une expérience sensible dans les pratiques dansées de Kirstie Simson et de Deborah Hay. À la lumière de leur terminologie*, Mémoire de master 2, dir. Isabelle Ginot et Myrto Katsiki, Université Paris 8, 2017, p. 67

La danse nommée au tout début devient à la fin de la pièce un paysage. Transformant ainsi l'environnement qu'elle observe, le désignant poétiquement comme un territoire vaste sur lequel elle prête attention à ce que ça lui fait.
Passant d'un regard périphérique à un regard focal (l'infiniment grand à l'infiniment petit), elle joue sur des échelles perceptives, fait varier son attention et donne à voir alors comment sa corporéité évolue, se transforme au fil de son récit, de son exploration. Ce changement d'échelle rend également compte d'un processus de subjectivation, elle va devenir interprète sous nos yeux…ce passage entre place de spectatrice et place de danseuse-auteure.

Les verbes : désirer, délirer et déborder mettent en exergue ce bord nécessaire à l'acte de *refaire* et par là même de *défaire*. Refaire, réaborder, défaire, voire saborder. Mille et une manières de partir du bord de l'œuvre. Mille et une manière de regarder une danse et d'en partager ce que ça nous a fait. L'hypothèse fabriquée par Rita Quaglia vacille entre imitation et trahison, entre affection et auto-affection, entre transmission et création. Nous laissant avec nos danses intérieures, elle nous suggère subtilement d'en prendre soin mais aussi de les transformer, voire de les partager à d'autres.

« C'est qu'il y a, dans tout « pouvoir d'être affecté », la possibilité d'un renversement émancipateur. »[120] écrit G. Didi-Huberman. Ainsi donc la part émancipatrice de ce travail réside probablement dans ce geste d'excès qui vient clore cette réinterprétation. Prolongeant tout autant le délire inhérent à cette proposition, elle partage en dernier lieu l'illusion de la voir dans « la » pièce originelle, dans le décor même, enfin une copie. Nous laissant goûter à ce que ça aurait été, ce que ça aurait pu être, ce que ça sera. R. Quaglia fait là encore de l'association gestes et paroles le lieu d'une fabrication de nouveaux récits et de nouvelles histoires affectives et chorégraphiques.

[120] Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, Peuples en armes, L'œil de l'histoire, 6*, *op.cit.*, 2006, p. 56.

MATÉRIAU : LA LANGUE BRISÉE (1)

C'est *Une hypothèse de réinterprétation* qui m'a donné envie d'entamer une recherche-création. Lorsque j'ai découvert cette pièce un soir de printemps au Centre National de la Danse, je ne savais pas vraiment ce que j'allais voir, je ne connaissais pas Rita Quaglia, je n'étais pas vraiment artiste et pas vraiment chercheure. En regardant Rita Quaglia dans ce plateau vide, dénué à première vue de tout appareillage spectaculaire, j'ai éprouvé moi aussi l'envie d'y être sur ce plateau. Je n'étais pas complètement vierge d'une expérience de danse mais mes projets artistiques étaient jusqu'à alors détachés d'un travail réflexif. La production artistique me faisait peur et je n'avais pas d'ambition particulière à être artiste chorégraphe/performeuse. N'ayant pas de formation professionnelle chorégraphique — même si j'ai pratiqué la danse intensivement depuis le lycée avec une option Danse qui m'a permis d'avoir mon baccalauréat sans trop de peine — je n'avais jamais ressenti une quelconque légitimité à m'auto-proclamer danseuse ou encore chorégraphe. La question de la légitimité a été évacuée lorsque j'ai commencé ce doctorat de recherche-création et que j'ai pu obtenir un contrat doctoral. Progressivement ma place a été plus simple à prendre et à délimiter. Un devenir-artiste s'est affirmé. J'ai commencé quelques tentatives et expérimentations avec des amies et collègues (Violeta Salvatierra doctorante au département Danse mais aussi l'artiste Anne Lise Le Gac qui sortait fraîchement de sa formation au CNDC[121] d'Angers). Les premières formes de l'amitié dans le travail.

En septembre 2015, un collègue, Volmir Cordeiro, m'invite à une soirée partagée avec d'autres artistes. Nous devons présenter un travail en cours sous une forme n'excédant pas les 30 minutes. L'invitation se fait au début de l'été. Je passe deux semaines à Lisbonne auprès d'une autre amie et collègue Paula Caspão. Elle m'aide à clarifier des envies, des pièges, des affects. Je passe l'été et une bonne partie en studio à traverser des pièces de mon corpus initial (à l'époque mon corpus est composé d'une centaine d'objets rattachés à des formes de critique performative).

Celle qui me parle le plus à ce moment-là c'est le solo de Jennifer Lacey,[122] *Two discussions of an anterior event*, dont j'ai une captation et qui me suit partout dans mon ordinateur. Je fais une description minutieuse de la pièce, j'apprends des séquences parlées et gestuelles. La plupart de ses mouvements me sont impossibles à reproduire. Alors je tords ses propositions à ma guise. Je prends un certain plaisir à réécrire une partition pour mon propre corps. L'utilisation du texte projeté dans la pièce de la chorégraphe me plaît beaucoup. Il s'agit de sous-titres à une vidéo d'un de ses solos. Son commentaire écrit en propose un retour critique très drôle. Son auto-dérision me touche.

---

[121] Centre National de Danse Contemporaine.

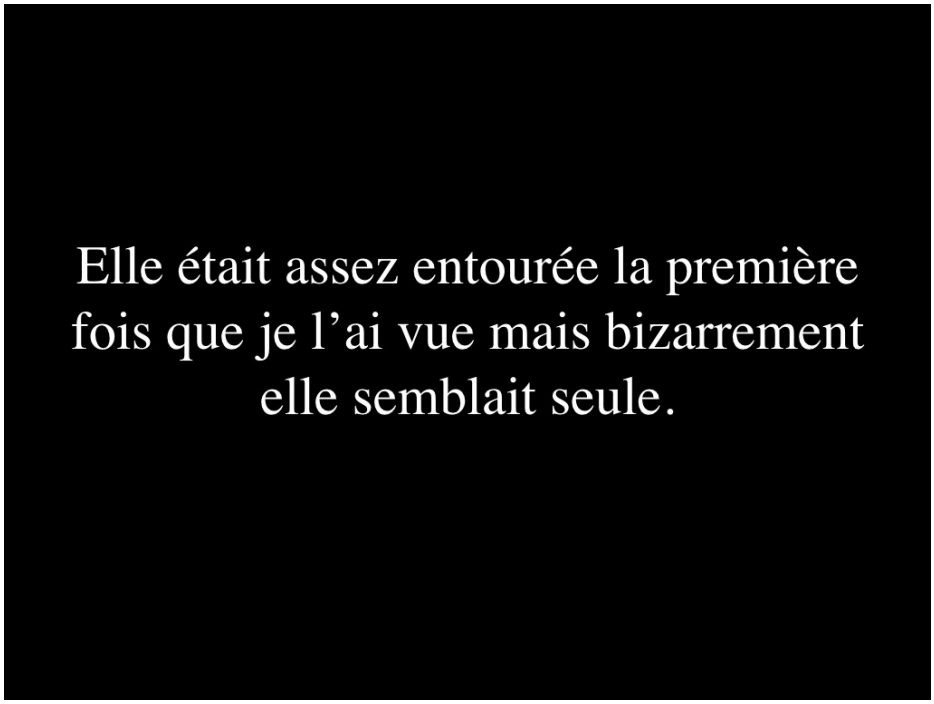
[122] Jennifer Lacey est une artiste américaine basée à Paris depuis la fin des années 1990. Elle a collaboré entre autre avec les artistes DD Dorvilliers, Loïc Touzé, Latifa Laâbissi et la plasticienne et scénographe Nadia Lauro avec qui elle conçoit *$Shot* (2000) ou encore *Les assistantes* (2005).

Je commence progressivement à parler à la pièce. Je lui confie mes doutes et mes excès. Je traverse au même moment un épisode amoureux difficile et un questionnement existentiel profond. Je crois que je déprime mais ça ne se voit pas. Je suis très très très mélancolique et plongée dans une solitude dans laquelle je me complais. La vidéo du solo de J. Lacey devient une bouée à laquelle je m'accroche. Mon travail « théorique » semble au plus bas. Mes productions textuelles pour la thèse sont éclatées et pas assez problématisées. Pourtant j'écris. J'écris beaucoup. Des couches se superposent dans le travail, elles répondent à ma perception de cette pièce cet été-là, dans cet état-là. La vidéo-projection d'un texte devient un outil pour faire entendre une voix intérieure et pour agencer les matériaux, les superposer. Qu'est-ce que c'est que de faire une série de gestes devant le texte qui défile en arrière-plan ? Qui est le·la protagoniste ? Qui parle dans ce texte ? Le texte projeté me permet de mettre une certaine distance avec cette parole écrite, et paradoxalement m'autorise à employer un vocabulaire érotique, charnel, polysémique, ambigu, que je ne pourrai peut-être pas employer à l'oral. Je personnifie la pièce ou bien c'est cette pièce qui m'amène à faire ça. Je ne sais plus qui agit l'autre.

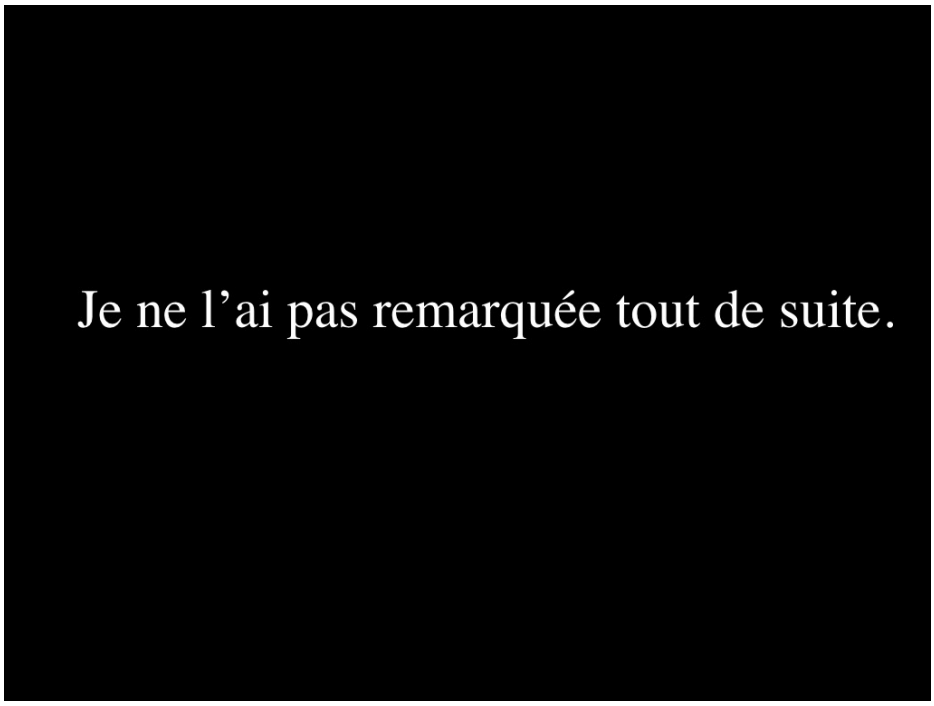
Je crois qu'il y a des oeuvres qui peuvent sauver des existences, qui nous redonnent du désir, qui nous font surmonter des épreuves, qui colmatent des brèches. Celle de Jennifer Lacey m'a sortie d'une mauvaise passe.
Depuis elle, j'ai fabriqué *La langue brisée (1)*, un solo dans lequel le texte qui suit était projeté en fond de scène[123].

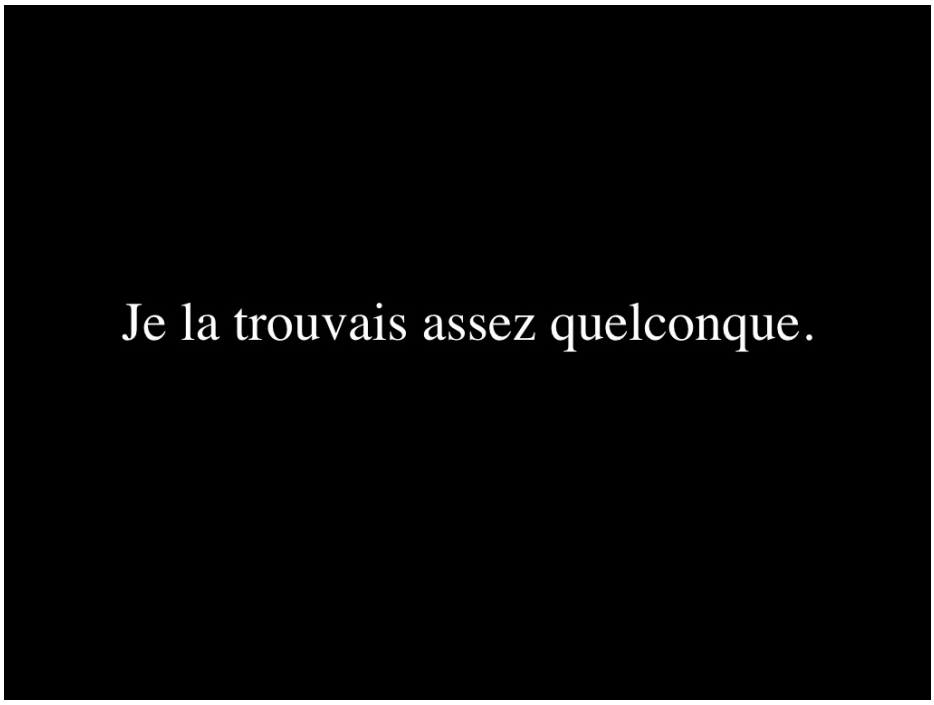
[123] Une captation est disponible sur ce lien : https://vimeo.com/145301315 mot de passe : pour.toi

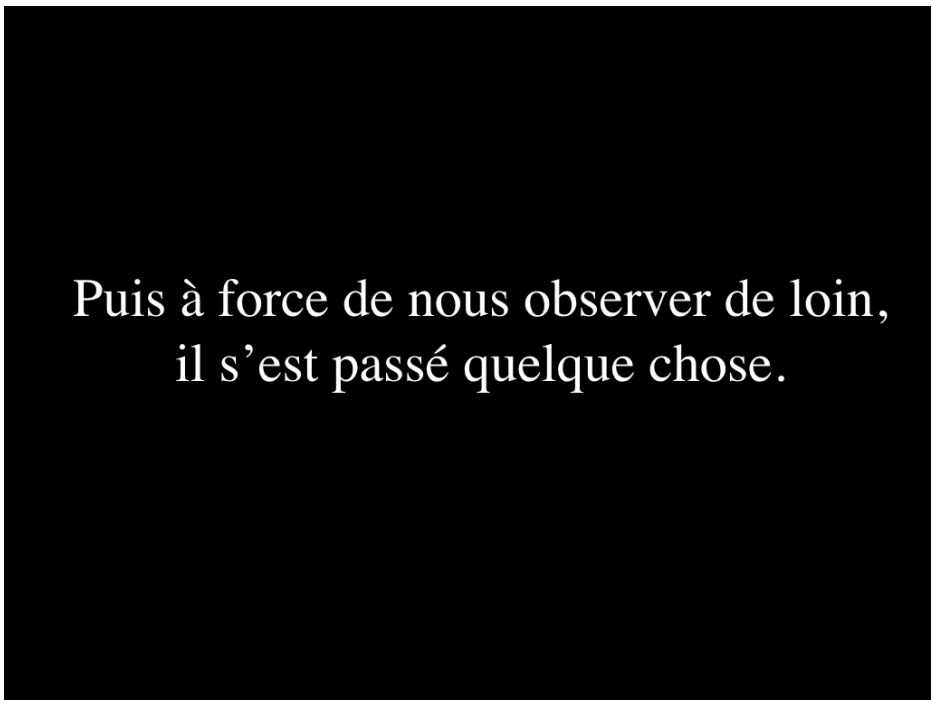

Je l’ai rencontrée il y a 3 ans.


Elle était assez entourée la première fois que je l'ai vue mais bizarrement elle semblait seule.

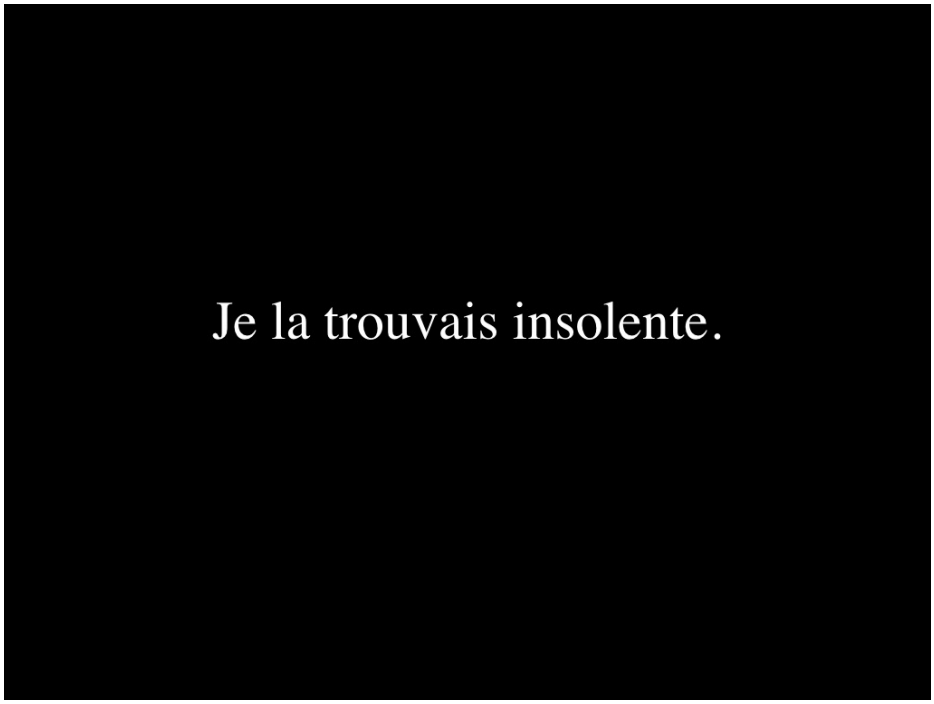

Avec son regard dans le vide.

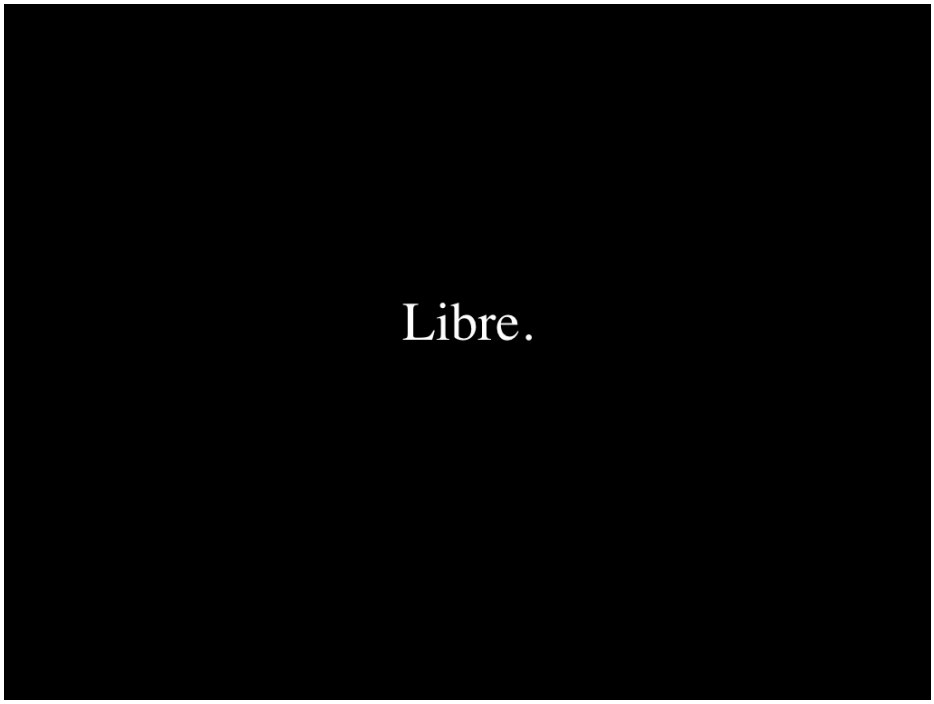

Je ne l’ai pas remarquée tout de suite.


Je la trouvais assez quelconque.

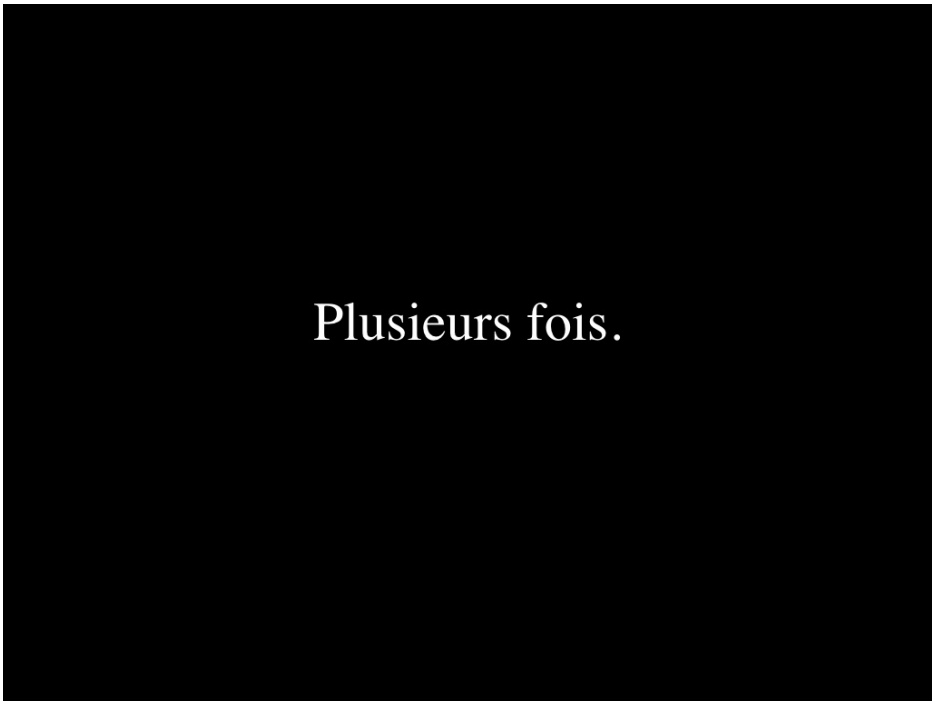

Puis à force de nous observer de loin,
il s’est passé quelque chose.

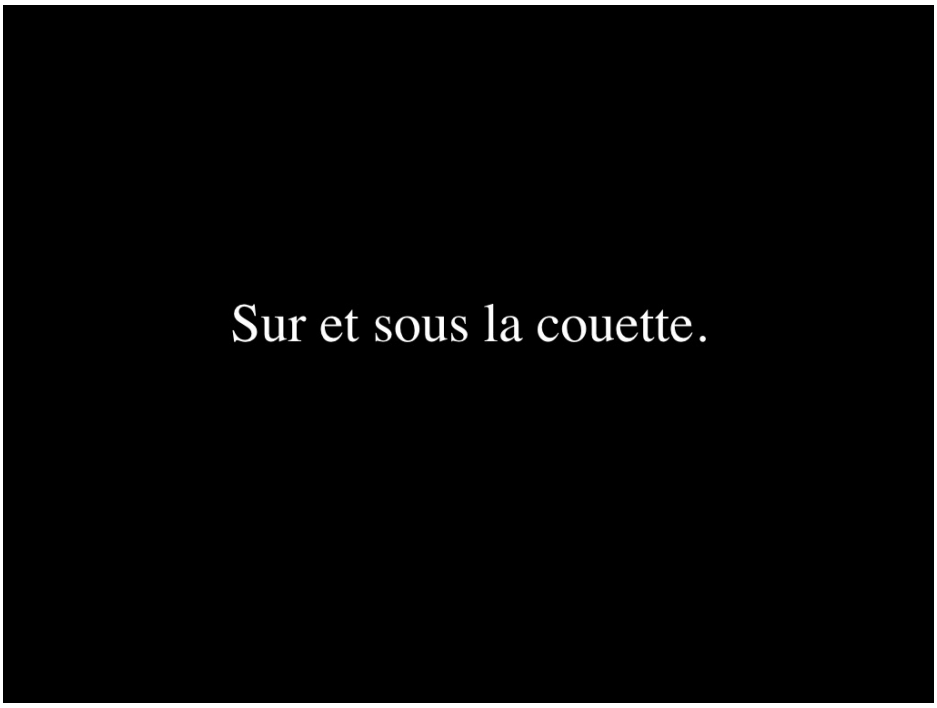

Elle m’a fait rire, ça m’a séduite.

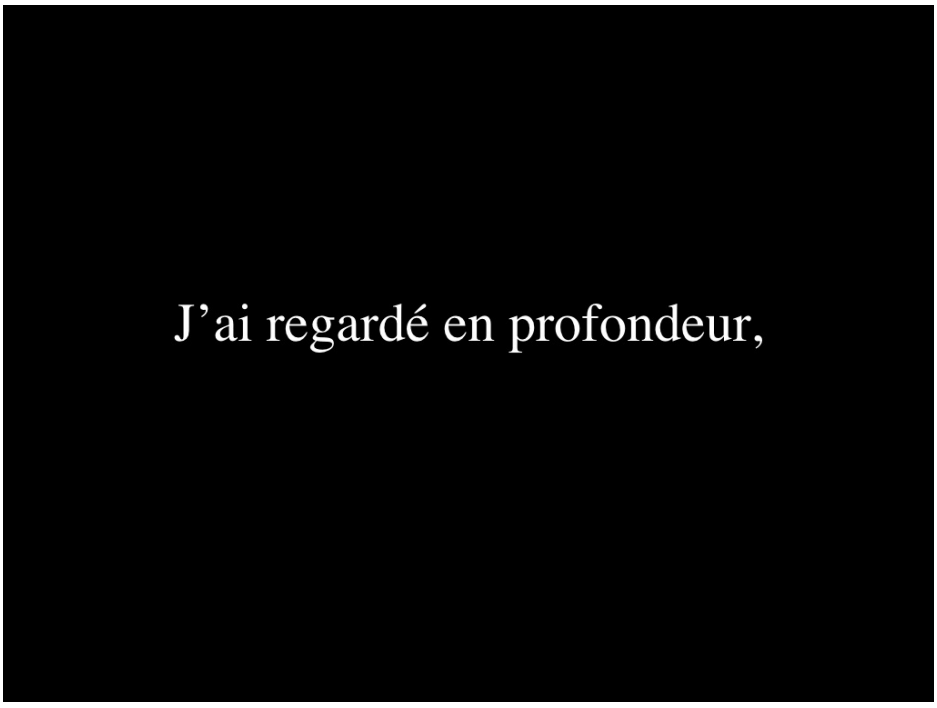

Je la trouvais insolente.


Libre.

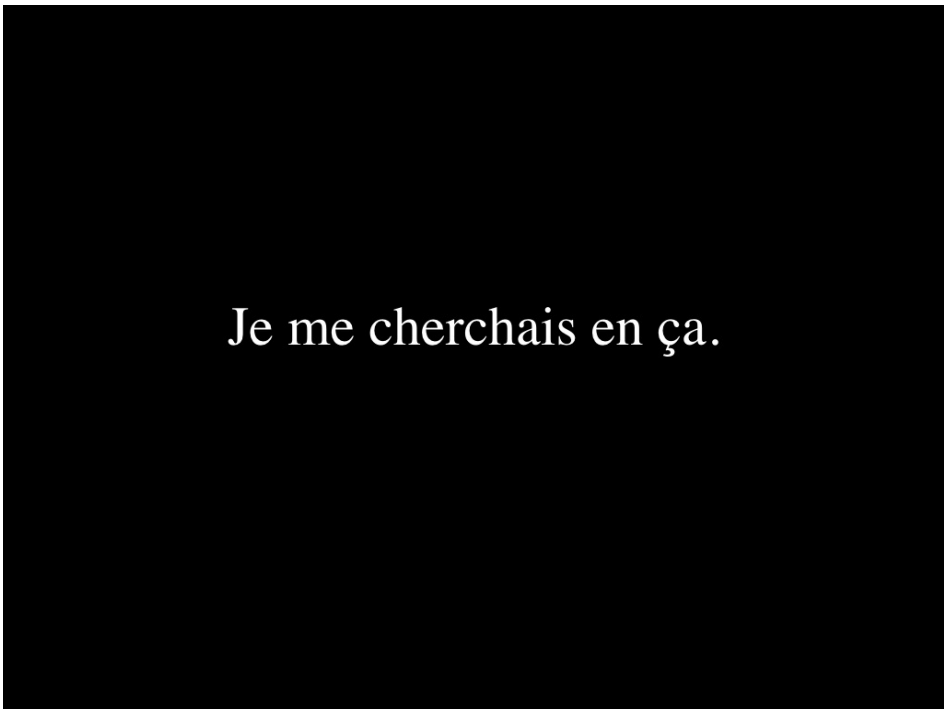

On a dormi ensemble.


Plusieurs fois.

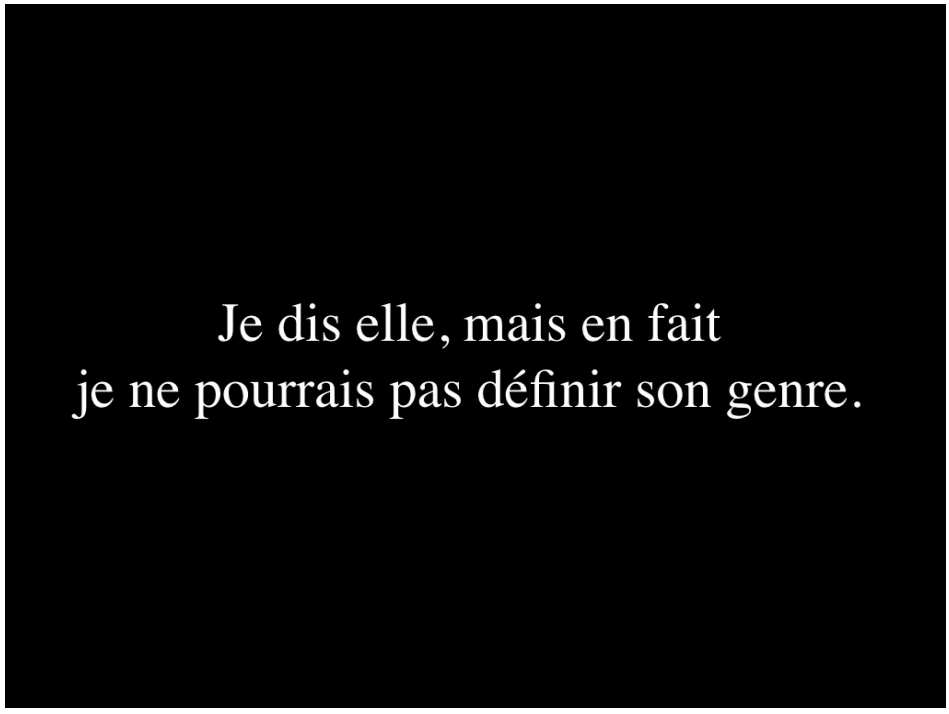

Sur et sous la couette.


J’ai regardé en profondeur,


j’ai scruté, j’ai imité.


Je me cherchais en ça.

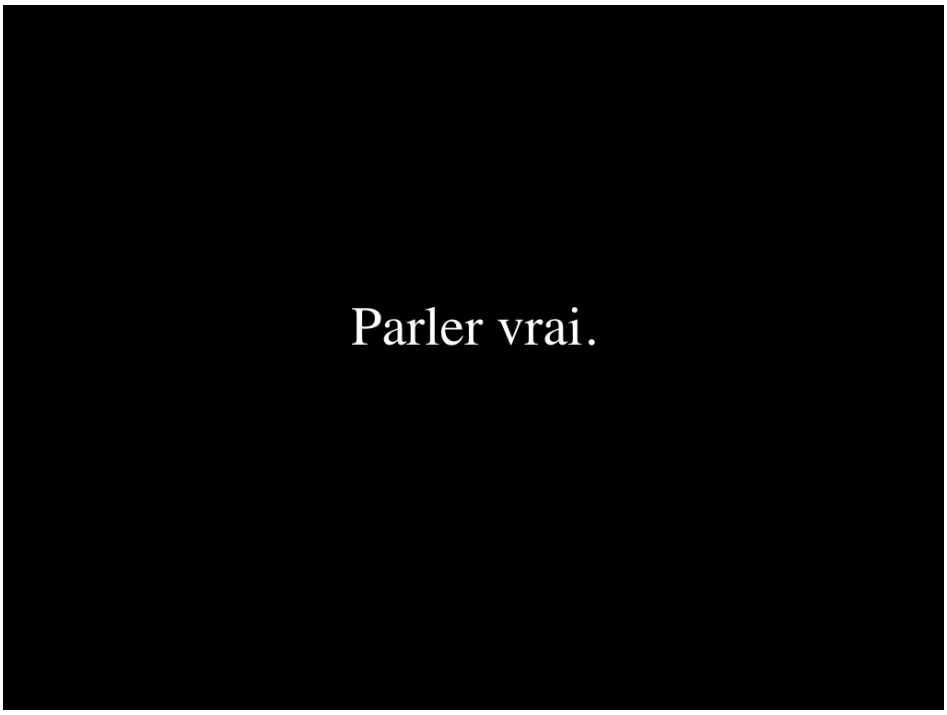

Elle s’en doutait.


Je dis elle, mais en fait
je ne pourrais pas définir son genre.

C’est peut-être ça qui m’a plu aussi.

On a beaucoup

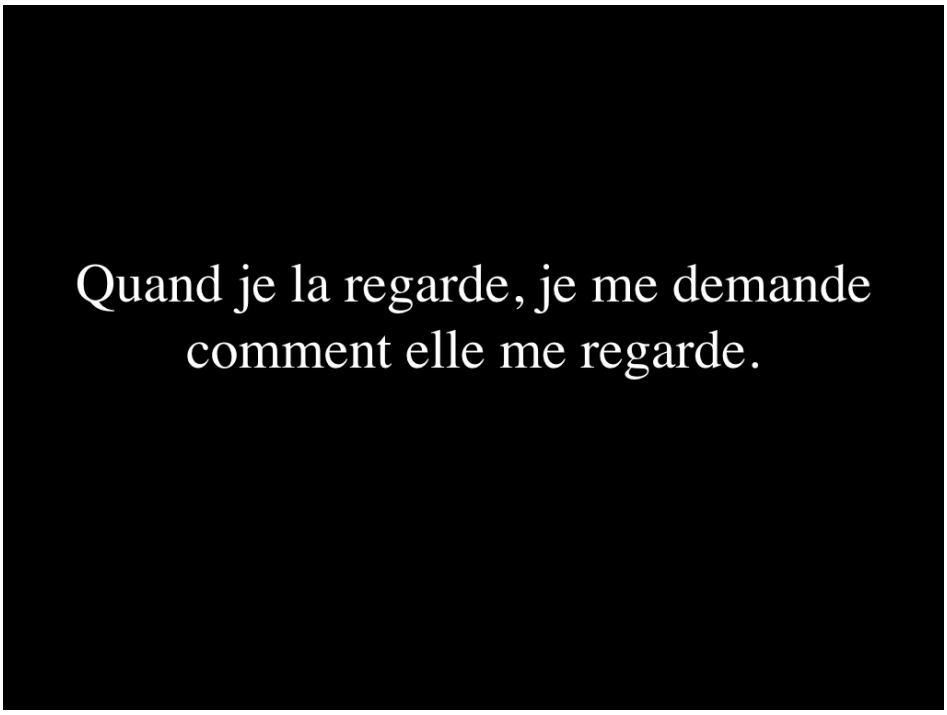

discuté.


Parler vrai.

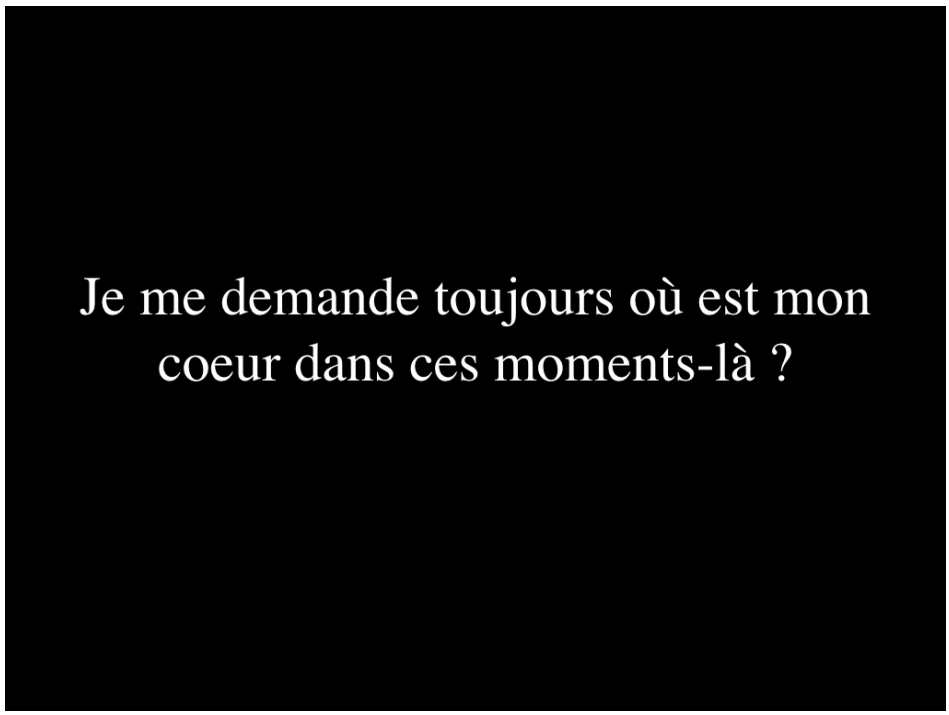

Ce qu’on avait oublié,


ce dont on voulait se souvenir,

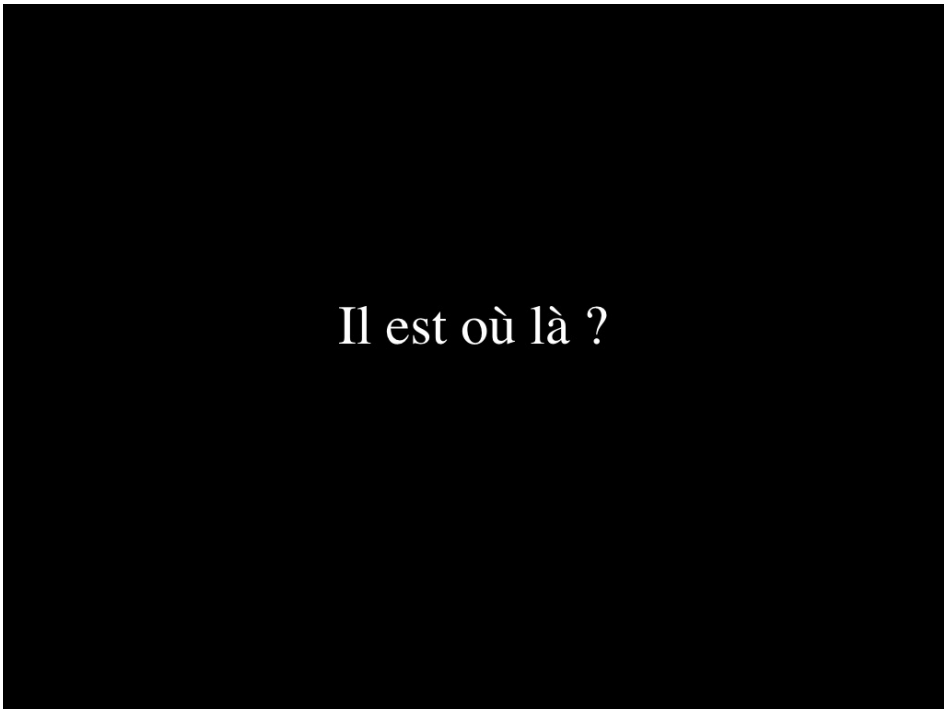

ce qu’on imagine pour notre avenir.

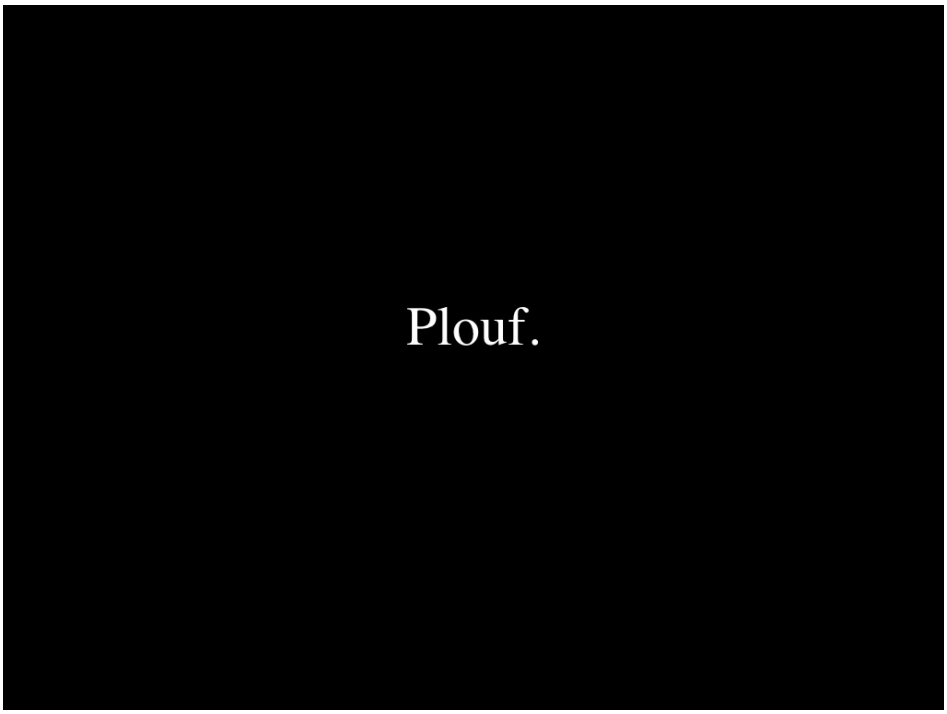

Quand je la regarde, je me demande
comment elle me regarde.

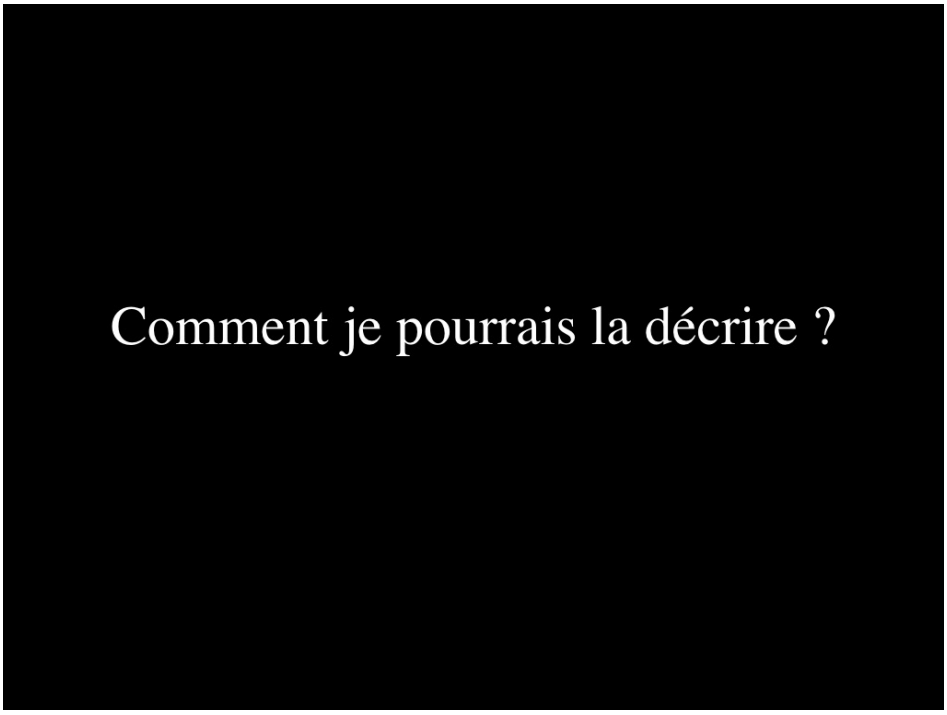

Ça me donne envie de plonger.

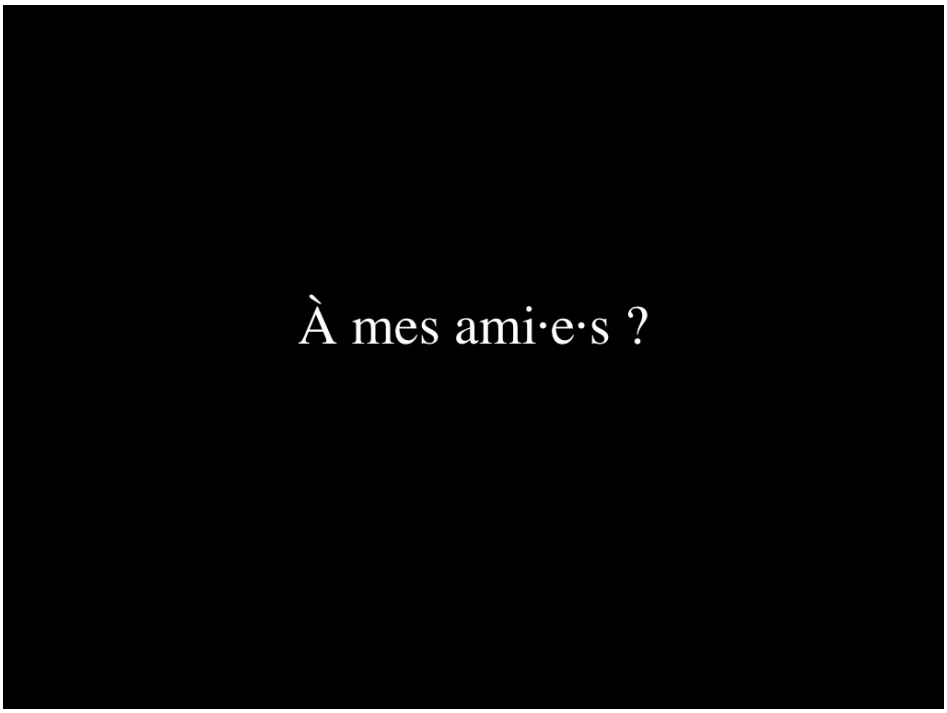

Je me demande toujours où est mon
coeur dans ces moments-là ?

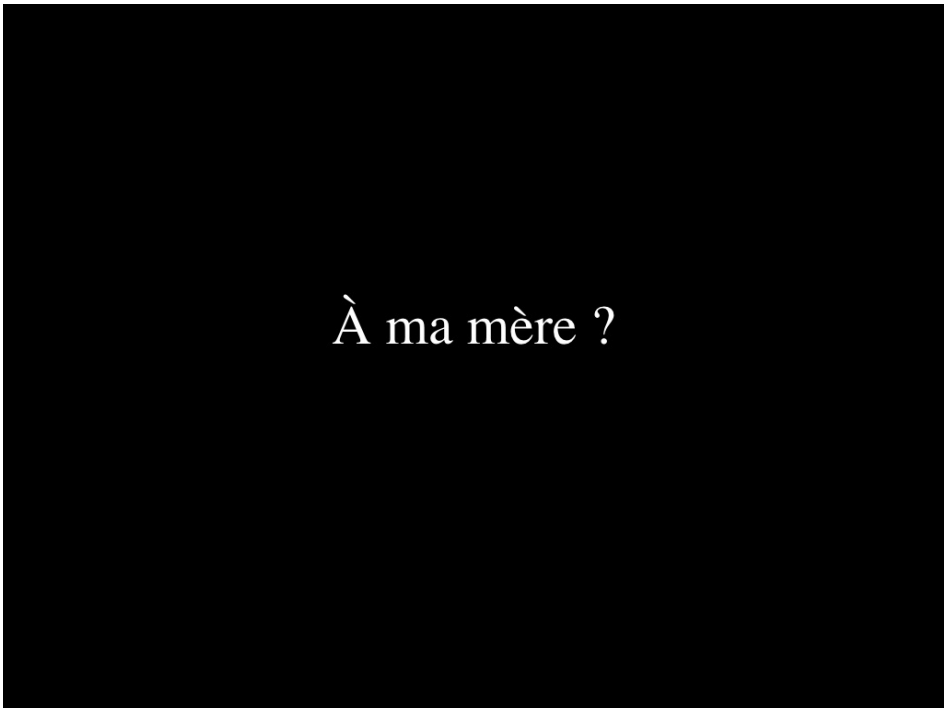

Mon coeur.

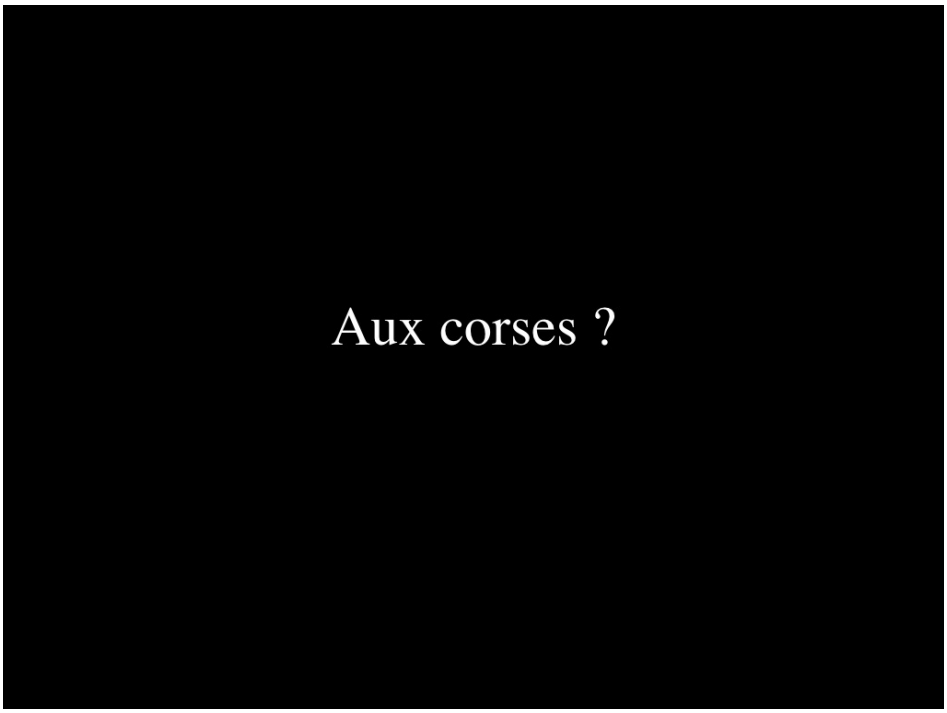

Il est où là ?

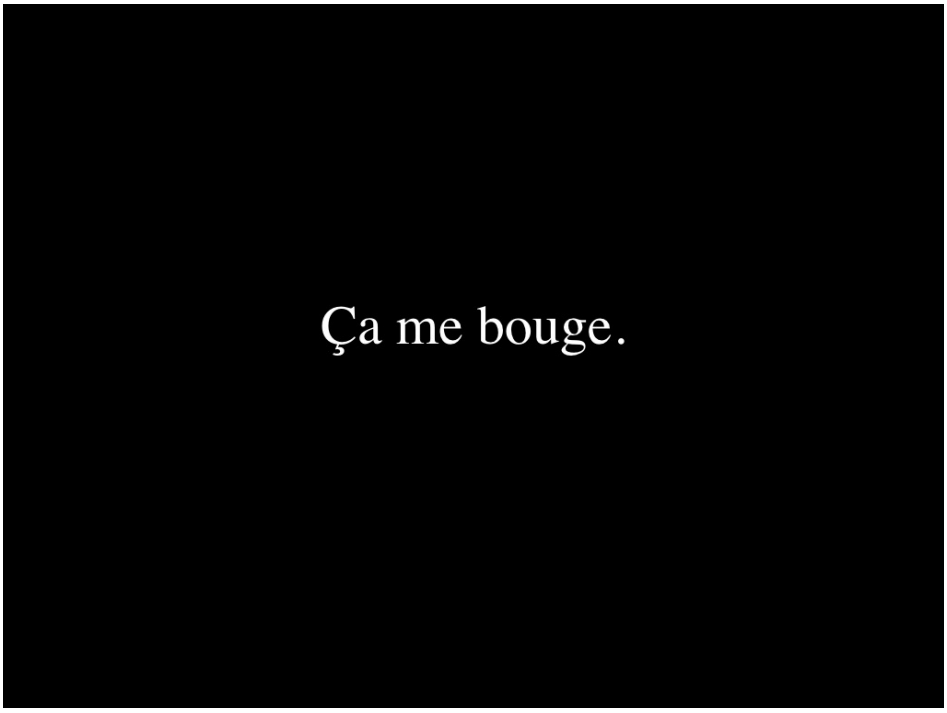

Plouf.

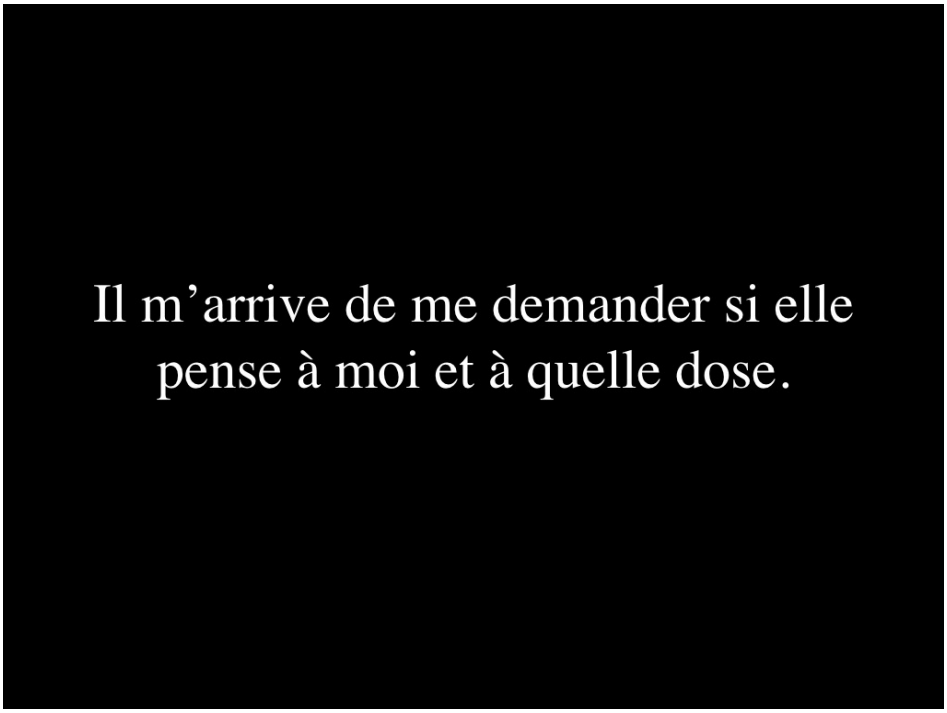

Comment je pourrais la décrire ?


À mes ami·e·s ?

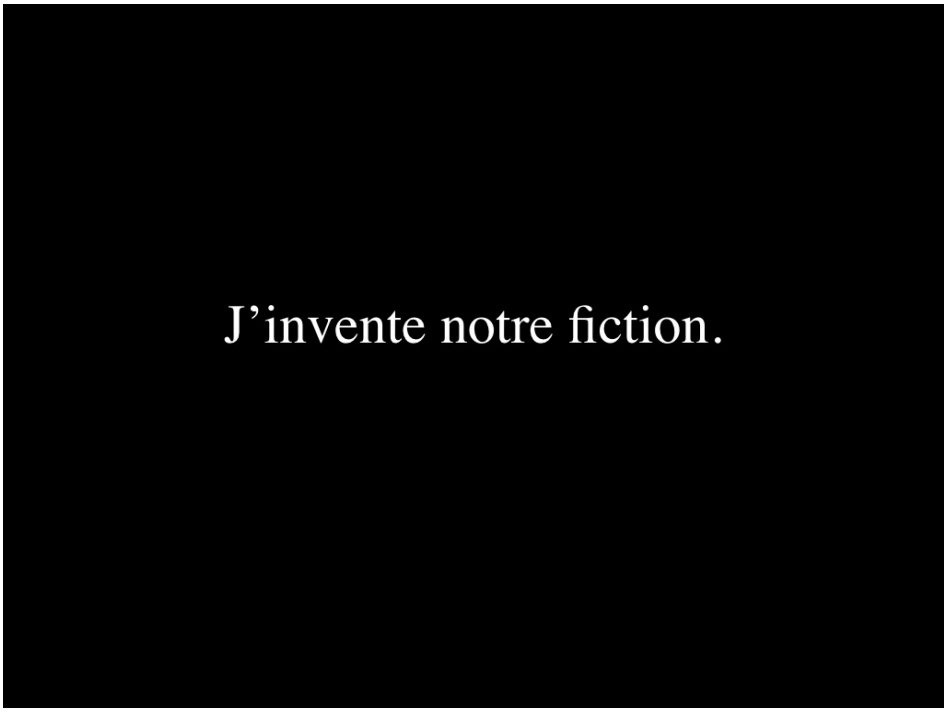

À ma mère ?

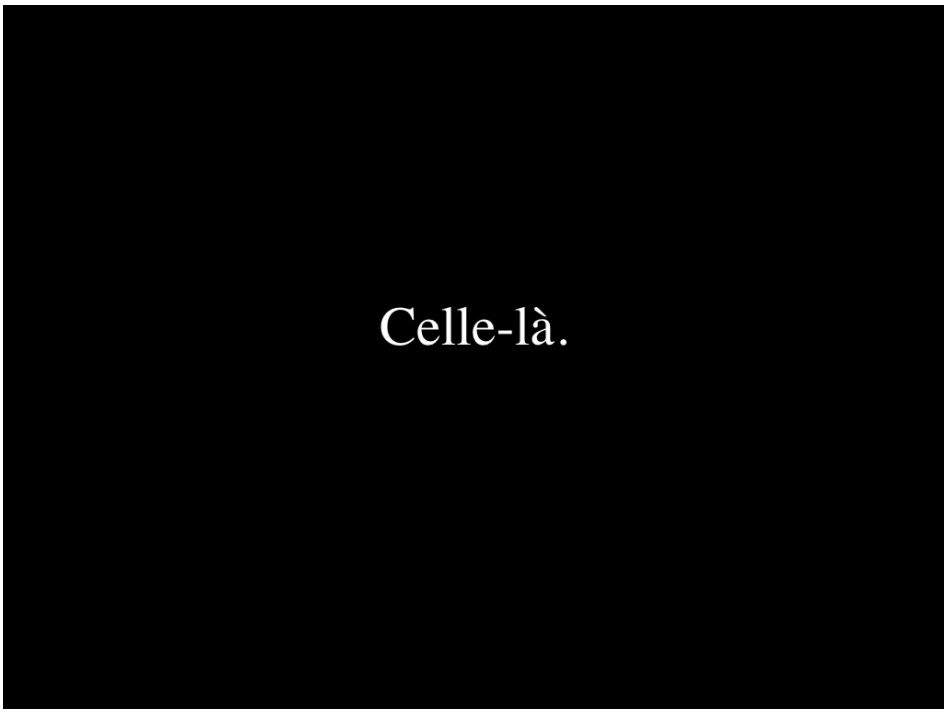

Aux corses ?


Ça me bouge.


Il m’arrive de me demander si elle
pense à moi et à quelle dose.


Je sais que je me fais des films.

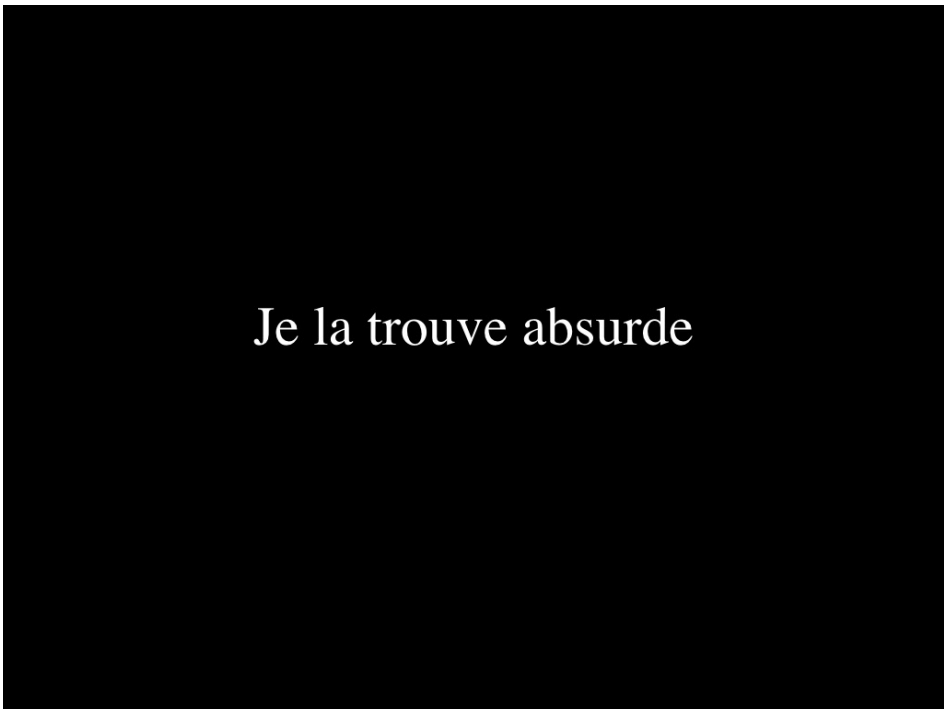

J’invente notre fiction.


Celle-là.




Ce qui me touche chez elle c'est
qu'elle est fragile


et en même temps son auto-dérision
la rend forte.


Je la trouve absurde


dans sa manière d’être,


dans ses postures,

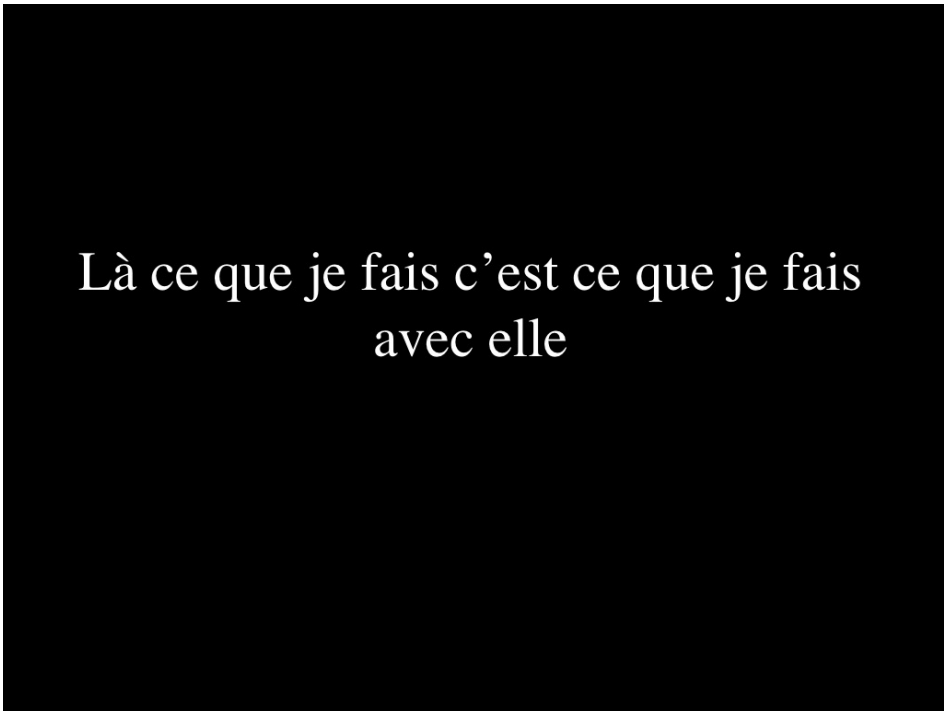

sa façon de parler,


son énergie volcanique,


avec sa petite oreille rose.


Elle n’est pas bling bling.

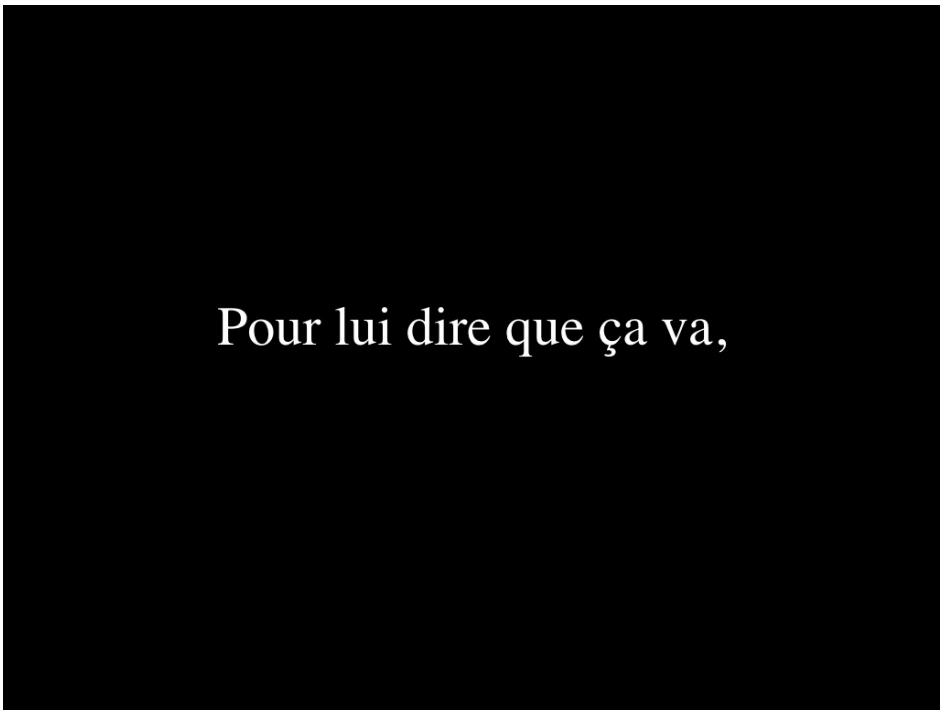



Là ce que je fais c’est ce que je fais
avec elle

quand on se retrouve à deux.

C’est ce que je lui montre pour l’impressionner


ou juste pour la détendre.


Pour lui dire que ça va,


on est bien comme ça,

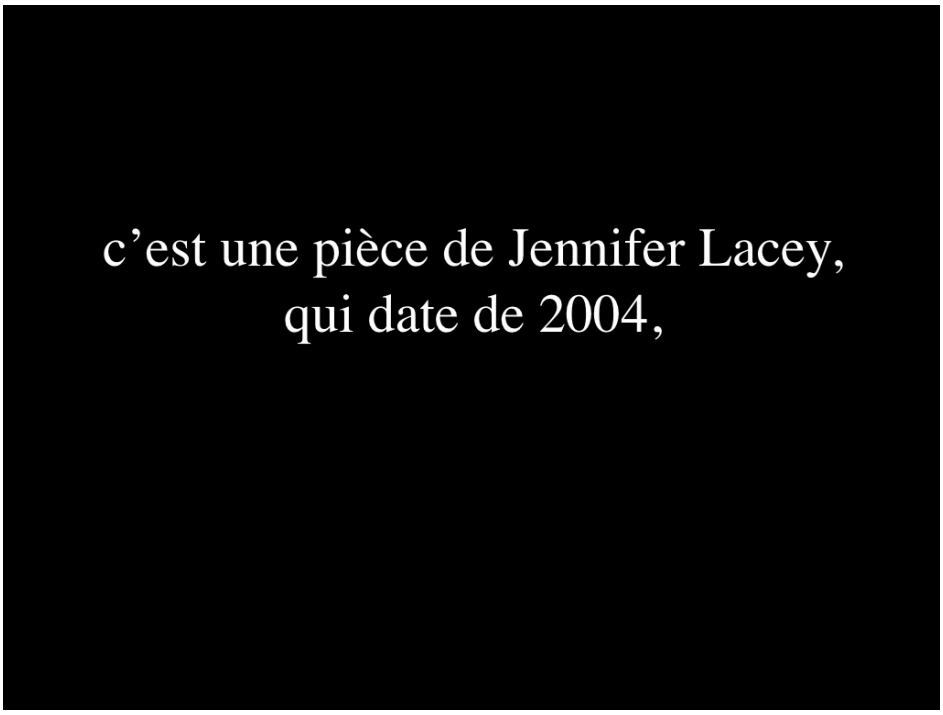

sans se juger,

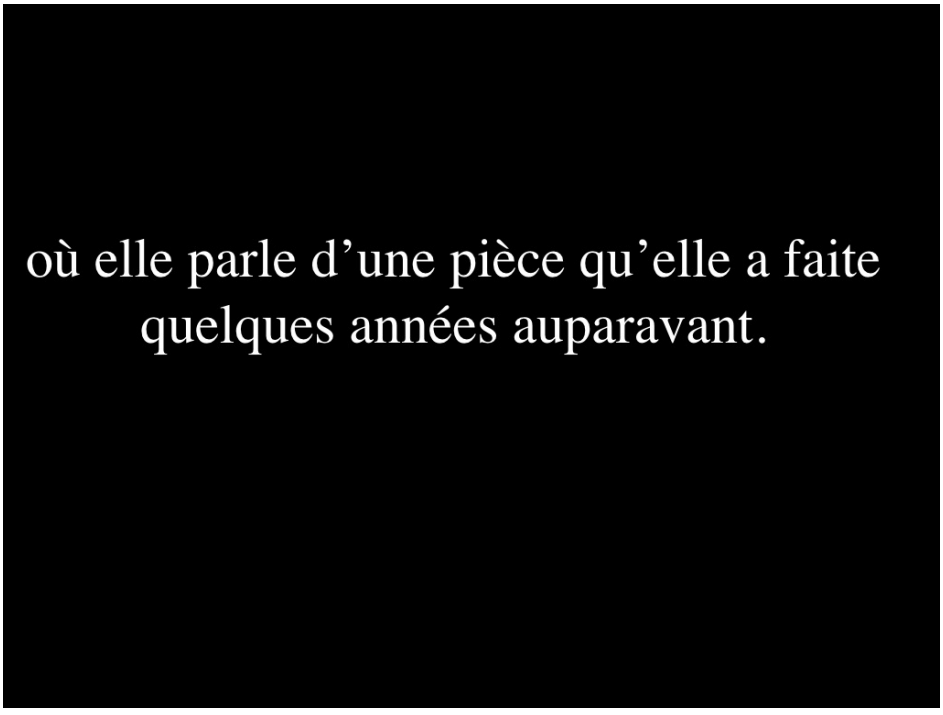

côte à côte.

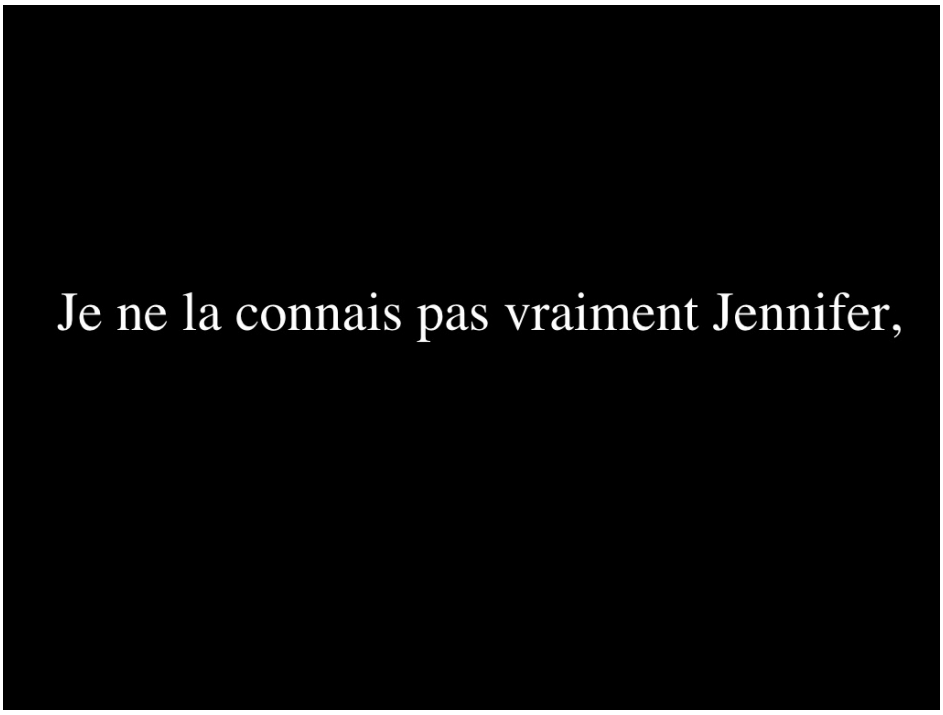


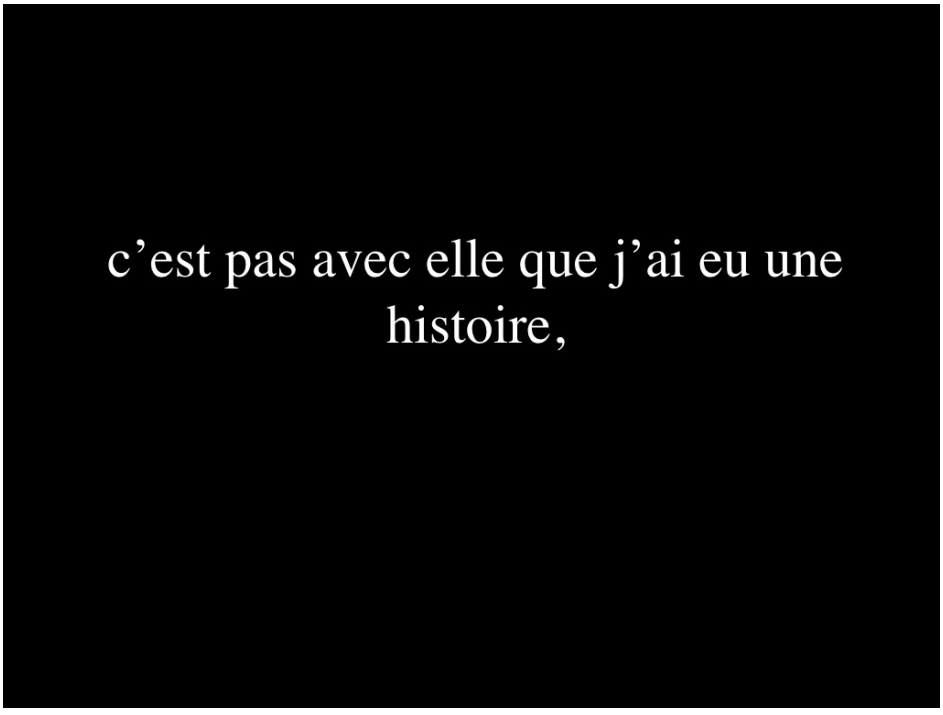

Elle, c’est Two Discussions Of
An Anterior Event


Two Discussions Of An Anterior Event

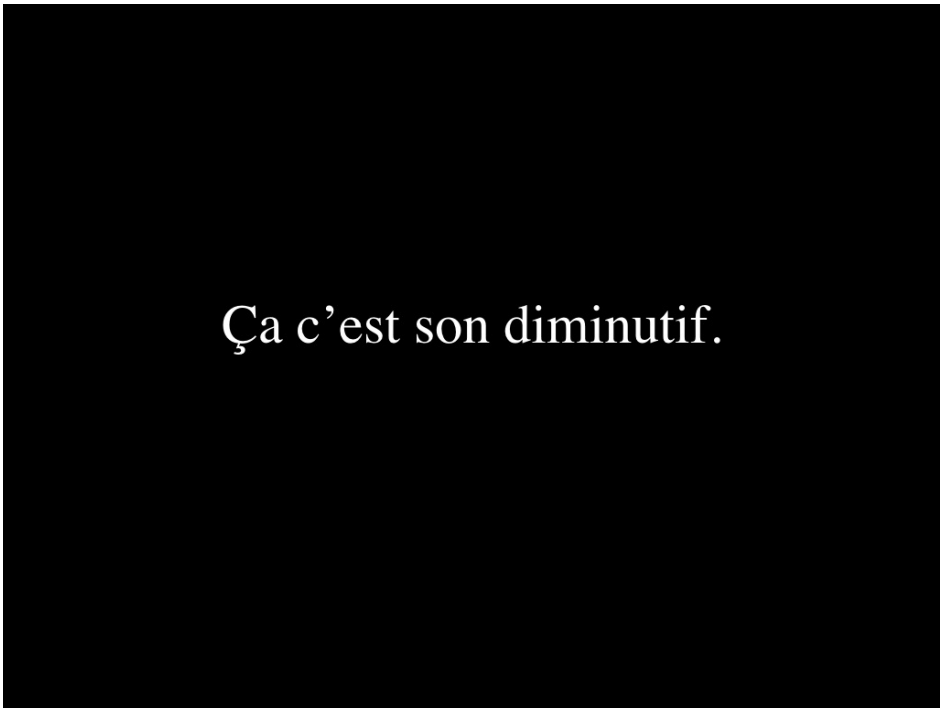

c’est une pièce de Jennifer Lacey,
qui date de 2004,

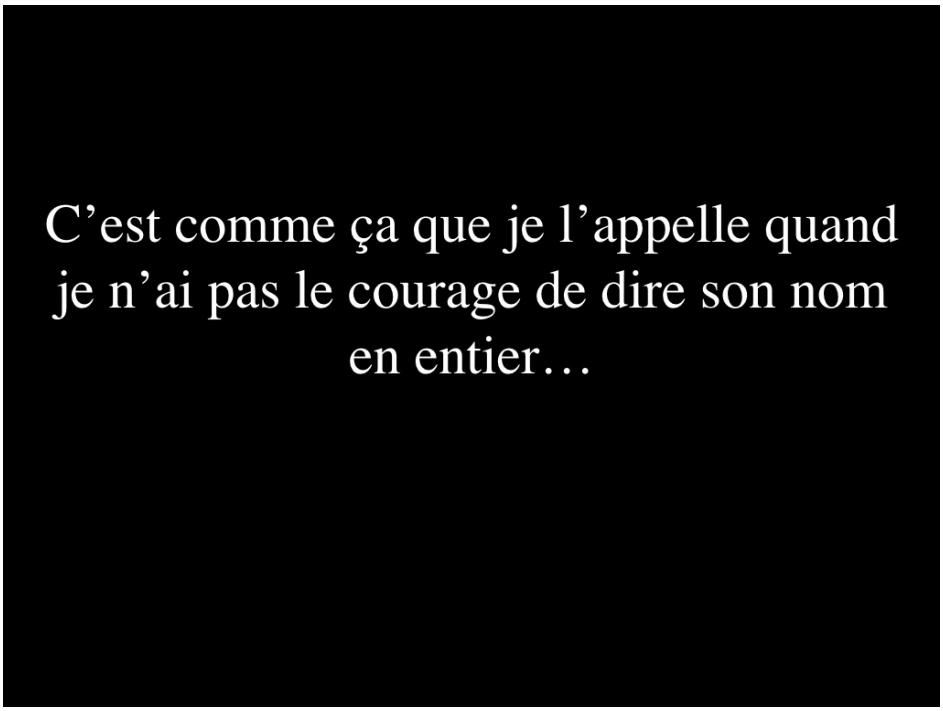

où elle parle d’une pièce qu’elle a faite
quelques années auparavant.

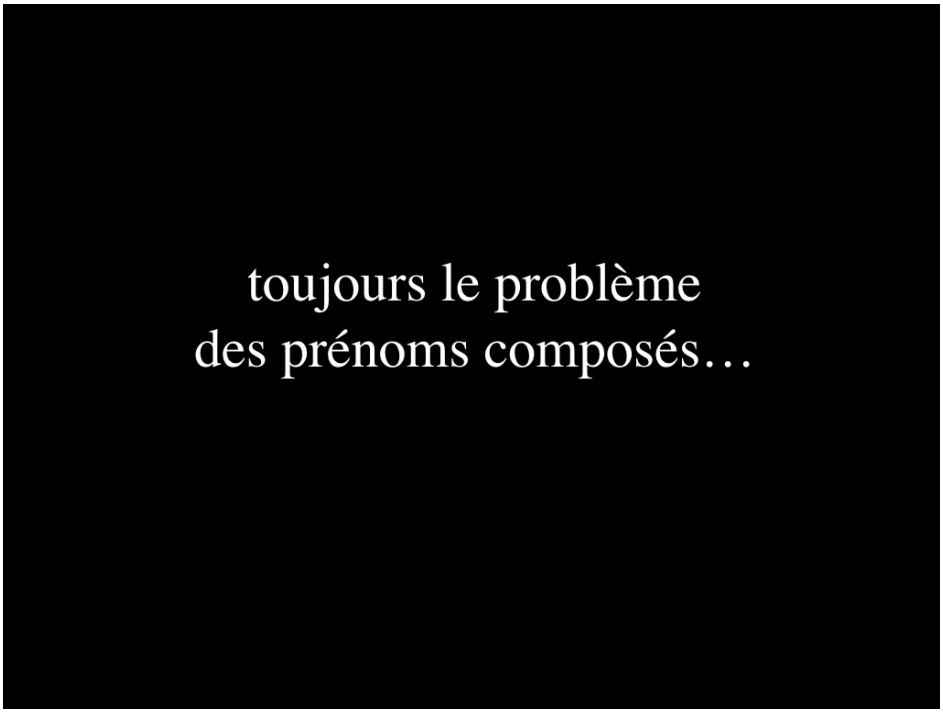

Je ne la connais pas vraiment Jennifer,


c’est pas avec elle que j’ai eu une histoire,


c’est avec Two Discussions…

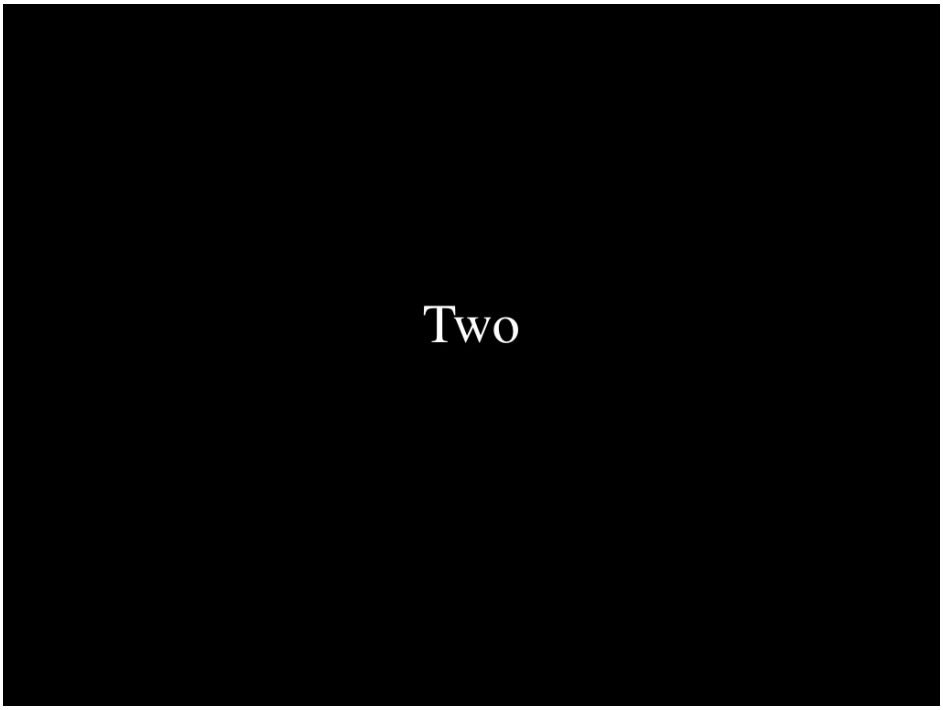

Ça c’est son diminutif.


C’est comme ça que je l’appelle quand
je n’ai pas le courage de dire son nom
en entier…

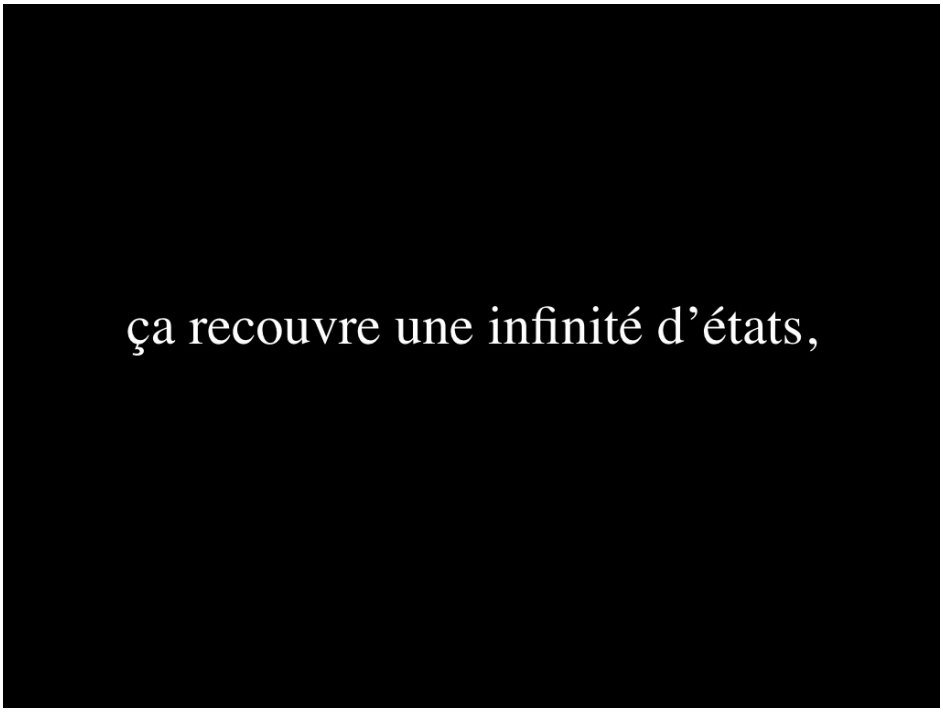

toujours le problème
des prénoms composés…


je dis aussi TDOAAE
mais c’est plus rare.


Dans les moments de proximité intense
je l’appelle simplement Two


Two

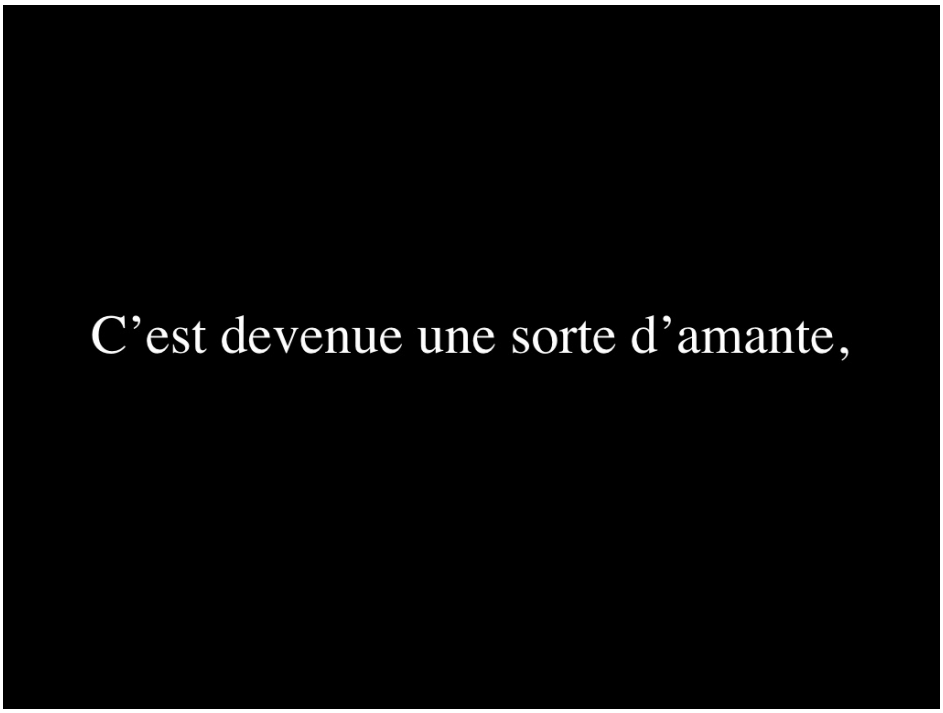

c’est polysémique,


ça recouvre une infinité d'états,


ça ouvre tous les possibles,

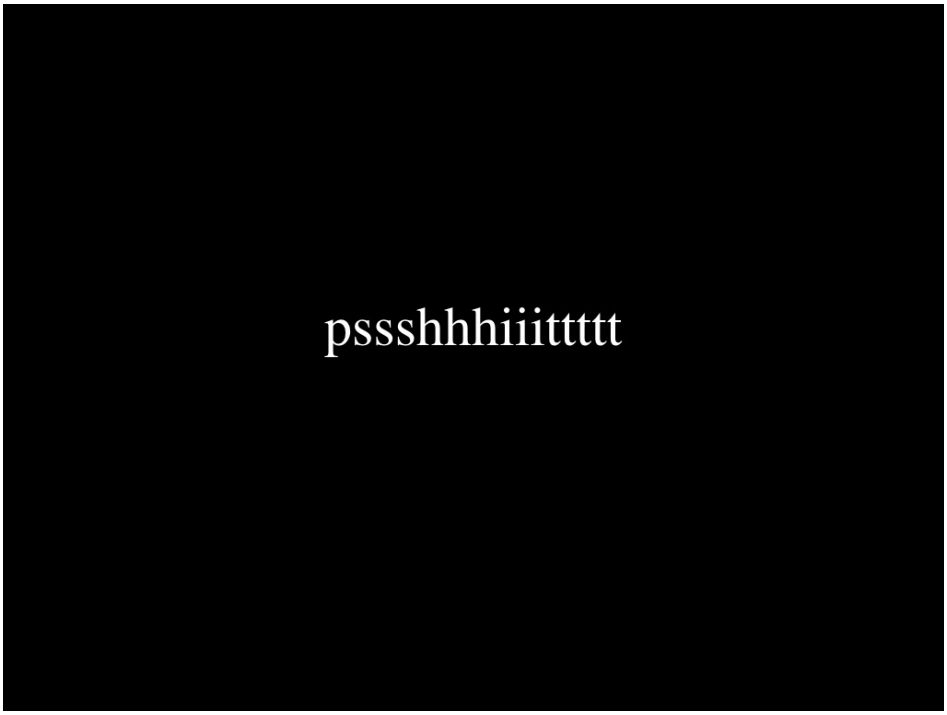

ça me fait rêver.

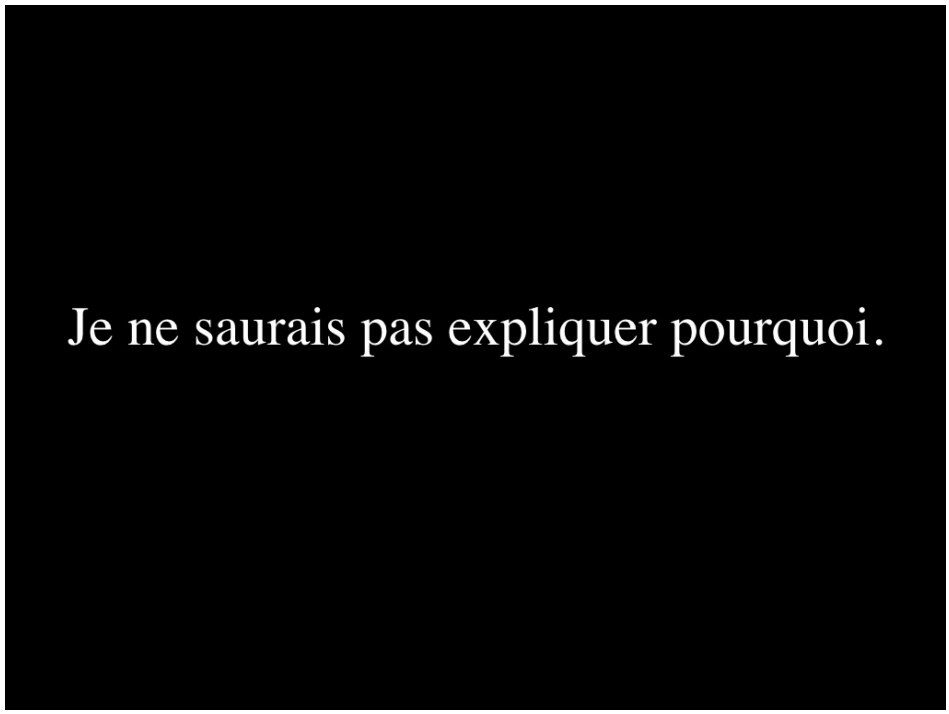


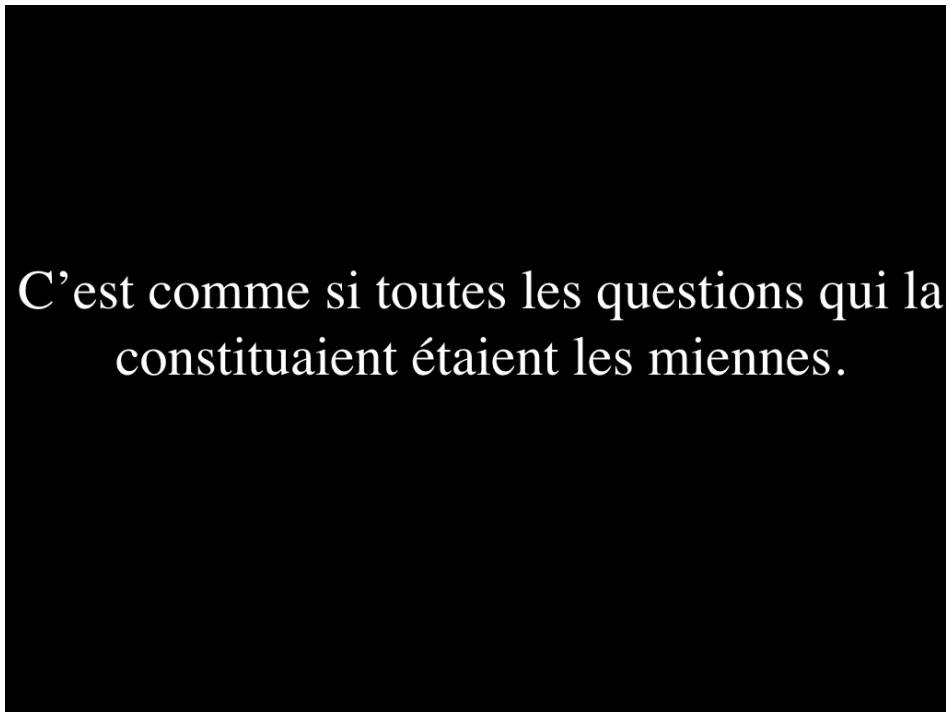

C’est devenue une sorte d’amante,


une pièce doudou réconfort.

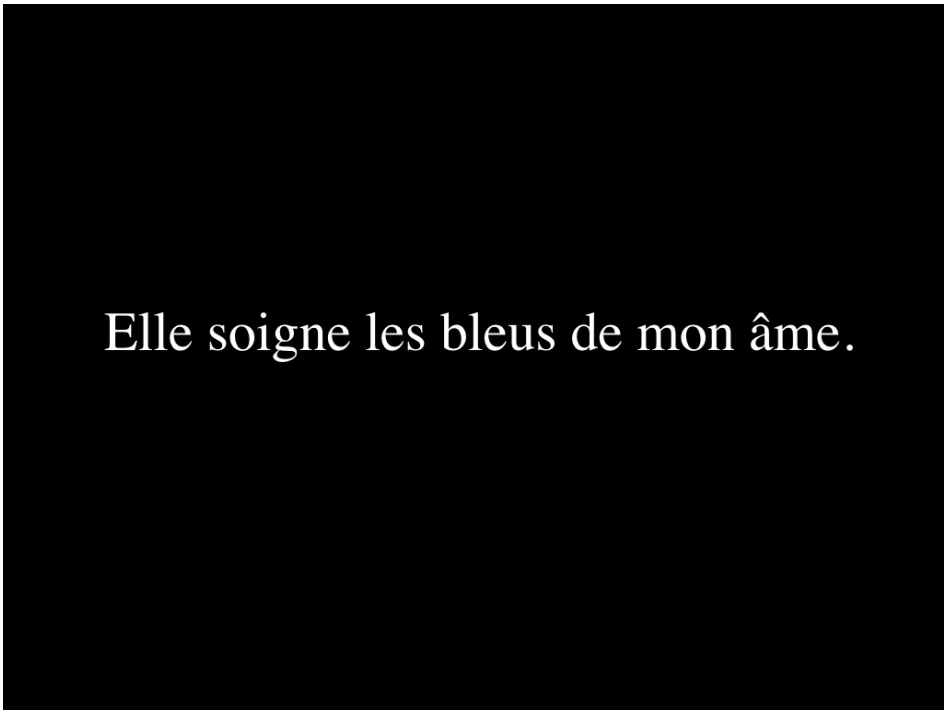

Elle me fait du bien.

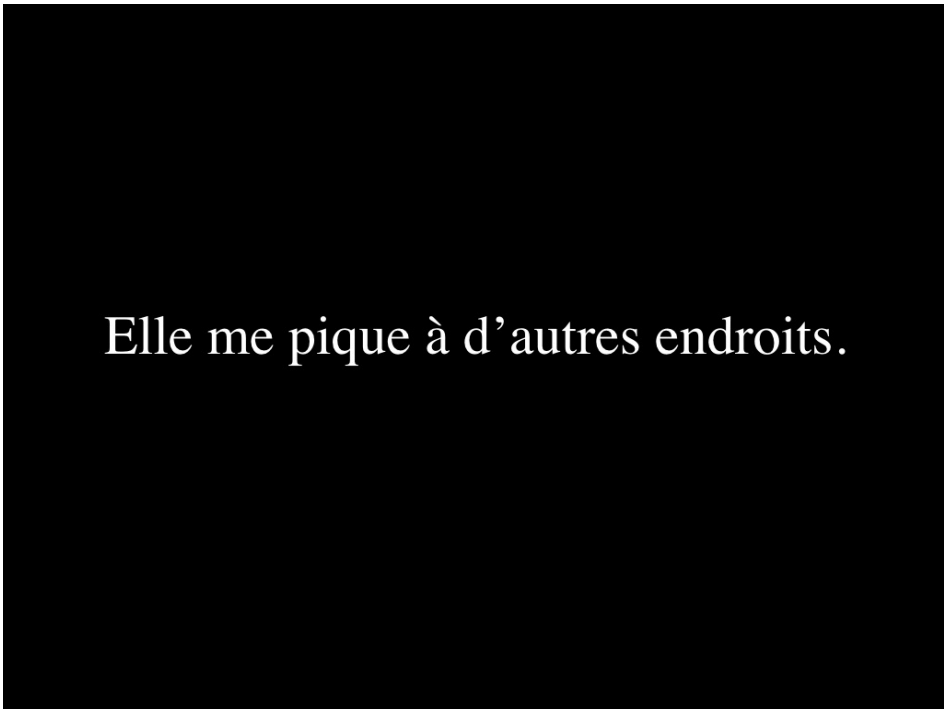

pssshhhiiittttt


Je ne saurais pas expliquer pourquoi.


C’est comme si toutes les questions qui la constituaient étaient les miennes.


(danger cliché)

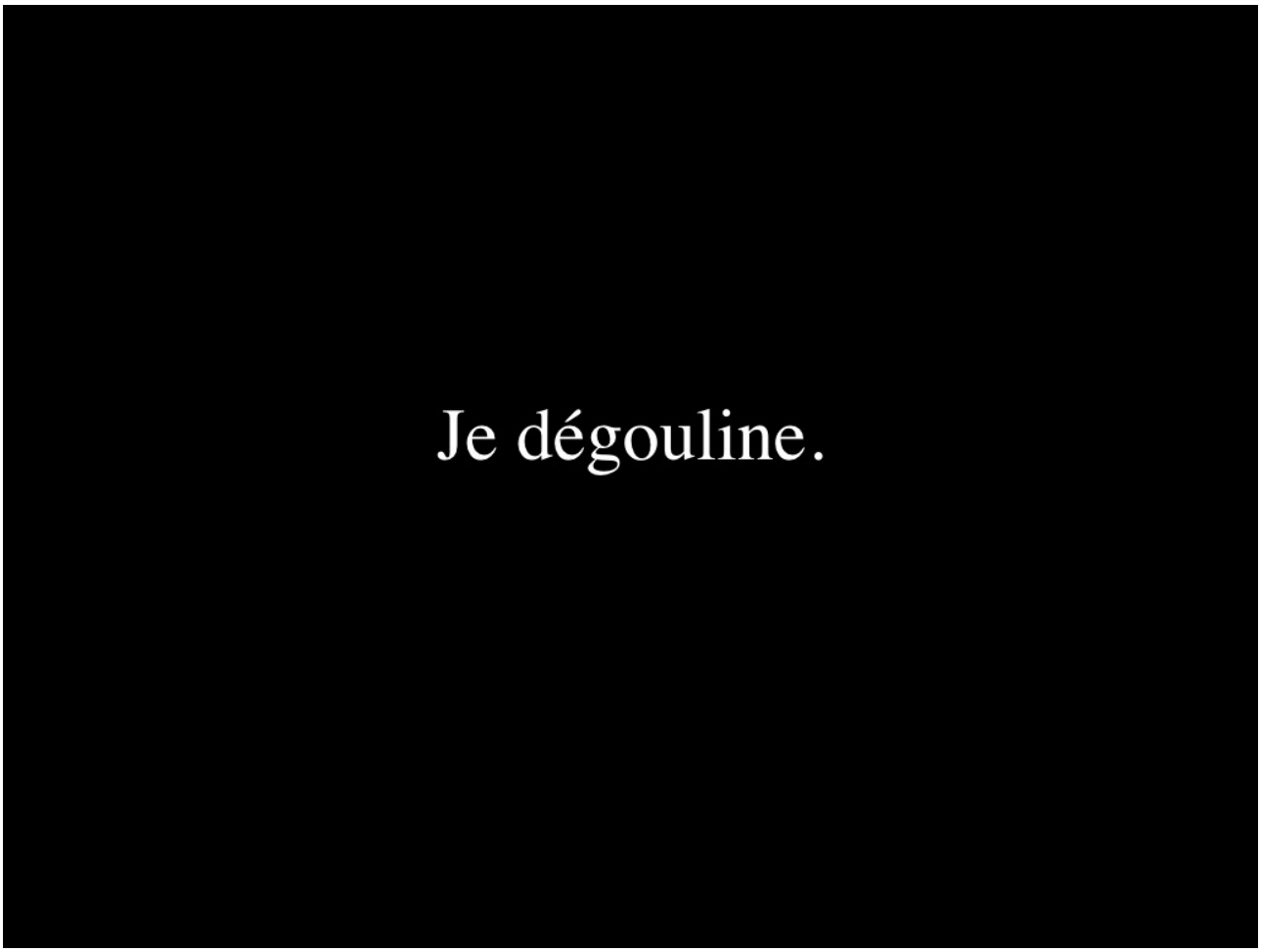

Elle soigne les bleus de mon âme.


Elle me pique à d’autres endroits.


Elle me tranquillise et m’agite
en même temps,


elle me rend romantique aussi,


je l’admets…


Je dégouline.

Chapitre 2 : Raviver une danse. À propos d'histoire(s) d'Olga de Soto.

Qui porte la mémoire des œuvres chorégraphiques quand il n'y a plus personne au plateau ? Plus personne dans la salle ? Qui peut raconter ? Comment raviver le souvenir d'une danse sans images ? Comment nous faire goûter - malgré le temps passé, malgré les pertes de mémoire - à un quelque chose de chorégraphique ? De l'ordre du résidu émotionnel, de l'ordre de la sensation, de l'ordre de l'innommable.

Le projet de la chorégraphe Olga de Soto[124] porte en lui toutes ces questions. Puisqu'un jour il n'y aura plus personne pour se souvenir, dépêchons-nous de retrouver celleux qui auraient été témoins d'une danse. En se tournant vers des figures de spectateur·rice·s, la chorégraphe oriente sa pièce *histoire(s)* dans une sphère intime, presque oubliée de l'histoire de la danse. L'histoire racontée par les spectateur·rice·s, et dont la parole est rarement exposée, réservée le plus souvent aux critiques de danse et aux professionnel·le·s. Si, à travers bon nombre de textes écrits par des critiques nous pouvons parfois accéder à la réception d'une pièce dans son contexte d'époque, les paroles singulières d'un public *lambda* non-expert sont habituellement mises de côté, appartenant à la sphère du privée.

Avec *histoire(s)*, une pièce créée en 2004, la chorégraphe partage les savoirs des spectateur·rice·s dans leur forme la plus brute : à travers des entretiens filmés. L'enjeu de ce projet est de revenir sur le souvenir d'un spectacle. Ces dernier·e·s racontent leurs souvenirs du ballet *Le Jeune Homme et la Mort* de Roland Petit[125] qu'iels ont vu lors de la première au Théâtre des Champs-Elysées à Paris, le 25 juin 1946. Cette représentation les a marqué·e·s. Huit témoins nous racontent chacun·e à leur manière ce qu'iels ont vu ce soir-là, ce qu'iels ont ressenti, ce que ça leur a fait, ce à quoi ça les a renvoyé·e·s au regard du contexte de l'époque.

---

[124] « Olga de Soto est une chorégraphe, interprète chorégraphique et chercheuse en danse, née en Espagne et établie à Bruxelles depuis 1990. Après une formation en danse classique, danse contemporaine et solfège dans son pays natal à l'École Supérieure de Musique et danse, ainsi qu'au Conservatoire Supérieur de Musique de Valence et Madrid, Olga de Soto s'est formée au sein de la prestigieuse école du CNDC d'Angers alors dirigée par Michel Reilhac. C'est au cours de ce cursus qu'elle fera des rencontres importantes, notamment celles du danseur et maître de ballet Hans Züllig, danseur fétiche auprès de Kurt Jooss et pédagogue à la Folkwang Hochschule de Essen. Elle fera également la connaissance de Susan Buirge, d'Elsa Wolliaston, d'Odile Duboc et de l'historienne, critique d'art et écrivaine française Laurence Louppe. » Biographie en ligne sur : https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/histoires

[125] Ballet en deux tableaux chorégraphié par Roland Petit, sur un livret de Jean Cocteau et une musique de J.S. Bach. L'histoire est celle d'un peintre qui se suicide suite à la visite d'une inconnue qui représente la Mort. Roland Petit (1924-2011), ancien danseur de l'Opéra de Paris, il fonde les ballets des Champs-Elysées en 1945 puis les Ballets de Paris en 1948 avec Zizi Jeanmaire comme danseuse étoile. Dans les années 70 il dirige le Ballet National de Marseille jusque dans les années 90.

Huit regards sur une pièce, huit perceptions, huit récits. En réactivant leur propre mémoire, iels re-fabriquent cette œuvre, à partir de ce qu'il leur reste.

S'il est avant tout question de revenir sur une œuvre, c'est à travers les figures des danseurs - Jean Babilée et Nathalie Philippart[126] - que le choc esthétique semble avoir opéré le plus efficacement/magiquement. *histoire(s)* rejoint le récit d'une Rita Quaglia par ricochets. La pièce témoigne d'un pan d'une histoire de la danse fabriquée depuis des récits minoritaires (celui de spectateur·rice·s) et concoure à la production de nouveaux savoirs sur une œuvre. Elle embrasse ce que j'appelle une histoire de la danse affectée ou encore une critique de la danse affectée. Car, ce qui se joue dans cette pièce, s'articule autour d'un montage de récits qui pourrait s'appréhender comme un discours sur/de la danse. Celui-ci, tissé depuis ces témoignages, s'apparente alors à un discours critique qui met en scène la réception en danse et s'arrime dès lors à un vaste débat sur l'expérience esthétique et son énonciation. Ce discours sur/de la danse s'apparente dans un premier temps à un commentaire sur une œuvre mais un commentaire littéralement troué dans le cas présent, puisque de ce spectacle il ne reste pas grand chose. Critique trouée, critique morcelée. Quand la conversation « après-spectacle » a lieu cinquante plus tard, à quoi ressemble-t-elle ? *histoire(s)* pourrait se voir comme un dispositif qui replacerait le·la spectateur·rice au centre d'une transformation critique de l'œuvre. En admettant que « certaines propositions de l'art contemporain contribuent à renouveler en profondeur l'idée même d'expérience esthétique »[127], est-il possible d'envisager *histoire(s)* comme un support performatif et réflexif, comme un moyen de considérer autrement ces discours sur la danse et des les appréhender comme des discours critiques ?

[126] Jean Babilée (1923-2014) et Nathalie Philippart (1930-2006), interprètes du Jeune Homme et la Mort en 1946.

[127] Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, Collection ÆSTHETICA, 2013, p. 8.

A. Cartographier le sensible.

1. Enquête et procédés.

Le contexte de création d'*histoire(s)* est un peu particulier puisqu'il s'agit d'une commande du théâtre de Lisbonne Culturgest à la chorégraphe Olga de Soto de créer une pièce en hommage au ballet de Roland Petit, *Le Jeune Homme et la Mort*. Celle-ci consigne méthodiquement ces questionnements et le processus de sa recherche dans un journal de bord[128] entre 2002 et 2004.

> « Quelle drôle de proposition !
> Pourquoi moi ?
> Un hommage.
> Un hommage ?
> Qu'est-ce que rendre hommage ?
> Comment rendre hommage à ce spectacle que je n'ai pas réellement vu ? »
>
> […]
>
> « Je pense aux personnes qui étaient dans la salle en 1946, au public, à ceux qui ont été marqués, touchés par ce spectacle. Je me mets à spéculer à propos des souvenirs qu'ils pourraient encore avoir, qu'ils auraient gardés de l'argument, des personnages, des interprètes, de la chorégraphie, du décor, des costumes dans ce spectacle. »
>
> […]
>
> « 1946. Ça fait presque 57 ans, bientôt 58. »
>
> […]
>
> « Je décide d'accepter l'invitation avec, comme défi, d'aller à la recherche des spectateurs présents dans la salle en 1946, pour les rencontrer et les interviewer. Ne rien leur dire sur le spectacle, sauf une fois l'interview terminée. Essayer de faire émerger des souvenirs d'images, des sensations, des sentiments, mais ne rien dévoiler. »
>
> […]
>
> « Je voudrais trouver des simples 'vrais' spectateurs, je veux dire des gens qui ne faisaient pas partie du milieu artistique de l'époque, des personnes anonymes dans la salle. J'imagine Vincent Druguet sur scène. Je nous imagine présents, mais presque absents. »
>
> […]
>
> « Annonce publiée dans le Carnet du Jour du journal Le Figaro les 26 et 29 Mars et dans le Carnet du Jour Recherches du journal Le Monde le 16 Avril 2003 :
>
> La chorégraphe Olga de Soto recherche des spectateurs ayant assisté à la création du Jeune Homme et la Mort de Cocteau, au Théâtre des Champs Elysées, en juin 1946, pour recueillir des témoignages. Renseignements : M. Druguet. »

[128] Je m'appuie ici sur des extraits de ce journal de bord mis en ligne sur le site de la chorégraphe : https://www.olgadesoto.com/fr/histoires-journaldebord

[…]

« Une personne a répondu à l'annonce. Elle va nous écrire une lettre. Elle habite à Nantes. »

[…]

« Une deuxième personne a téléphoné. C'est un Monsieur qui habite dans le Morbihan. »

[…]

« Trois personnes ont téléphoné. La première habite à Lyon, la deuxième à Tourette-sur-Loup et la troisième à Cannes, elle n'a pas laissé son nom. »

[…]

« Je ne pourrais pas rencontrer tout le monde avant le mois de juin. Pas assez d'argent, pas assez de temps, ni pour le faire, ni pour faire rentrer tous ces témoignages dans la durée qui m'a été donnée : vingt minutes. Je décide de diviser le projet en étapes, et de lui faire suivre l'évolution de mes rencontres. Je me consacre aux spectateurs qui habitent dans le Nord de la France. Je laisse ceux du Sud pour l'hiver, avec le risque que certains d'entre eux ne soient plus là. »

[…]

« Je retranscris les interviews : des heures de paroles. Je travaille à l'ordinateur. C'est la danse des doigts. Je donne aux phrases des couleurs. Je me fixe des objectifs, une direction à l'intérieur de toutes ces phrases que je sépare, que je joins à celles des autres. Sur le papier, les gens commencent à se répondre. Et puis arrive mon frère, le roi du montage, et les images des spectateurs que j'ai rencontrés, se rencontrent. Ils deviennent acteurs. »

[…]

« Lisbonne : des objets oubliés dans ce récit-là se retrouvent sur scène. Le fait que personne ne se souvient du fait que les deux interprètes du Jeune Homme et la Mort dansaient ensemble longtemps, motive la présence d'un duo, très simple. Lisbonne, première ébauche. Une première étape. »

[…]

« Je reprends contact avec la dame de Cannes, celle qui avait répondu à mon annonce en mars dernier, mais elle ne se souvient plus ni de l'annonce, ni de nos brefs échanges, ni du *Jeune Homme et la Mort*. »

[…]

« Le Jeune Homme et la Mort est en eux, il les a accompagnés durant un bon bout du chemin. Ils étaient jeunes, parfois très jeunes, aujourd'hui ils sont vieux et ridés. Je les ai rencontrés chez eux, j'ai essayé de prendre du temps pour les écouter, pour les regarder, pour attendre. Et parfois, le souvenir revenu leur a dessiné un regard d'enfant au bout de leurs yeux, éclairés par les traces.

Ce qui reste, ou une partie de ce qui reste est là, à fleur de visage. »

[…]

> « Durant le montage mes questions sont multiples. Complexes. Elles touchent aux êtres, à leur parole, à leur mémoire. Comment agencer ces voix avec justesse ? Comment être juste dans le temps et dans l'articulation ? Comment ajuster un rythme au spectacle sans trahir leurs propres rythmes ? Comment articuler un mouvement qui s'ancre dans l'histoire commune – la mémoire collective – et vogue tout à la fois ensuite au gré des souvenirs personnels – leurs histoires ? »

L'enquête entreprise par Olga de Soto se situe aux croisements d'une démarche historique, sociologique et artistique. La question de l'hommage est détournée de son point d'attention. Plutôt que d'aller directement retrouver celles et ceux qui ont fait la pièce (artistes, collaborateur·rice·s, etc.), il s'agit ici d'ouvrir la voix à celles et ceux qui ont vu la pièce, les « 'vrais' spectateurs ».

L'accès à ce ballet dans *histoire(s)* est rendu possible par les souvenirs d'amateur·e·s de danse. Par le biais d'une petite annonce publiée dans deux quotidiens nationaux[129], elle en retrouve huit. On suppose là, qu'iels ont tou·te·s été marqué·e·s par cette soirée. Iels ont des choses à dire, à partager, à nous transmettre, à nous montrer, à nous faire (re)vivre.

À la lecture de ces quelques extraits, le récit retranscrit par Olga de Soto devient - au fur et à mesure de l'affinement de son projet - le lieu d'un « je » chorégraphique qui cherche à faire danser les paroles recueillies. Un « je » toujours soucieux de traduire au plateau ce qui reste de ce ballet, ce qui émane, ce qui excède de ces témoignages mais aussi ce qui est omis. Les choix artistiques apparaissent en creux. Deux personnes seront au plateau. Elle et Vincent Druguet[130] comme pour marquer un contrepoint à la part manquante qu'elle observe dans les descriptions des huit spectateur·rice·s. Si le duo de danseurs est peu décrit dans les récits, l'espace scénique offrira aux spectateur·rice·s présent·e·s dans la salle un autre duo. Le montage filmique opéré par Olga de Soto et son frère Montxo, tente par le son et les images de restituer cet hommage inédit à travers un récit polyphonique.

Les questions posées par la chorégraphe sont coupées au montage et nous ne la verrons pas non plus à l'image. Les huit personnes ayant répondu favorablement à la petite annonce sont filmées en plan resserré. « La caméra, fixe, assez proche, toujours positionnée à la même distance par rapport aux témoins – en légère contre-plongée et dans une diagonale de 30/40 degrés par rapport à l'axe, évitant une frontalité directe – suit au plus près leur récit. »[131] Les plans laissent deviner

---

[129] Les journaux *Le Figaro* et *Le Monde*.

[130] Vincent Druguet (1963-2010), danseur pour Odile Duboc ou encore pour Nathalie Collantès. Il a également été un des interprètes du trio *Aatt enen tionon* (1997). Il est remplacé, après son décès, par Cyril Accorsi.

[131] Claudia Palazzolo, « Corps à corps avec l'histoire. « histoire(s) », Olga de Soto, 2004 », *Vertigo*, vol. hs octobre, n° 2, 2005, pp. 49-52.

les intérieurs de leurs maisons ou appartements. La chorégraphe-enquêtrice a fait la démarche de les retrouver chez elleux, et nous offre un accès privilégié à leur espace privé, à une forme d'intimité.

Ces huit personnes retrouvées et filmées sont (par ordre d'apparition) : Micheline Hesse, Suzanne Batbedat, Robert Genin, Brigitte Evellin, Julien Pley, Françoise Olivaux, Olivier Merlin et Frédéric Stern. Leurs noms, nous ne les connaîtront qu'à la fin, quand iels se présenteront chacun·e en quelques mots. Pendant plus d'une heure, iels s'adresseront à Olga de Soto, et, à travers elle, à nous.

La chercheure Vinciane Despret insiste sur l'importance des récits des vivants à propos de celles et ceux qui ne sont plus là. « ces récits n'ont cessé de m'étonner par leur intelligence » écrit-elle, « par leur remarquable capacité non seulement à faire sentir, mais surtout à *faire passer*. »[132] On pourrait ainsi mettre en parallèle ces récits avec ceux qu'on se raconte à la fin d'un spectacle. Comment raconter ce qui n'est plus apparemment ? Les huit témoins retrouvés deviennent ainsi les passeurs d'une danse[133]. Comment *faire passer* ? Olga de Soto s'apparente elle aussi à celle d'une passeuse de récits personnels[134]. Par le biais des entretiens, elle amène ces paroles jusqu'à nous.

Depuis l'assise d'un fauteuil ou d'un canapé, avec une bibliothèque ou des photos de famille en arrière-plan, un chat qui passe par là ou un piano qu'on entend au loin…« ça ne vous embête pas qu'on entende un peu de piano ? » demande poliment Micheline Hesse à son interlocutrice placée en hors-champ. À de rares occasions, nous entendons la voix d'Olga de Soto qui vient compléter une fin de phrase, accueillir l'émotion d'une personne (« je comprends »), révéler un élément dramaturgique oublié[135], ou encore relancer la conversation par des questions[136]. Comme à l'écran son retrait se rejoue au plateau.

2. Espaces physiques et affectifs.

Au plateau, Olga de Soto et Vincent Druguet participent à la mise en scène des entretiens en actionnant les lancements vidéo et en déplaçant de temps à autre les

---

[132] Vinciane Despret, « Les morts font de nous des fabricateurs de récits » *in Gestes spéculatifs*, Didier Debaise, Isabelle Stengers (éd.), Dijon : Les presses du réel, coll. Drama, 2015, p. 169.

[133] Sur la notion de passeurs dans la danse, je renvoie à l'ouvrage dirigé par Isabelle Launay *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007.

[134] J'emprunte la formule « passeur de paroles » à Ophélie Naessens dans son article « Témoignages filmés. Du document à l'œuvre d'art » *in Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques* sous la direction d'Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, Presses Universitaires de Rennes, coll. Æsthetica, 2017, pp. 175-187.

[135] En particulier lorsqu'elle évoque le suicide du « jeune homme » dans le ballet.

[136] Par exemple, quand elle demande à Suzanne Batbedat pourquoi elle a pris des cours de danse à cinquante ans : « Et pourquoi vous avez décidé de faire ça si ce n'est pas indiscret ? »

supports de projection. Les deux interprètes viennent illustrer un pas de deux entre maniements d'objets (écrans et vidéo-projecteurs) et écoute de ces récits. Iels agissent ainsi au premier abord en technicien·ne·s. Ils incarnent un support au déliement des souvenirs. Tantôt iels déplacent des écrans pendant une pause musicale, tantôt iels s'assoient en bord de plateau et restent à l'écoute des voix, tantôt on ne les distingue presque plus dans la semi-pénombre.

Reste le bruit de leurs chaussures sur le sol qui vient résonner avec les descriptions racontées par les témoins. Mouvements de glissades, avancées dans l'espace ou au contraire reculades. Les deux interprètes-technicien·ne·s accompagnent ces mémoires qui dansent pour nous et se fondent petit à petit dans l'histoire qui nous est racontée. Les paroles de ces témoins détiennent/deviennent les savoirs de l'œuvre. Construction d'un savoir empirique sur lequel nous ne pouvons que nous reposer. D'interviewé·e·s iels deviennent acteur·rice·s, ou encore les conteur·se·s de la fable qui est en train de se fabriquer sous nos yeux. Iels nous donnent accès à un savoir privilégié et sensible. Le ballet de Roland Petit n'est pas relaté sous un prisme historiographique ou esthétique. Ce qui se joue-là s'appuie sur d'autres savoirs. Non plus documents d'archives mais traces vivantes. Récits troués et souvenirs altérés par le temps, qui n'enlèvent rien à une démarche scientifique. Bien que les témoignages — arrivant cinquante ans après la représentation — peuvent sembler trop approximatifs au regard du monument historique que représente *Le jeune homme et la mort*, Olga de Soto parvient tout autant à restituer une ambiance de l'époque d'après-guerre que les émotions suscitées par ce ballet auprès de cette jeune génération d'hommes et de femmes amateur·e·s de danse.

histoire(s) et son h minuscule met l'accent sur une dimension intime et individuelle et suggère une vision plurielle d'une Histoire de la Danse. La mise entre parenthèses du « s » illustre, quant à lui, le caractère subjectif et collectif de ce récit polyphonique, élaboré depuis des entretiens individuels jusqu'à un assemblage qui les fait dialoguer les un·e·s avec les autres. Le pluriel laisse deviner la prolifération de sens à venir. Il annonce le déploiement de ses réceptions qui vont se tisser pour nous, en nous. Il laisse présager les histoires personnelles qui vont se déplier depuis le souvenir du ballet. Celui-ci devient une carte mentale et affective que chacun·e des témoins retraverse et commente, partageant bien plus qu'une description du ballet mais un morceau de leurs vies.

Récemment un collectif a fondé le site « queering the map ».[137] Il s'agit d'une carte du monde interactive sur laquelle chaque visiteur·se peut ajouter un point

[137] https://www.queeringthemap.com « There are no guidelines to what constitutes an act of queering space. If it counts to you, then it counts for Queering the Map » est écrit sur la page d'accueil du site.

géolocalisé qui s'accompagne d'un commentaire visible par les internautes. On peut y lire dans la rue Rodier à Paris « Mon coming out non-binaire et bisexuel à ma mère. Elle m'a répondu qu'elle était bisexuelle. Un de mes meilleurs souvenirs. »[138] En périphérie d'Alger, ce commentaire : « On s'est embrassées en haut de Riad El Feth, loin des regards. Je ne me suis jamais sentie aussi vivante. » Impasse des Saumons à Chartres : « Les deux premières années, nous marchions tous les soirs, main dans la main, de plus en plus loin et chaque jour de plus en plus amoureuses l'une de l'autre. Nous partions du lycée et nous suivions le cours de l'Eure, ce pont est l'endroit le plus lointain jusqu'auquel nous avons marché. ». Ou encore sur le Corso Bramante à Turin : « J'ai eu mon cœur brisé ici. »[139]

Tous ces témoignages anonymes participent à la visibilisation de moments intimes, amoureux, sentimentaux et donnent à voir une nouvelle carte du monde[140]. Ils nous offrent un accès à une histoire plurielle qui vient colorer autrement notre rapport à tel ou tel espace, et nous informent sur un lieu à contre-courant d'un guide touristique, d'un ouvrage sociologique ou d'un manuel d'histoire. Un baiser, des mains qui se tiennent, un cœur brisé, les espaces topographiques sont supplantés par ceux dessinés par des corps et des émotions. « Queering the map » pourrait se voir comme une hétérotopie, concept forgé par Michel Foucault et qui désigne « ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. »[141] Cartographie d'amours. Souvenirs intimes partagés. Ce serait quoi de cartographier l'histoire de la danse par des émotions vécues ? Non plus des dates mais des traces sensibles qui viendraient historiciser telle ou telle œuvre, qui la prolongeraient par des résidus de sensations.

Si ce qui est dit dans *histoire(s)* ne relève pas - a priori - d'une intimité *queer*, les traces contenues dans ces discours infèrent une prolifération d'autres témoignages, d'autres récits. Ce qui est dit nous invite à raconter à notre tour une histoire de la danse et à faire se juxtaposer des récits, des espaces et des temporalités. J'y reviendrai plus tard, mais le fait que ces témoins soient des personnes âgées colorent, me semble-t-il, la nature des discours qui ont tous pour point commun d'être constitués de bribes, de fragments et participent à une

[138] « My non-binary and bisexual coming out to my mother. She replied to me that she was bisexual as well. One of my best memories. »

[139] « I had my heart broken here. »

[140] Voir aussi le livre de Sophie Calle, *L'erouv de Jerusalem*, Arles : Actes Sud, 1996 ; constitué de textes et de photographies, il restitue cette consigne : « J'ai demandé à des habitants de Jérusalem, israéliens et palestiniens, de m'emmener dans un lieu public ayant à leurs yeux un caractère privé. »

[141] Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 25.

histoire de la danse qui ne se base pas sur des faits établis mais sur des doutes partagés par une petite communauté de témoins.

Pas de performance chorégraphique proprement dite dans *histoire(s)* mais bien plutôt l'avénement d'une danse par le récit, les mots, les grains de voix, les silences et les rythmes de ces prises de parole. À la recherche de leurs souvenirs de spectateur·rice·s, les personnes interviewées refabriquent virtuellement la danse qu'iels ont vue ; danse dont je me saisis à mon tour par leurs descriptions et par les inférences qui excèdent les images projetées. Autrement dit, comment ça résonne en moi. Chorégraphie des regards, chorégraphie dans les plis des rides et dans ceux de la mémoire. Une danse passe devant moi. Peut-être a-t-elle toujours été là…je prends part à cette remémoration collective, je mets en partage ma mémoire et œuvre avec elleux à l'émergence d'une danse.

L'installation conçue par Olga de Soto joue en permanence de cette construction d'un nouvel espace au plateau et de ce vestige d'une danse racontée par ces huit témoins. « Chaque entretien, a fortiori, est ainsi une invitation au lecteur : l'invitation à devenir l'un des acteurs de cette pratique de s'entre-tenir, de cette production collective qui, à chaque étape, parie sur la possibilité de penser à plusieurs »[142] écrit la chercheure Marie Glon. Dans le cas d'*histoire(s)*, s'il est bel et bien question de penser à plusieurs, la « vidéo-performance-documentaire »[143] proposée dissémine les têtes à têtes qui ont constitué le processus de création et s'attache à donner à entendre et à voir une multiplicité de points de vue. La cartographie du sensible qu'elle agence s'en trouve éclatée par ces différents supports de projection. La taille des écrans diffère comme pour souligner l'écart entre les souvenirs des un·e·s et des autres, entre la vivacité de certaines bribes perceptives et le voile qui en entoure d'autres.

À ces visages en gros plan, les présences d'Olga de Soto et de Vincent Druguet au plateau troublent peu à peu le récit provenant des entretiens. Habillés de couleurs claires, portant des chaussures que nous entendons lors de déplacements, iels sont tou·te·s les deux plongés dans une semi-pénombre qui confère parfois une dimension onirique à ce qui est en train de se passer. La silhouette d'Olga de Soto dans une robe en soie beige prend parfois les traits d'une vision fantomatique. L'illusion de voir un instant Jean Babilée et Nathalie Philippart errer sur le plateau, l'illusion de voir des fantômes de la danse.

---

[142] Marie Glon, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour repères, cahier de danse », *Repères, cahier de danse*, vol. 34, no. 2, 2014, p. 31.
[143] C. Palazzolo, *op.cit.*

B. Poétique de la bribe.

1. Chercher la danse.

> « Au début du spectacle, avant que la mort arrive, je pense qu'il devait peindre, je pense, je ne suis pas sûre. Mais il était devant..il y avait un chevalet, il y avait des pinceaux donc je pense qu'il devait peindre. Et naturellement puisque c'est un ballet, il dansait.
> Et comment ça s'est fini ? Une fois que Nathalie commence à arriver - superbe - parce que le costume était superbe d'abord. Je ne sais plus très bien ce qui s'est passé à ce moment-là. Je sais que c'est elle qui personnifiait la mort et que lui il meurt. Mais je ne sais pas comment ça s'est passé, je ne m'en souviens plus très bien. J'aimerais bien le savoir si vous avez des gens qui le savaient, qui se souviennent exactement de comment ça s'est passé. Ça me ferait très plaisir de le savoir…La mémoire…même si j'ai une bonne mémoire…je ne me souviens pas des petits détails. »[144]

La première prise de parole qui ouvre *histoire(s)* contient en elle les caractéristiques du témoignage polyphonique à venir. Un discours chronologique qui va s'étioler peu à peu. Suivront alors les récits des sept autres personnes ayant vu *Le jeune homme et la Mort*. Le montage filmique respecte un ordre temporel, du début jusqu'à la fin du ballet, qui se trouvera progressivement altéré par les trous de mémoire, les confusions, les silences, les pauses et les actions au plateau.
Après une retranscription de ces prises de paroles, le montage opéré par la chorégraphe répond vraisemblablement à une thématisation de celles-ci, et la mise en scène des écrans et la dramaturgie choisie délimitent des séquences, que je me permets de nommer ainsi, dans un souci de compréhension pour la suite de l'analyse :

- Descriptions de la pièce d'un point de vue dramaturgique.
- La réception de l'époque (contexte historique et artistique).
- La représentation de la mort au plateau.
- Aller au théâtre après la guerre.
- Intermède
- Polyphonie de bribes.
- Voix-off - présentation des témoins.

Ce qui est prégnant à l'écoute de cette première voix, c'est ce sentiment de doute et de prudence dans le déroulé du récit. Les silences nichés dans les phrases soulignent le travail de mémoire qui s'effectue et l'oubli inhérent à celui-ci. D'une description de début, on passe rapidement à la fin du ballet. La dramaturgie est effacée, les images qui restent sont anachroniques. Des fragments subsistent.
Jusqu'à la séquence que nous avons appelée l'intermède, le dispositif est au service des voix et des images projetées. Proche d'une salle de cinéma, les

[144] témoignage de Micheline Hesse.

spectateur·rice·s qui assistent à *histoire(s)* sont plongé·e·s dans le noir. La lumière est diffusée progressivement sur le plateau, et laisse découvrir les différents écrans et les deux interprètes au plateau. Le déplacement des écrans ainsi que leur manipulation opérée par les deux complices confèrent à cette projection un caractère véritablement spectaculaire où les actions au plateau et les témoins à l'écran dialoguent par la mise en scène d'Olga de Soto. Ce dialogue se fait support de l'imaginaire du·de la spectateur·rice.

Les premières prises de parole instaurent une première vue d'ensemble du ballet à travers des bribes descriptives. Celles-ci soulèvent cette difficulté de retrouver un geste vu et de le nommer. Leurs réceptions apparaissent en creux d'un discours englobant qui convoque parfois une audience large comme une entité homogène et unifiée.

> « cela bouleversait l'auditeur parce que c'était douloureux de sentir combien sa souffrance était profonde et réelle. » ; « D'où le bouleversement des spectateurs et un souvenir d'un silence - on pourrait peut-être employer le mot - de mort dans la salle. » ; « Oui c'était une atmosphère un peu obsédante, enfin comme on avait envie de ne pas parler, de ne pas faire de bruit » ; « Un grand silence, je me souviens d'un grand silence, un grand silence avant les applaudissements de la fin, un grand silence oppressant et nous regardions un ballet tragique et nous ressentions la mort, c'était extraordinairement fait. » ; « C'est une très belle histoire, je ne dirai pas que c'est parce qu'elle est vraie qu'elle est belle mais c'est parce que c'est une histoire en même temps qui à mon avis touche tout le monde sans distinction d'éducation et de culture, c'est ça la force de ce ballet. » ; « Je sais qu'on termine le spectacle ému et contracté. ».

Un premier niveau de commentaires s'en tient à des superlatifs, des qualificatifs élogieux envers le ballet de Roland Petit.

> « Et cette entrée inoubliable » ; « L'apparition de Pixie à la fin est extraordinaire. » ; « c'était extraordinairement fait » ; « il était d'une perfection acrobatique et musculaire extraordinaire. Au point de vue de la souplesse, c'était extraordinaire. » ; « il était beau » ; « elle avait un petit coup de génie aussi » ; « elle danse admirablement bien » ; « C'était très bien fait du reste ».

Le recours récurrent au verbe « danser » pour désigner un mouvement révèle la complexité de l'exercice auquel iels se plient. L'emploi de ce verbe vient recouvrir une palette de gestes et de qualités chorégraphiques à inventer, à imaginer, à préciser virtuellement, à défaut d'avoir un vocabulaire chorégraphique précis.

> « Et naturellement puisque c'est un ballet, il dansait. » ; « Je le revois danser avec sa salopette. » ; « Je le vois aller d'un bout à l'autre, de s'amuser, d'arranger, de déplacer certains objets. » ; « Il ne sautait pas à un moment donné ? Il ne dansait pas sur la table ou sur le lit ? (il fait le mouvement d'un saut avec son doigt) » ; « c'était très très rapide, très acrobatique, parce qu'il y avait quand même des déséquilibres étonnants, la table, la chaise.. » ; « Il sautait de chaises en chaises, de table en chaise, j'ai un souvenir bondissant de Babilée, bondissant. » ; « et il regardait l'heure de temps en temps, en dansant. » ;

« Nathalie Philippart en train d'entrer par cette porte…en pointes, avec les bras levés […] Absolument comme une étoile de mer, voyez (elle lève les bras), un être qui va vous prendre, il me semble. » ; « J'ai un souvenir de très longues jambes, très…qui pouvaient contourner son buste même à un moment donné, on voyait qu'elle essayait de le prendre en ciseaux. Elle était prenante. Les tentacules ce n'est pas très joli, mais c'est un petit peu ça. » ; « Il était expressif, il était dramatique. » ; « Je la vois raide, comme ça et lui, je le vois, avec ses mains ou se cachant les yeux. » ; « Et puis quand même il y a toute une partie de danse, elle, elle danse admirablement bien entendu. » ; « Je ne les vois pas énormément ensemble. » ; « Il y a, je crois me rappeler, un pas de deux de toute beauté. » ; « Je ne sais pas si il n'essaye pas de faire quelque chose ou de s'accrocher. » ; « Je crois me souvenir que le rideau est tombé au moment où il se pend. » ; « Oui elle apparaît dans le fond à gauche de la scène, je crois qu'elle était très en haut et qu'elle a dû descendre. Il me semble qu'elle était beaucoup plus haute comme si elle était en haut d'une échelle et que Jean Babilée était beaucoup plus bas. »; « Elle avance et elle avance très lentement. » ; « La façon dont il dansait, dont il bougeait, même son visage. » ; « Il était d'une perfection acrobatique et musculaire extraordinaire. Au point de vue de la souplesse, c'était extraordinaire. La souplesse et la robustesse en même temps. » ; « C'était un homme qui avait un corps très équilibré, il était beau. » ; « Il avait la réputation, c'est lui qui avait la réputation d'être capable de faire des entrechats huit. »; « D'abord il était extrêmement doué, il faisait plus de pirouettes que tout le monde. » ; « Cette manière de bondir déjà et si vous voulez pour moi Babilée a illustré ce que j'avais lu sur Nijinski. » ; « La chorégraphie pour moi c'était la danse de Jean Babilée soit pour éviter la mort, soit pour l'appeler. Je ne me souviens pas de ce qu'il faisait mais il dansait. C'est lui qui dansait, pour moi je ne revois pas Nathalie Philippart dansant. » ; « Il exprimait à travers son corps une lutte morale sentant venir ces derniers moments, il était perturbé et son corps tressaillait de mouvement plus ou moins coordonné. C'était extrêmement émouvant. Il était pied nus, il n'avait qu'uns salopette on apercevait son torse, et cette figure qui était imprégnée de sa douleur. » ; « C'était un mimodrame parce que au fond il n'y avait pas de parole et donc ils jouent en dansant, ils faisaient tous les gestes pour faire comprendre au public que tout ce qui allait se passer c'était un drame. »

La difficulté de saisir et de décrire le mouvement dansé est légitime. Pourriez-vous décrire une danse que vous avez vue il y a plus de cinquante ans ? Pourriez-vous décrire la trame narrative s'il y en avait une ? Pourriez-vous parler de l'agencement de la chorégraphie ? Du travail de poids ? Du tonus musculaire engagé par les interprètes ? De leur expressivité ? Vous souvenez-vous des costumes, de la musique, du décor ? Qu'est-ce que ça vous a fait à l'époque ? Qu'est-ce que ça vous fait aujourd'hui ?

L'écueil de retourner précisément au geste est rencontré par bon nombre de chercheur·e·s et/ou praticien·ne·s et s'accompagne quand cela est possible d'un appui sur une captation du spectacle vu. Mais dans le cas présent, iels n'ont rien d'autre que leurs souvenirs. Iels font des hypothèses. Un détail vient induire une action. Une action amène à une interprétation.

« il y avait un chevalet, il y avait des pinceaux donc je pense qu'il devait peindre. » ; « je la vois battant sur lui. C'est comme si lui était épuisé par un effort. ».

On note des contradictions concernant l'espace ou le costume. Plusieurs versions du *Jeune Homme et la Mort* s'offrent à nous.

> « J'ai l'impression que ça se passait sur une scène relativement étroite avec un décor - comme on dit maintenant - ultra minimaliste. » ; « Toujours des chaises…des tabourets… une table…un bric-à-broc invraisemblable. […] à première vue, c'est un véritable foutoir. » ; « Habillée en jaune. » ; « Elle a derrière elle une très grande cape rouge, je crois que c'est rouge (rires) Une femme habillée en blanc avec un manteau rouge je crois. » ; « Elle a une robe blanche si j'ai bonne mémoire avec des gants rouge et une cape noire. » ; « et si j'ai bonne mémoire elle était en rouge et noir. »

Le récit polyphonique tente à travers les oublis, les fragments des uns et des autres de reconstruire cette danse malgré les trous, les imprécisions, les ellipses. La peur d'inventer, de se tromper, de rapporter un faux-souvenir est palpable…Tout le monde doute.

Ces huit regards portés sur une pièce quasi-oubliée nous rappellent combien raconter une danse, parler d'un spectacle, c'est toujours un peu révéler à la fois l'absence de l'objet chorégraphique mais c'est aussi rendre visible la fabrique de son regard[145]. Celui-ci se construit par une série d'*a priori*, d'habitus perceptifs. Les prises de paroles révèlent des manières de regarder le geste, de penser le mouvement, elles dévoilent des présupposés, des implicites, elles mettent à nu des bagages culturels qui les constituent. Dans *histoire(s)*, des stratégies communes pour décrire l'œuvre-source partiellement oubliée, voire complètement oubliée, occupent chaque récit. Par exemple, certains témoins convoquent des références extérieures au ballet pour illustrer leurs souvenirs. Iels s'appuient sur d'autres sources pour convoquer autrement le souvenir. Iels ouvrent leurs imaginaires et nous partagent des associations d'idées personnelles. Certain·e·s cherchent à catégoriser l'œuvre, à l'inscrire dans un courant esthétique, à soulever des intentions propres aux auteurs.

> « Elle est arrivée très "Carmen", très provocante. (…) Cette manière de bondir déjà est - si vous voulez pour moi - Babilée a illustré ce que j'avais lu sur Nijinski. Eh bien, dans l'écriture des ballets, Nijinsky est traité comme le danseur le plus bondissant. » […] D'abord il était extrêmement doué, il faisait plus de pirouettes que tout le monde et il était capable…Et il a développé à la suite de Massine et Balanchine, la danse acrobatique. Ce qui fait que la chorégraphie a collé et c'était entre le néo-classicisme et une danse acrobatique et très expressive. » […] « C'était un drame, aussi bien que *Le sang d'un poète*[146] ou ce qu'on a vu dans *Orphée*[147] ou « la mort d'Orphée ». C'était des points d'orgue. […] C'est que Cocteau a toujours vu la mort à travers le miroir, pour lui la mort n'est pas laide. » […] « C'est une vieille histoire, toujours vraie. Bon je ne veux pas être pédante et faire allusions aux dieux Grecs mais c'étaient Eros et Thanatos qui ont des ramifications, des liens et certaine fois une complicité absolument terrible. C'est presque dans l'inconscient collectif des gens, ça appartient à cette richesse inconsciente des gens, des peuples, quand on est en face de quelque chose d'aussi important. »

---

[145] Voir à ce sujet l'ouvrage de Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Editions Vrin, 2009.
[146] Film réalisé par Jean Cocteau en 1930.
[147] Pièce de théâtre de Jean Cocteau publiée en 1926.

Pour d'autres, la description de l'interprétation de Jean Babilée est amplifiée par une réputation, une rumeur de l'époque.

> « Il avait la réputation, c'est lui qui avait la réputation d'être capable de faire des entrechats huit. C'est-à-dire à battre huit fois…enfin il arrivait déjà à faire un entrechat six ce qui est déjà pas mal. » […] « il était d'une perfection acrobatique et musculaire extraordinaire. Au point de vue de la souplesse, c'était extraordinaire. La souplesse et la robustesse en même temps, c'est de ça dont je me souviens. » […] « il faisait plus de pirouettes que tout le monde. »

Iels doutent, iels croient, iels pensent.

> « je pense », « je ne sais plus très bien », « je ne sais pas comment ça s'est passé », « je ne me souviens pas des petits détails », « J'ai l'impression », « je ne me souviens plus très bien. Je ne me souviens plus. »

Iels inventent, iels confondent.

> « je ne sais pas, j'invente… » […] « Dans la première partie j'ai un souvenir de séduction et dans la seconde partie c'est un peu plus flou. Je ne les vois pas de la même couleur, la seconde en noir et blanc, la première en noir et rouge là-haut. Je dis là-haut je ne sais pas pourquoi d'ailleurs. Et… » […] « « Elle était en jaune ? Et moi je la voyais en rouge et noir… »

Le récit, entrecoupé de silences et ponctué de phrases en suspens, dialogue avec les changements de supports de projection. Les images circulent d'un écran à l'autre, sont déformées selon les tailles des supports et selon les manipulations des interprètes au plateau, à l'instar des récits qui se contredisent, se complètent, et qui rythment notre lecture/écoute. Ma perception est modulée au gré des états toniques qui apparaissent à l'écran et dans les bribes descriptives de cette danse passée. Les yeux plissés des interviewé·e·s lorsqu'iels cherchent des précisions à leur récit semblent se contaminer d'un plan à l'autre. Les ellipses temporelles des un·e·s et des autres, les trous et les approximations insufflent à ce récit une dimension onirique et nous plongent dans une temporalité particulière comme si à chaque prise de parole nous repartions de zéro. Amnésie collective. Trouble perceptif. Aucun référent fixe. *histoire(s)* met en scène l'art de l'oubli ou encore l'art de l'échec. Impossibilité à se souvenir, impossibilité à dire ce qui a eu lieu, difficulté à nommer les sensations éprouvées.

À la lecture de l'ouvrage de Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*[148], je serais tentée de retrouver chez ces personnages mis en scène par Olga de Soto, un quelque chose qui caractérise le personnage de Dory dans le film d'animation *Le Monde de Némo*[149]. En effet, le poisson Dory souffre d'une perte de la mémoire à

[148] Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, London : Duke University Press, 2011.

[149] Film d'animation réalisé par les studios Pixar et sorti en 2003.

court-terme et demeure, au premier abord, un allié précaire pour aider Marin à la recherche de son fils Némo. À force de répétitions et de séquences de déjà-vu, Dory incarne pourtant une partenaire essentielle dans ce voyage à travers l'océan.

> « Dory ne se souvient de rien et explique qu'elle souffre d'une perte de mémoire à court terme. À partir de ce moment, Dory et Marlin sont un mode temporel *queer* régi par l'éphémère, le temporaire et l'insaisissable - des formes de connaissance, autrement dit, qui se trouvent à la limite de la mémoire. Dory, pour qui l'expérience la plus récente est toujours une ombre lointaine, un nom sur le bout de sa langue, ne se souvient pas des événements comme une narration continue menant d'un passé à un présent. À la place, elle ne fait l'expérience de la mémoire que par flashs et par fragments. […] Dory représente une forme de savoir différente, queer et fluide, qui fonctionne indépendamment de la cohérence, de la narration linéaire ou de la progression. Selon certaines normes, elle pourrait être considérée comme stupide ou ignorante, insensée ou idiote, mais finalement, sa stupidité la conduit à des formes nouvelles et différentes de relations et d'actions. Dans ce chapitre, je traite des actes de bêtise folle liés à l'oubli et aux modes d'oubli actif et passif, souvent interprétés à tort comme de la bêtise. Dans chaque scénario, un certain type d'absence - l'absence de sagesse - conduit à une nouvelle forme de connaissance. »[150]

Le gage d'authenticité émanant de ce protocole d'enquête (partir à la recherche de témoins-spectateur·rice·s d'une pièce historique) se désagrège. La dimension fictionnaire prend le pas sur la dimension historique et laisse émerger d'autres savoirs. C'est ce qu'explique en introduction d'un ouvrage collectif *L'avenir du* passé, la théoricienne Giovanna Zaperi à propos de travaux d'artistes qui bouleversent des récits dominants de l'histoire et concourent à une prolifération d'œuvres qui deviennent de nouveaux « lieux de production de savoir. »[151]

> « L'appropriation subjective, la narration non-linéaire, le fragment ou l'allégorie deviennent ainsi autant de contre-stratégies susceptibles de questionner la position de celui ou de celle qui se trouve confronté(e) aux documents d'archive. Ces questions se traduisent dans des formes d'expérimentation que j'appellerai des « tactiques critiques », où la mémoire se configure comme une temporalité subjective. Un usage critique de l'archive devient alors une sorte de restitution dans le présent, d'une information historique souvent perdue ou

---

[150] « Dory remembers nothing and explains that she suffers form short-term memory loss. From this point on, Dory and Marlin are a queer temporal mode governed by the ephemeral, the tempory, and the elusive — forms of knowing, in other words, that lie at the very edge of memory. Dory, for whom the most recent experience is always a distant shadow, a name on the tip of her tongue, recalls events not as a continuous narrative leading from a past to a present ; rather she experiences memory only in flashes and fragments. […] Dory represents a different, a queer and fluid form of knowing, that operates independently of coherence or linear narrative or progression. By some standards she might be read as stupid or unknowing, foolish or silly, but ultimately her silliness leads her to new and different forms of relation and action. In this chapter I discuss acts of loopy stupidity associated with forgetfulness and modes of active and passive forgetting often misread as stupidity. In each scenario a certain kind of absence — the absence of wisdom — leads to a new form of knowing. » , J. Halberstam, *op.cit.*, p. 54.

[151] « L'archive s'est imposée comme un matériau historique susceptible d'ouvrir des possibilités inédites d'expérimentation avec le savoir historique et avec ce qui est souvent conçu comme un discours de l'objectivité. La question du savoir est au cœur de cette problématique dans la mesure où les artistes interrogent l'autorité du document - son caractère de témoignage et d'objectivité - tout en proposant de penser l'art comme une pratique de la connaissance. » Introduction à *L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, sous la direction de Giovanna Zapperi, Presses Universitaires de Rennes, Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges, collection « Arts contemporains », 2016. p. 7.

oubliée. »[152]

Comme déjà dit plus haut, les deux présences au plateau, un homme et une femme, peuvent évoquer les deux danseur·se·s autour desquel·le·s les souvenirs s'arriment, ou simplement suggérer deux présences fantomatiques d'une danse qui a eu lieu. Mais la chorégraphe accentue les jeux de perception et d'illusions quand elle s'amuse de quelques heureux hasards qu'elle fait dialoguer. Par exemple, quand Brigitte Evelin dit : « Mais si mes souvenirs sont bons, elle a été très fugace cette apparition. Je la vois repartir par la porte », nous entendons une horloge qui sonne chez elle. La prise de parole qui suit est celle de Micheline Hesse qui se souvient d'une montre. Olga de Soto associe un signal sonore imprévu et quotidien à un élément dramaturgique propre au ballet. « Il avait une montre au poignet, où il regardait l'heure parce que c'était la mort qui allait arriver, l'heure de la mort, l'heure de la fin. » Elle intègre cet élément sonore dans *histoire(s)* comme pour accentuer la possibilité que le ballet se rejoue sous nos yeux, en souterrain, en second plan. Plus loin encore, Micheline Hesse, vraisemblablement chez elle, demande à Olga de Soto « ça ne vous dérange pas qu'on entende un peu de piano ? ». On imagine un cours de piano qui a lieu dans une pièce à côté, ou quelqu'un de sa famille qui joue. Plus tard et à trois reprises des musiques de Jean-Sébastien Bach jouées au piano s'intégreront au dispositif scénique, dialogueront avec les voix et marqueront de pauses dramaturgiques pour des changements au plateau. De la même manière, la mort par pendaison suggérée à quelques reprises par certain·e·s d'entre-elleux[153] sera figurée autrement sur le plateau, par un écran qui descendra des cintres accroché à des cordes. Cette chute suspendue arrive à la toute fin des prises de parole sur le ballet comme pour rejouer autrement la fin du spectacle.

Les parties descriptives s'entremêlent à des échappées plus personnelles voire autobiographiques, où tous ces témoins partagent les impacts affectifs générés par ce ballet.

> « On sortait de quatre ans de cauchemar et, en même temps, la caractéristique des gens jeunes c'est d'absorber, d'absorber, d'absorber…et d'avoir une fringale de tout ça, que rien ne pourra jamais apaiser ça c'est sûr. J'allais au théâtre, je n'avais pas beaucoup d'argent, mais j'allais au théâtre très fréquemment. J'ai presque tout vu à cette époque-là, toujours en haut mais j'ai presque tout vu (rires). » […] « La guerre était finie, point. Bien sûr il y a eu l'après-guerre mais dans l'espoir de nos vingt ans, nous avions vécu cinq années difficiles, pour une jeunesse privée de toute possibilité intellectuelle, ce renouveau c'était quelque chose de merveilleux. » […] « Pour moi ça a été un commencement merveilleux que d'assister à un premier ballet. C'était le premier ballet et je pense que c'est ce qui m'a beaucoup marqué et qui m'a fait aimé beaucoup aller à l'opéra. » […] « J'ai vu les horreurs

[152] *Ibid.*, pp. 8-9.

[153] « M. Hesse : Est ce que ce n'était pas après la poutre qu'on a mis les cordes pour que Jean Babilée se tue, je ne sais pas, j'invente… » ; « J. Pley : Alors est-ce que je vois la potence, il me semble qu'elle est à droite mais c'est un vague souvenir. »

charnelles de la guerre et cette mort philosophique était légère par rapport aux horreurs que j'avais vécues. »

La mort subie par tou·te·s de près ou de loin pendant la guerre les ramène à « la mort » présente dans le ballet de Roland Petit. Celle-ci étant finalement la plus difficile à se remémorer. Les témoignages se contredisent, les descriptions sont floues.

« Est ce que ce n'était pas après la poutre qu'on a mis les cordes pour que Jean Babilée se tue, je ne sais pas, j'invente… » […] « il y a eu quelque chose avec une poutre dans le jeune homme et la mort ? » […] « Il y a quelque chose à un moment donné, je ne sais pas s'il n'essaye pas de faire quelque chose, de s'accrocher, je ne me souviens plus très bien. » […] « j'ai dû gommer la mort dans mon esprit. » […] « C'est vrai que maintenant j'aurais du mal à vous dire si elle l'a empoisonné ou donné un coup de couteau. J'ai un souvenir comme si elle se couchait dessus, comme si elle prenait possession de son corps une fois qu'il était couché par terre. » […] « Je sais qu'il y avait la mort mais je n'ai pas de visions précises de ça, pas de souvenirs précis. » […] « il y avait un silence de mort dans la salle. »

Les entretiens menés par Olga de Soto donnent lieu à des situations inattendues, comme la réaction d'une spectatrice qui avait oublié la fin du spectacle et qui (re)vit avec effarement le drame mis en scène.

Suzanne Batbedat : le fait de sortir de la guerre ne donnait pas à ce ballet un relief particulier parce que vous pensez à la mort oui bien sûr…
Olga de Soto : Au suicide ?
SB : Il se suicide ?
ODS : Oui.
SB : Ça je l'avais gommé vous voyez. J'avais complètement gommé ça, probablement parce que le suicide des jeunes me fait horreur…probablement…je pensais qu'elle l'emmenait. Ah c'est terrible ! C'est terrible. »

Le montage filmique opéré par Olga de Soto est jalonné de micro-coupures. Des noirs entre chaque prise de parole. Mais aussi des pauses plus longues où les images disparaissent et les actions au plateau prennent le relais. Deux séquences d'images sont projetées sur des écrans mobiles, tenu une première fois par les interprètes au plateau et porté une seconde fois par l'un d'entre-eux.

Cette deuxième séquence est particulièrement frappante par l'effet de diffraction qu'elle suscite. On entend d'abord la voix de Suzanne Batbedat. Vincent Druguet se tient derrière le vidéo-projecteur et lance la vidéo, l'image est projetée sur un petit écran porté par Olga de Soto. Elle recule avec, tandis que l'image grandit et est projetée sur un grand écran derrière la chorégraphe. Celle-ci en superposition devant ce grand écran altère l'image projetée qui est dédoublée. Sur le petit écran on voit le visage de Suzanne et sur le grand écran on voit ses cheveux, sa chemise, le dossier de sa chaise. Les expressions du visage sont comme sorties du cadre. Ce dispositif morcelle le visage, le rend davantage mouvant. Olga de Soto porte du

bout des bras ce petit écran qu'elle fait pivoter, nous offrant une fenêtre sur les détails, sur une conversation.

> Suzanne Batbedat : Ah, écoutez je vous dirai que pour moi l'art suprême c'est la musique. et je crois que la danse ne vient pas très très loin derrière. Aussi je suis très exigeante, si ce n'est pas bon alors je suis très en colère.
> Olga de Soto : Et le corps ?
> SB : Et le corps justement c'est parce que c'est quelque chose de tellement beau que un art et une technique qui le met en valeur de cette façon, pour moi c'est…c'est un accomplissement humain très important. Et puis alors l'expression du corps…vous savez - non vous ne le savez sûrement pas tiens - et puis j'en profite pour prendre une cigarette, vous permettez ?
> ODS : Bien sûr.
> SB : J'ai fait du jazz ballet, j'avais 50 ans vous vous rendez compte c'est ridicule. J'étais avec des filles de 25 ans qui levaient la jambe au niveau de l'oreille ce qui n'était plus mon cas. Qu'est-ce que je me suis amusée.
> ODS : Et pourquoi vous avez décidé de faire ça si ce n'est pas indiscret ?
> SB : De faire du jazz ballet ? Déjà j'ai énormément usé de paires de chaussures à danser quand j'étais jeune. Ça a toujours été pour moi…une vie sans danser je ne vois pas comment c'est possible..Je travaillais beaucoup, je n'allais pas danser tous les soirs, mais je me rappelle d'un moment dans ma vie où j'étais en vacances en Allemagne et où j'allais danser tous les soirs jusqu'à deux heures du matin. Oh c'était super ! Je me régalais ! Et je vois avec mes petits enfants c'est tellement instinctif.

Cette séquence est une des rares occasions où l'on peut entendre la chorégraphe poser des questions. Olga de Soto tenant le visage de Suzanne entre ses mains rejoue à la scène cet échange, ce partage. Le temps d'une cigarette. Suzanne qui dansait. Olga qui la porte maintenant à travers ce visage projeté. Un autre spectacle qui passe devant nous. Les souvenirs qui s'envolent en fumée. La danse de ce ballet s'incarne dans nos projections. « Ici, la perception du mouvement est multiple. À partir de l'évocation d'une pièce, différentes propositions se croisent, imaginées par les spectateurs qui assistent à la pièce d'Olga de Soto. *histoire(s)* situe l'œuvre chorégraphique dans une dynamique de pensée qui empêche toute fixation et en légitime multiple lectures et « retextures ». »[154]

2. Mouvements rapprochés.

Par le dispositif mis en place par Olga de Soto, la chorégraphe occupe une fonction d'artiste-critique en réécrivant par le montage vidéo et la mise en scène de ces entretiens une histoire de la danse faite de torsions et de transformations. Nous suivons ainsi le récit du ballet *Le jeune Homme et la Mort* par des alternances entre plans larges, plan rapprochés, coupures, changements de supports et silences. Les absences et les lacunes mémorielles sont largement soulignées par une dramaturgie de l'affaiblissement. Des premières prises de paroles bavardes, l'ambiance se teinte progressivement par l'oubli et le silence qui l'accompagne. Les doutes et tout autre présupposé esthétique, sensible, affectif,

[154] C. Palazzolo, *op.cit.*, p. 52.

politique, me confortent dans l'idée que je ne suis pas seule face à une œuvre et face à son absence. Que chaque histoire que je me raconte face à l'une d'entre elles, vient résonner, s'imbriquer, se juxtaposer à plein d'autres. Que j'appartiens à une communauté de regards et qu'en en prenant conscience, peut-être alors suis-je en train de préfigurer une autre relation entre regardeur·se et regardé·e où nous serions, comme le formule Jacques Rancière, « des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l' « histoire » et en faire leur propre histoire. Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs. »[155]

Cette communauté rassemblée par Olga de Soto vient alors bousculer la notion d'œuvre. Ces *regards* (ces corporéités) prennent tout d'un coup le pas sur l'œuvre, non pas en se substituant à elle mais en incarnant plutôt un prolongement, voire un éclatement ou encore une version modifiée. Le projet *Des récits ordinaires*[156] conçu par Grégory Castéra, Yaël Kreplak et Franck Leibovici apporte un éclairage supplémentaire aux ressorts *d'histoire(s)*. Il s'agissait d'une « exposition de douze œuvres dans leur version parlée », ainsi l'œuvre est pensée dans une forme plurielle, hétérogène et peut être activée de mille et une manières.

> « toute oeuvre, quelle qu'elle soit, se constitue dans une pluralité de régimes, dont le régime oral. L'exposition des récits ordinaires voudrait rendre sensible à cette expérience ordinaire que, partout et chaque fois que nous parlons d'une oeuvre, cette dernière s'agence discursivement et produit des effets qui lui sont propres. […] On ne pouvait donc pas se contenter de faire entendre des conversations : il fallait montrer ce qui se passe dans une conversation. »[157]

Les paroles exposées dans cette installation offrent au·à la spectateur·rice une stimulation et un affinement de sa propre perception. Iel reconnaît dans la parole des autres, une parole qu'il aurait pu proférer, qu'il pourra à son tour convoquer. Il « s'y fabrique une oreille, pour reconnaître, dans ses propres conversations ensuite, quand une oeuvre est en train de s'activer. […] La conversation n'est plus abordée comme un commentaire sur l'oeuvre, un discours au sujet de l'oeuvre, mais comme le lieu, le cours où s'élabore oralement l'oeuvre, où elle est, d'une certaine manière, performée oralement. La conversation n'est plus un à-côté de

---

[155] Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*, pp. 28-29.

[156] Des récits ordinaires a fait l'objet d'une exposition à la Villa Arson d'avril à juin 2014 puis d'une édition parue aux Presses du Réel la même année. Pour toutes les citations qui suivent, je renvoie au site : https://des-recits-ordinaires.villa-arson.org/entretien-avec-gc-yk-et-fl

[157] Franck Leibovici in « Entretien avec Grégory Castéra, Yaël Kreplak et Franck Leibovici par Christelle Alin » - en ligne https://villa-arson.xyz/des-recits-ordinaires/entretien-avec-gc-yk-et-fl Dans la même veine, le projet de Charlotte Imbault « What You see » consiste en une série de podcasts radiophoniques dans lesquels des voix de spectateur·rice·s racontent leur réception d'une danse, d'un film, d'une exposition. Le montage effectué par Charlotte Imbault reconfigure alors autrement l'œuvre en question et en propose une réinvention. http://whatyousee.lepodcast.fr/

l'oeuvre, elle est un mode d'existence de l'oeuvre, qu'il nous fallait rendre sensible. »[158]

histoire(s) met à jour les façons dont une œuvre a pu parler à de jeunes spectateur·rice·s et les effets de sa réception qui perdurent encore à travers le temps chez ces témoins devenu·e·s âgé·e·s. S'il s'agit bien de se remémorer un spectacle de danse, il s'agit tout autant de dévoiler la manière dont chacun·e regarde une œuvre et comment à partir de ces huit regards nous pouvons en tant que spectateur·rice (re)construire mentalement une danse, un spectacle. Le choix de la chorégraphe de filmer ces huit témoins, de les faire entendre mais aussi de les montrer s'exprimer, nous donne un accès à ce qu'iels racontent mais aussi à comment iels le font. Leur tonus et leurs rythmes sont altérés par leurs souvenirs, par ce qu'iels retraversent pour nous de façon mémorielle. Iels activent des simulations perceptives pour nous donner accès à ce dialogue qu'iels ont tissé entre les danseurs, l'œuvre et elleux.

Le travail de Guillemette Bolens consacré aux styles des gestes dans la littérature et plus généralement dans les œuvres d'art m'offre une compréhension sur l'intelligence kinésique et m'aide alors à penser aux simulations perceptives générées dans *histoire(s)* à l'écoute de ces souvenirs. En faisant retour sur des travaux importants émanant des neurosciences et des sciences cognitives, Bolens s'appuie sur un des constats majeurs que « la cognition s'inscrit de près ou de loin dans la corporéité. Une collaboration dynamique et adaptative entre systèmes sensorimoteurs et systèmes conceptuels serait la condition de la pensée. »[159] Un processus cognitif important appelé « simulation » nous informe sur le mécanisme de l'intelligence kinésique[160]. Pour Guillemette Bolens, une simulation perceptive « est ce que nous élaborons cognitivement sur la base de notre savoir sensori-moteur pour produire un sens à partir de gestes, d'énoncés ou d'images faisant référence à des actions, des sensations, des perceptions, c'est-à-dire à toute information qui nécessite que nous activions notre mémoire motrice, sensorielle et perceptive. Ce sont les simulations perceptives qui rendent la figuralité possible. Lorsque nous inventons verbalement, réalisons par gestes, postures et

[158] Yaël Kreplak, « des récits ordinaires : une enquête sur les propriétés des œuvres en régime oral », *in Des récits ordinaires* (coffret), Dijon : Les presses du réel, 2014, p. 23.

[159] Guillemette Bolens, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne : BHMS, 2008, p. 4. http://archive-ouverte.unige.ch/unige:96439

[160] « Une simulation en neurosciences est la réactivation d'états perceptifs sensoriels (vision, audition, toucher, goût, odorat), moteurs (mouvements, postures, gestes, sensations kinesthésiques et proprioceptives), et introspectifs (états mentaux, affects, émotions). […] La simulation relève d'actes cognitifs dynamiques, correspondant à des intentions de produire du sens, plutôt qu'à des produits idéels cernés, isolables et figés. », *ibid.*, p. 5.

mouvements, ou comprenons une figure textuelle ou visuelle, nous avons recours à ce même savoir, généralement de manière pré-réflexive. »[161]

Les descriptions verbales faites par chacun·e des témoins dans *histoire(s)* sollicitent nos « bases de données », notre mémoire sensori-motrice et ouvrent dès lors à une infinité de savoirs émanant aussi bien de celleux qui parlent et qui sont au plateau que de tous ceux qui résonnent et s'activent face à ces témoignages. Nous pourrions concevoir le dispositif d'Olga de Soto comme un vaste lieu de ressources épistémologiques et heuristiques de la danse et de l'histoire des spectateur·rice·s.

Lorsque Françoise O. dit « Je le vois aller d'un bout à l'autre, de s'amuser, d'arranger, de déplacer certains objets. », j'infère à cette phrase des déplacements, une certaine tonicité dans la marche, et j'active probablement des zones cérébrales en lien avec les pieds mais aussi en lien avec la vision, l'œil, puisque j'imagine Françoise tourner la tête de droite à gauche, suivant des yeux le danseur qui traverse le plateau. Ou encore quand elle décrit : « Il sautait de chaises en chaises, de table en chaise, j'ai un souvenir bondissant de Babilée, bondissant. » L'adjectif bondissant qui est répété infère tout un imaginaire relié encore une fois à un certain tonus musculaire, une coordination du corps qui permet d'effecteur des sauts, une prise d'élan sans doute. La voix de Françoise insistant sur la première syllabe du mot « bondissant » souligne la qualité physique particulière du danseur qu'on présume[162] et l'effet encore palpable qu'il a laissé à la spectatrice. Ainsi donc je simule mentalement l'action décrite, malgré son imprécision, malgré le manque de spécificité de tel ou tel mouvement, je parviens toutefois à visualiser un quelque chose de ce ballet. Je puise dans mes propres souvenirs pour y associer éventuellement d'autres images, d'autres bribes chorégraphiques qui pourraient m'aider à visualiser de plus près ce que Françoise décrit.

> « En même temps que nous exploitons notre intelligence kinésique pour comprendre un geste narré, le récit que nous sommes en train de lire peut faire appel à notre connaissance d'autres textes et à leur manière de raconter les gestes et les mouvements corporels. Voire même, le récit que nous lisons existe en réponse à un texte précédent et à sa façon de raconter le corps en mouvements. La relation entre les textes est alors hypertextuelle : un texte a provoqué l'écriture d'un nouveau texte. »[163]

---

[161] Voir à ce sujet l'intervention de Guillemette Bolens, « La compréhension du mouvement », *in* Mathieu Bouvier (dir.), www.pourunatlasdesfigures.net, Lausanne : La Manufacture (HE.So), 2018; ainsi que son ouvrage *L'humour et le savoir des corps*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

[162]« La lecture silencieuse de verbes associés respectivement à l'action du pied, de la main, ou du visage, tels kick 'donner un coup de pied', pick 'saisir et soulever avec la main', et lick 'lécher', active de façon différentielle les zones cérébrales associées aux mouvements effectifs du pied, des doigts ou de la langue. », Bolens, *L'humour et le savoir des corps*, *op. cit.*, p. 9.

[163] *Ibid.*, p. 10.

En transposant le texte à la danse, nous nous rendons compte que nous-mêmes nous associons des gestes aux gestes énoncés.

À travers les plans resserrés d'*histoire(s)*, des corps nous sont donnés à voir. Corps fragmentés qu'on ne voit pas en entier à l'image de certains souvenirs « gommés »[164]. Souvenirs racontés de bouche à oreille. À quel point nous (re)fabriquons ce qui nous est donné à voir par cette dramaturgie du fragment ? Comment à l'écoute des souvenirs nous puisons à notre tour dans notre savoir sensori-moteur ? Mais bien plus encore — et c'est ce que décrit Bolens au regard de certains textes littéraires — comment à travers ces récits troués nous inférons un état émotionnel et un état corporel/chorégraphique ? La particularité d'*histoire(s)* est de nous solliciter autant que ces témoins. De nous inclure dans ce processus dynamique de l'expérience esthétique. De chercher avec elleux ce qu'aurait pu être cette danse et ce qu'elle pourrait être désormais.

Dans un premier temps, les prises de paroles rendent compte d'un saisissement du ballet sur chacun·e des spectateur·rice·s, une forme de « désubjectivation ». « Le mouvement qui conduit au plus près de l'œuvre rencontrée est d'abord absentement à soi, aux préoccupations et soucis, suspens du moi ou saisissement impératif. » observe Marianne Massin.[165] Dans une perspective proche de celle de John Dewey, la philosophe vient insister « sur la dynamique constitutive du saisissement (qu'on ne saurait, selon lui, ni forcer ni obtenir par volonté) et du ressaisissement dans la réflexion. [Dewey] parle même d'envoûtement, retrouvant ainsi les métaphores par lesquels on désigne souvent l'emprise de l'art. […] De fait, ce saisissement peut se vivre avec une violence certaine, rappelons qu'étymologiquement l'émotion est un transport (movere) qui peut nous mettre hors de nous (ex- movere) et que ce transport peut se vivre comme un ravissement, ce qui implique étymologiquement encore un rapt, une saisie et un dessaisissement du sujet. »[166]

Progressivement, l'agencement du montage vidéo, les variations de support de projection, les interférences entre actions au plateau et les récits descriptifs traduisent au plateau la fabrique de l'expérience esthétique « à la fois singulière, distinctive et suspensive, susceptible d'éveiller une intelligence du sensible construite et instruite, d'être ainsi dynamique, heuristique et transformatrice. »[167] Ces caractéristiques déjouent certains a-priori qui désignent la réception comme passive et viennent abonder avec les réflexions de Jacques Rancière autour de la

---

[164] L'effarement éprouvé par Suzanne Batbedat à propos du suicide mis en scène dans le ballet.

[165] Marianne Massin, *op.cit.*, p. 50.

[166] *Ibid.,* p. 51, en référence à John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard, Collection Folio Essais, 2010, pp. 247-248.

[167] *Ibid.*, p. 58.

figure du *spectateur émancipé.* Dans cette visée, l'expérience esthétique ne serait justement pas passive ou active, elle serait les deux à la fois et ressemblerait en cela à toute expérience sensible (quand je touche la main de quelqu'un, cette main me touche en retour). Nous pourrions voir la partition chorégraphique des deux interprètes au plateau comme cette relation entre passivité et activité (quand iels semblent immobiles voire quand iels disparaissent pendant les projections et quand au contraire iels portent les écrans ou encore manipulent les éléments techniques - cordes et vidéo-projecteurs).

Mise en scène du jeu infini et complexe de la perception depuis lequel des bribes de sensations s'en échappent. Le montage effectué par la chorégraphe nourrit une poétique de la bribe autrement dit la construction de nouveaux récits à travers des morceaux de descriptions, des lambeaux de sensations, et des restes d'images.

C. Critique trouée.

1. Corps-critiques.

Les souvenirs captés dans *histoire(s)* laissent apparaître des fragments amoureux. Amateur·e·s, amoureux·ses. Le dispositif se déploie autour d'un discours non-expert sur la danse et qui pourtant demeure un lieu de réflexivité et de criticalité sur la danse et sur l'acte de percevoir. Si du ballet nous ne verrons rien, les spectateur·rice·s visualisent virtuellement des images, des scènes, des gestes. L'acte de revoir suppose alors une nouvelle traversée dans une œuvre par le biais mémoriel. Les décennies qui séparent le temps de la représentation et le temps de l'énonciation de la réception fait apparaître une forme de digestion, voire de distance. Comme si le ballet était trop loin de leurs états du moment, de leurs vies actuelles. Et pourtant, progressivement, c'est l'émotion qui est ravivée dans le montage, on distingue des humeurs, des affects logés au coin d'une bouche et dans leurs regards silencieux. Iels nous informent malgré tout.

La chorégraphie des entretiens imaginée par Olga de Soto participe à altérer une branche de la critique. En effet, cette pièce propose à la fois un format pour donner à voir et à entendre le travail de réception en danse mais aussi une langue polyphonique qu'elle fabrique afin de rendre palpable cette dynamique du regard. À rebours d'une exhaustivité ou d'une quelconque légitimité requise pour parler d'une œuvre *publiquement*, l'installation imaginée par Olga de Soto restitue la vitalité de la perception en danse et les imprécisions que celle-ci revêt. Elle accorde à ces paroles une dimension critique, historique et affective qui offre un autre point de vue sur la danse. La démarche d'Olga de Soto participe ainsi à la réécriture d'une histoire de l'art faite par les artistes qui vient augmenter une Histoire de l'art dominante, la contrecarrer parfois et lui apporter dans le même temps des éclairages nouveaux. Laurence Corbel l'analyse comme suit :

> « En réaction à une pensée historiciste, les artistes explorent de nouvelles voies d'analyse, s'intéressent à des champs et des objets inexplorés ou sous-évalués par l'histoire de l'art à laquelle ils donnent aussi une orientation subjective. […] Elle contrarie ainsi le mouvement de l'histoire en général et particulièrement l'histoire moderniste continue, linéaire, téléologique et prescriptive. »[168]

S'attachant à revenir sur un ballet présenté il y a plus de cinquante ans, Olga de Soto privilégie un public non-savant pour nous faire goûter l'œuvre. Par l'oubli que chacun·e éprouve face caméra, ces récits déjouent toute interprétation

[168] Laurence Corbel, « À rebrousse-poil : d'une histoire de l'art revue et relue par les artistes », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 4, n°2, 2009, pp. 125-126. La critique moderniste se réfère principalement ici au travail du critique d'art américain Clement Greenberg (1909-1994).

affirmative, tout jugement surplombant. Ce que l'on perçoit alors et, ce à quoi on s'accroche, c'est peut-être davantage la chorégraphie des visages qui se déploie devant nous. Visages inquiets, visages rieurs, visages heureux, visages émus. Huit visages et une infinité d'émotions qui les traversent. Pourrait-on envisager *histoire(s)* comme une approche critique d'une œuvre dansée ? Pourrait-on imaginer que ces commentaires troués sur une œuvre, ces paroles mises en conversation les unes avec les autres deviennent une table ronde composée d'expert·e·s, un « bord plateau » comme on le dit communément dans le jargon institutionnel des théâtres qui invitent parfois artistes et spectateur·rice·s à échanger à l'issue d'une représentation ?

Car s'iels apparaissent en premier lieu comme des corps-archives par leurs témoignages — que nous ne pouvons que croire (nous spectateur·rice·s qui n'avons pas vu *Le Jeune Homme et la Mort* et qui n'avons peut-être aucune référence historiographique et/ou esthétique vis-à-vis de ce ballet) — iels deviennent peu à peu celles et celleux qui détiennent le savoir, du moins un savoir. Et c'est bien ce pan cognitif et sensoriel qui nous laisse appréhender ces paroles comme des possibles retours critiques sur une œuvre.

Des corps exposés qui ne sont pas ceux d'un·e critique de danse. Pas de savoirs d'expert·e·s. La pièce d'Olga de Soto contribue à l'élaboration d'un « corps-critique » tel qu'il est pensé par la chercheure Ninon Prouteau-Steinhausser.

> « Ce que nous définirons à travers ce terme va de pair avec les enjeux d'une corporéité pour laquelle la réception critique apparaît comme un phénomène indissociable de l'activité de spectateur de danse. Cette corporéité à l'oeuvre dans le regard d'un mouvement dansé se conçoit et se construit dans une participation kinesthésique qui échafaude un récit, pour soi-même, à partir de ses affects chorégraphiques. Le choix des termes opéré par le corps-critique au moment de son écriture ne représente alors qu'une infime partie de ce qui a pu être ressenti. L'élaboration du discours est une activité sélective de la kinésie de l'auteur qui s'arrange tant bien que mal pour donner l'impression d'une totalité, fabriquée sur le modèle de l'oeuvre critiquée. Ainsi cette dernière apparaît dans la morphologie, le rythme et l'ampleur du phrasé critique, en dessous de la signifiance du propos critique. »[169]

Chez Olga de Soto, le corps-critique assume sa dimension fragmentaire en prenant forme dans une polyphonie de points de vue, dans une réception hétérogène constituée d'une multiplicité de regards. Ce corps-critique mis en scène dans *histoire(s)* résonne amplement avec le nôtre. Les témoignages compilés bout à bout viennent colmater collectivement les oublis individuels. Mais aussi revendique le droit à l'oubli, à l'erreur et à l'approximation. L'oubli devient une

[169] Ninon Prouteau, *André Levinson ou la construction d'une critique chorégraphique. Une production critique inédite dans le contexte journalistique parisien des années 1920-1930*, mémoire de Master 2, département Danse, sous la direction d'Isabelle Launay, Université Paris 8, 2010. p. 7.

stratégie critique[170] pour éviter l'interprétation affirmative et pour proposer de nouvelles voies de pensée, depuis un regard partiel, un regard qui doute. La puissance d'invention des œuvres par le·la spectateur·rice est ainsi placée au premier plan. Le dispositif met à jour ce qu'Isabelle Ginot appelle une « troisième voie » :

> « celle de l'analyse des œuvres prise du point de vue du spectateur et de ses savoirs propres. Il s'agissait donc d'abord de penser que toute œuvre contient une théorie du spectateur et de son regard. (…) Et ensuite, de penser ce spectateur comme sujet d'un certain nombre de savoirs et non, selon la doxa qui nous y invite, comme un regardeur à jamais ignorant et désemparé, dépendant des « outils », « connaissances » ou « informations » que des spécialistes viendraient lui dispenser, et en l'absence desquels il serait incapable de se saisir des œuvres chorégraphiques. Il s'agirait en quelque sorte de développer la capacité de regard de chacun, non pas à partir d'un « apport de connaissances supplémentaires », mais à partir de la mise à jour de ses compétences propres. »[171]

histoire(s) amène à réfléchir à la question de la production de savoirs en danse. Le curseur analytique et perceptif est placé du point de vue des spectateur·rice·s, porteur·se·s d'une histoire que nous n'avons pas vécue, et agissent comme des miroirs de ce que nous sommes en train de vivre et que nous transmettrons peut-être à d'autres. L'aspect heuristique de ce récit à huit voix déplie des narrations spéculatives d'une danse et nous fait dériver sur les sillages d'une critique qui délire et qui régresse au sens où Pierre Bayard l'entend. La singularité du projet de Bayard se loge sans doute dans la liberté prise à l'égard d'une quelconque autorité de l'auteur·e. Dans l'article « Comment j'ai fait régresser la critique ? », celui-ci expose cinq méthodes qu'il a développées jusqu'à alors (« littérature appliquée à la psychanalyse » ; « la critique policière » ; « la critique d'anticipation » ; « la critique d'amélioration » ; « la critique incompétente »). Les deux dernières sont celles qui nous intéressent le plus au regard du projet qui nous préoccupe.

La critique d'amélioration consiste en une méthode qui « tente d'identifier [les] dysfonctionnements » d'une œuvre littéraire et qui « vise aussi à tenter de proposer des améliorations concrètes. »[172] Par exemple, P. Bayard effectuera des coupes dans *La Recherche* de Marcel Proust pour en proposer une version

---

[170] C'est ce qu'explique Jacques Aumont dans son ouvrage *À quoi pensent les films ?*, et plus spécifiquement au chapitre « La description ou l'invention des faits » où il écrit : « « Oublier » - et non refuser de savoir. […] Oublier désigne donc un travail de refus, un travail négatif et plutôt pénible, pour rester en deçà de toutes les corrélations qui se proposent, et que la plus élémentaire des interprétations se ferait une fête de saisir. Oublier est la prophylaxie contre l'excès d'interprétation, mais aussi une sérieuse garantie contre l'emprisonnement des assignations et des catalogues du savoir. », Paris : Nouvelles éditions Séguier, 1996, pp. 205-206.

[171] I. Ginot, *La critique en danse contemporaine*, *op.cit.*, p. 22.

[172] Pierre, Bayard, « Comment j'ai fait régresser la critique ? » *in* L. Zimmerman (dir.), *Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard*, Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2010, pp. 19-37.

raccourcie[173]. Pour lui, ce vaste chantier de recherche est encore en pleine ébullition, il suggère ainsi : « Rien n'empêche d'ailleurs, pour mieux comprendre les mécanismes de la création, d'adopter la démarche inverse et d'essayer d'aggraver les œuvres. »[174] Serait-ce ce que tente de faire à sa manière Olga de Soto ? Nous restituer des bribes d'un ballet, autrement dit, saper le ballet, trouer le ballet, défaire la danse, altérer le geste par un retour mémoriel hésitant, par un retour de corps fragmentés. La critique incompétente pratiquée par Bayard charrie elle aussi des problématiques proches de la pièce d'Olga de Soto. Elle s'appuie sur une « position de fragilité », sur un « non-savoir »[175] qui soulignerait la mobilité de l'objet d'étude (le texte, la danse). La régression telle que Bayard la pratique s'entend dans une perspective psychanalytique[176]. Elle exprime une régression formelle (« un retour à des modes primitifs d'expression et de figuration. […] la pensée y est davantage gouvernée par les processus primaires que par les processus secondaires. »[177]), une régression temporelle (« le sujet recourt à des modes de satisfaction pulsionnelle, à des relations d'objet et à des identifications caractéristiques des stades antérieurs du développement »[178]) et une régression topique (« un parcours à rebours vers la scène inconsciente »[179]).

> « L'univers théorique que j'ai tenté de concevoir et de faire vivre à travers ces différentes approches critiques - univers où les processus primaires sont souvent dominants et où le principe de plaisir se donne libre cours au détriment du principe de réalité - s'apparente davantage à celui du rêve, de l'hallucination ou du délire qu'à celui du discours théorique classique, argumenté et rigoureux. »[180]

Au regard d'*histoire(s)*, le projet élaboré par Olga de Soto peut à de nombreux égards s'apparenter à ce sujet mouvant. Le discours qu'elle re-fabrique par le montage participe à faire régresser la critique au sens où l'entend Bayard, à l'entrainer dans les sillages d'une fiction descriptive et sensible.

2. Une chambre d'écho.

Les verbes « croire », « penser », « sembler » et le recours fréquent au verbe « voir » caractérisent les récits morcelés d'*histoire(s)* et dessinent partiellement

---

[173] Voir ses deux ouvrages *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996, et *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.

[174] Pierre, Bayard, « Comment j'ai fait régresser la critique ?, *op.cit.*, p. 26.

[175] *Ibid.*, p. 30.

[176] Il est lui-même psychanalyste et croise régulièrement les études psychanalytiques et littéraires.

[177] *Ibid.*, p. 31.

[178] *Ibid.*, p. 32. Dans cette visée Pierre Bayard a pu s'appuyer sur des registres littéraires proche du fantastique ou de la science-fiction. C'est le cas dans *Demain est écrit*, Paris : Éditions de Minuit, 2005.

[179] *Ibid.*, p. 33.

[180] *Ibid.*

leurs grottes de spectateur·rice·s. Iels pourraient décrire un rêve. Le dispositif d'*histoire(s)* ressemble parfois à une salle de cinéma dans laquelle nous sommes tapi·e·s dans l'obscurité. Peu de jeu de lumière. L'éclairage provient essentiellement des écrans et parfois d'une ampoule au plateau, comme un petit foyer lumineux autour duquel les langues se délient. Garder le feu allumé. Une veille. La petite lumière au plateau. Quelque chose qui nous guide dans cette obscurité et dans les méandres du passé et de la mémoire qui va se raviver pour nous. Un éclairage au présent entouré d'ombres. Cette ampoule pourrait être cette flamme auprès de laquelle Gaston Bachelard se prête à la rêverie. Celle qui « nous appelle à voir en première fois : nous en avons mille souvenirs, nous en rêvons tout à la personnalité d'une très vieille mémoire et cependant nous en rêvons comme tout le monde se souvient —alors, suivant une des *lois les plus constantes* de la rêverie devant la flamme, le rêveur vit dans un passé qui n'est plus uniquement le sien, dans le passé des premiers feux du monde. »[181]

Nous raconter *Le jeune homme et la mort* dans le dispositif *d'histoire(s)* c'est convoquer les innombrables spectacles vus, c'est rejouer cette première fois, la première fois qu'on devient spectateur·rice d'une danse. Ici, nous sommes plongé·e·s dans la nuit. Dans leurs nuits aussi. La nuit ouvre un espace mental, psychique et inconscient. Un espace propice à l'exposition de ces fragilités et de ces incertitudes. Un espace apte à accueillir des présences fantomatiques. Celles suggérées par la chorégraphe et Vincent Druguet mais celles aussi qui traversent nos histoires respectives et qui empiètent sur les histoires des autres. La mise en scène d'Olga de Soto joue de cet entre-deux, entre réalité et fiction, de ces déplacements entre remémorations et temps présent.

Quand je vois Micheline à l'écran je me vois dans cinquante ans. Je repense aussi à moi enfant devant un spectacle de Philippe Découflé à la Scène Nationale du Havre avec ma mère[182]. Qu'est-ce qu'il me reste de ce spectacle ? Des sauts des danseur·se·s accroché·e·s par des harnais à la taille et mon envie de sauter à mon tour sur le canapé en rentrant à la maison. J'avais 8-9 ans et je sentais que moi aussi quelque part j'avais déjà volé avec elleux. Mon plexus s'était envolé en les regardant, mon bassin était parti dans les airs. Je voulais recommencer ce type

[181] Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 1961, « Ainsi la contemplation de la flamme pérennise une rêverie première. Elle nous détache du monde et elle agrandit le monde du rêveur. », p. 3.

[182] Institutrice en école maternelle, elle avait suivi à la fin des années 1980 des stages de danse proposés aux enseignant·e·s dans le cadre du programme initié par Marcelle Bonjour, « Danse à l'école ». À cette même époque, les chorégraphes Joëlle Bouvier et Régis Obadia, anciens élèves de M. Bonjour et directeur·rice·s du Centre Chorégraphique National du Havre (1986-1992) œuvraient également à une programmation destinée à la formation pédagogique des enseignant·e·s, à laquelle ma mère avait participé. C'est sans doute en découvrant *Welcome to Paradise* de Bouvier-Obadia en 1989 - qui représente pour elle « le plus beau spectacle de danse » - qu'elle commença à aller voir des spectacles de danse. (discussion avec ma mère - été 2018)

d'expérience. Je retournerai voir des spectacles. J'étais prise par ce jeu entre celleux éclairé·e·s sur scène et celleux assis·e·s dans la salle.

Encore ici, devant *histoire(s)*, je me laisse (trans)porter par ces huit voix, en pleine exploration. D'un point de vue optique (par l'installation vidéo) à un point de vue « haptique » (j'accède à un rapport au toucher). Je cherche mes cavités de spectatrice, d'autres cryptes. Je sonde les zones de mon corps *marquées* par des spectacles passés. Je découvre de nouveaux endroits. Je sens la chaleur entre mon siège et mon sacrum, entre le dossier de la chaise et ma colonne vertébrale. Comment ce que je regarde circule ici ? Quels souvenirs remontent à travers les leurs ? Quelles danses s'animent dans ma glotte ? Sous ma langue ? Dans ma paume ? Quels spectacles m'ont transformée ? Comment m'ont-ils aidés à agrandir ma palette d'émotions ? À affiner ma capacité d'empathie ? À aiguiser mon pouvoir d'agir ?

Le choix narratif d'Olga de Soto vient confirmer un souhait d'étioler progressivement ces souvenirs. De les ramener au silence. Elle nous offre un aperçu des témoins en silence à la fin du spectacle, jusqu'à disparition complète de leurs visages à l'écran. L'identité de chacun des témoins ne sera révélée qu'à la toute fin et exclusivement en voix off. D'une parole anonyme à une parole identifiée et contextualisée. Ainsi iels se présentent tou·te·s en quelques mots pour clore cet événement, indiquant parfois les métiers qu'iels ont exercé, les mariages, les enfants et petits-enfants qu'iels ont eus.

> « J'ai gardé le nom de mon mari. Je m'appelle donc Micheline Hesse […] je suis une vieille dame qui va avoir 83 ans au mois de décembre, j'ai eu une belle vie avec du bon et du mauvais comme tout le monde, j'ai fait des belles études. » […] « Je suis Brigitte, mère de famille nombreuse, épouse comblée par deux maris tout aussi extraordinaire en bonté, en intelligence, en vie commune, si agréable de tous les jours de ma vie. » […] « Je m'appelle Robert Genin et j'ai 80 ans voilà. Pas grand chose d'autre à dire, j'ai passé ma jeunesse à Aix en Provence que j'ai quitté à l'âge de 20 ans. » […] « Je suis né en 1915. J'ai fait des études très longues et j'ai fini par faire de la pédiatrie à l'hôpital de Versailles » […] « Je m'appelle Françoise et je vais avoir 78 ans le 3 avril. » […] « Je m'appelle Olivier Merlin, je suis né le 18 mai 1907 donc je vais avoir 96 ans et puis je me suis toujours beaucoup occupé… » […] « Je m'appelle Batbedat comme vous le savez […] j'ai 75 ans. Je suis française du Nord de la France […] Je n'ai eu que deux enfants malheureusement. Une famille très compliqué. Et j'ai cinq petits enfants. […] J'ai été une des premières femmes diplomates française. »

Le dévoilement d'une identité civile les singularise tout autrement. Avant qu'iels ne se présentent, nous avons déjà partagé une heure de conversation avec elleux. La sincérité avec laquelle iels se prêtent au jeu les rend attachant·e·s, génère une empathie.

Si leurs visages nous accompagnent tout du long, ils disparaissent lors des présentations finales mais nous les revoyons nettement par le grain de la voix propre à chacun·e et la musicalité de leur phrasé. Nous sommes capables désormais de les reconnaître. Comme un salut inversé. Lorsque Olga de Soto et Vincent Druguet saluent sobrement à la toute fin, iels dirigent leurs mains vers les écrans comme pour souligner là encore que c'étaient elleux les performeur·se·s et acteur·rice·s.

Les témoignages recueillis par la chorégraphe dans *histoire(s)* prennent en charge une part manquante dans l'histoire de la danse à travers la réception d'une même pièce par huit personnes. S'il ne reste presque plus rien du ballet, le montage filmique opère une véritable inversion dans le récit qui nous est partagé. L'accent n'est plus mis sur ce qui était mais ce qui reste. Et pour toucher à ces restes, nous est alors dévoilé un pan de leur vie personnelle. Histoire personnelle qui rejoint une histoire collective car iels ont survécu à la seconde guerre mondiale. En cela, s'iels ont oublié le suicide du jeune peintre dans le ballet de Roland Petit, iels ont pourtant chacun·e une expérience de la mort.

La pièce ouvre alors une réflexion plus large sur la place des émotions et des affects dans la relation entre œuvre et spectateur·ice. Entre interprètes et amateur·e·s de danse. Puisque ce qui semble vibrer à l'écoute de ces voix c'est bien l'effet d'identification auquel chacun·e s'est vu·e prendre. La force de ce duo entre Jean Babilée et Nathalie Philippart apparaît tout du long malgré les imprécisions de vocabulaire et les oublis mémoriels de la trame chorégraphique. L'histoire d'amour qui tourne au drame a parlé à chacun·e d'entre elleux, a résonné avec leurs propres histoires affectives.

« L'archive des émotions nous autorise à baisser le volume de la critique et à prêter attention aux émotions fortes qui sont attachées aux choses. » souligne Ann Cvetkovitch[183]. Selon elle, toute expérience émotionnelle requiert des réponses créatives. En prenant pour cas de figure l'expérience du trauma, elle insiste que si, celui-ci, ne laisse de traces matérielles, il perturbe l'acception générale des archives et restitue des modalités multiples de pratiques et d'existences[184]. Le projet d'Olga de Soto met en place des stratégies inventives pour nous faire goûter l'œuvre passée. Par le montage et l'installation conçue pour le plateau, elle nous

[183] « the archive of feelings gives us permission to turn down the volume on the voice of critique and pay attention to the strong feelings that get attached to things. » *in* « Sharing an Archive of Feelings : A Conversation » by Tammy Rae Carland and Ann Cvetkovitch, octobre 2013 ; en ligne sur : http://artjournal.collegeart.org/?p=3960

[184] « Because trauma can be unspeakable and unrepresentable and because it is marked by forgetting and dissociation, it often seems to leave behind no records at all. » Ann Cvetkovitch, *An archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke University Press, 2003, p. 7.

fait traverser des états mémoriels, sensibles et kinesthésiques. Nous ressentons des traces de danse, des émotions vécues et re-vécues par le récit qui vient faire retour, qui met à jour ce qui s'est passé. Grâce à la remémoration du ballet, nous avons accès à une mémoire de la danse mais tout autant à une mémoire de la guerre.

Comment ces images projetées dans *histoire(s)* nous enveloppent et nous font prendre conscience de nos propres enveloppes (perceptives, cognitives, mémorielles, culturelles, affectives…) ? Qu'est-ce que nous retenons à l'écoute de ces souvenirs ? Quel ballet nous représentons-nous ?

Des ronds de jambe, des sauts, des mouvements de bras vifs. Une mise en scène réaliste. Un pas de deux physique, exprimant aisément la passion puis la douleur. Des costumes et des rôles volontairement genrés. La Mort incarnée par une « belle » danseuse avec sa robe jaune. Le jeune homme vêtu d'une salopette, attendant l'amour, attendant son heure, se laissant dévorer par la passion. Et puis à présent, je ne peux plus m'empêcher de les imaginer tou·te·s là dans la salle, regardant la scène. Je vois leurs visages éclairés par la lumière provenant du plateau, je devine leurs sourires, leurs regards étonnés, envoûtés, fascinés par ce spectacle. Je consigne quelques notes :

Des pas sur scène.
Une ampoule qui s'allume.
Le bruit d'un écran qu'on tire.
Une première voix hésitante, confuse.
Une image.
Parole trouée.
Langue brisée.
Quand l'image apparaît, un premier visage, ridé, vivant.
Le menton qui se crispe un peu.
Le sourire face à l'oubli.
La tête dodeline.
Visage crispé, soucieux, anxieux,
visage heureux.
Les yeux plissés.
L'émotion qui se lit.
L'œil humide.

Raconter des histoires,
vraies ou fausses
vraies et fausses.
Dérouler des fictions
chorégraphiques.
Celles qui s'élaborent avec du temps.
Le temps d'une thèse.
Le temps d'une vie.

Une histoire d'amour.
Des histoires d'amour,
encore, toujours.
C'est Jean et Nathalie, ils s'aiment,
passionnément,
jusqu'à la mort.
Et eux,
elles,
ce sont les témoins de cette histoire d'amour qui a tourné au drame.
Ça fait cinquante ans maintenant.
Pas grande importance.
Enfin un peu quand même.

Le projet d'Olga de Soto s'inscrit bel et bien dans une visée critique de l'histoire à travers la portée subjective de ces récits qui déjoue toute vision surplombante sur un objet et s'appuie essentiellement sur un régime du sensible qui devient régime de connaissance[185]. La pièce fait surgir une série d'interrogations qui irrigue le reste de cette recherche : comment dire avec des mots ce que nous fait une danse, les sensations qu'elle génère en nous ? En quoi l'énonciation perceptive d'un spectacle de danse est en soi un acte de création chorégraphique ? Est-ce que dire la danse c'est déjà la danser ?

histoire(s) a ouvert une voie inhabituelle dans celle couramment convoquée pour parler de la critique. D'un discours savant nous passons à un discours non-expert, souvent laissé de côté, peu pris au sérieux. Ce discours troué nous facilite des entrées inédites dans une exploration de l'activité perceptive. Nous prêtons désormais attention à ce qui se passe dans notre corps, nous cherchons des accès secrets, cachés, pour révéler des pans sensibles producteurs de savoirs sur les œuvres, sur la danse.

L'importance accordée aux silences dans la pièce est primordiale et confère à cette installation une chambre d'écho à ce qu'iels ont ressenti face à ce ballet. Les silences nous renvoient aux nôtres, aux miens. L'activité de spectateur·rice requiert très souvent un silence, pacte tacite entre regardant et regardé.

---

[185] La discussion entre Vincent Messen et Olivier Marbœuf illustre à de nombreux égards ces nouveaux régimes de connaissances : « Les largesses que prend l'artiste avec les outils de l'Histoire ne seraient pas seulement des questions de trivialité, mais aussi des méthodes d'exploration qui permettraient de saisir ce que la méthode historique ne peut retenir dans ses mailles. La proposition artistique relie des objets, les déplace, et fabrique même parfois des pièces manquantes qui ont un statut tout à fait particulier. Car il ne s'agit pas de preuves — au sens scientifique du terme. Ces objets ouvrent à une nouvelle lecture, à de nouvelles pistes, fragilisent en quelque sorte l'édifice des faits pour donner à voir la nature construite de toute histoire. », « Des êtres au futur » *in L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, *op. cit.*, pp. 157-158.

FRAGMENT CRITIQUE #1

5 NOVEMBRE 2016

SAUTER DANS UN TROU

Je n'écris pas tant que ça sur les œuvres et quand je décide de le faire c'est toujours pour la même raison. Je veux comprendre ce qui me bouge et comment ça me bouge.
Ça pourrait aussi être l'intention de Katerina Andreou dans son solo *A kind of fierce* (2016) que je viens de voir à l'Atelier de Paris. Au même moment j'ai la tête dans des œuvres de Duras.

> « peut-être que le fait de montrer le blanc, de montrer le trou, ça rend malade, et il y a de quoi. En ce sens, c'est entièrement subversif. »[186]

Oui, c'était en ce sens entièrement subversif ce que j'ai vu ce soir-là.
Ça se passe souvent le soir.
Quand la nuit est tombée.
La lumière de la salle s'allume et elle arrive. Katerina Andreou. Elle plonge devant moi, du haut de son rocher.

Quand je regarde quelqu'un sauter d'un rocher je trouve ça merveilleux.
Ça semble tellement simple aussi.
Tu vois la personne qui se prépare,
qui signe déjà son saut
en étant là-haut,
qui annonce déjà la couleur de sa chute.
Ça te donne envie d'y aller aussi,
de plonger,
de sauter,
de te jeter dans le vide.

J'ai oublié tellement de choses. Comme toujours.
Je pourrais dire que ça commence par effraction, qu'elle entre sur le plateau par derrière les gradins, à jardin, par nos dos. Et dès qu'elle se retrouve dans l'espace de jeu, elle effectue une série de gestes assez précis, assez nets. Ses gestes, progressivement se colorent d'un fond plus trouble, plus flou. Ils sont tous imprégnés d'une maladresse, d'un défaut de symétrie, d'une torsion très délicate. Du décalage en micro-dosage. De la subtilité en couche épaisse. Ce sont tous des pas de côtés en quelque sorte. De biais. Des restes de savoirs et de techniques. Des morceaux passés d'actions oubliées. Ils sont échec, ils sont rature, ils sont faiblesse mais ils permettent quand même une exécution, une avancée, une construction. Ça ne ressemble à rien. Ça me fait penser à plein de choses. Et pour cela, ils deviennent sa force, son élan, son appui.

[186] Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris : Les éditions de Minuit, 1974, p.18.

Je pourrais dire que ça bégaye un peu, que ça se répète, que ça s'enlise, que ça s'ennuie.
Je pourrais dire que ça me contamine, que ça m'hypnotise, que ça m'entraîne.
Je suis accro.
La relation avec nous, avec moi, s'échafaude par des adresses, des interpellations et des grands moments de solitude. Chez elle et chez moi.
Ce qu'on se dit ?
Qu'on est là, qu'on s'écoute, qu'on veille l'une sur l'autre et qu'on s'oublie parfois.
Que de toute façon on finira seule là haut sur le rocher et qu'il faudra bien sauter.

Je ne sais pas à qui écrire pour raconter.
Alors je me lance.
Je crie vers le sud, j'écris à mon amie Anne Lise qui habite à Marseille.

De: le boulba <pauxxxx@xxxx>
Objet: kind of ...
Date: 8 novembre 2016 17:52:51 UTC+1
À: le gac <anxxxx@xxxx>

Salut tonton
da
da
dada[187]

je me demande bien ce que tu projettes comme idée/envie dans ta caresse du co
ma
ma
mama[188]

La pièce de Katerina m'a tellement touchée, putain de ouf
même si plein de choses que j'aime pas
que je dis « mais non ! »
mais ça m'a touchée touchée
touchée coulée
comme tu sais
j'ai même eu envie de chialer à un moment dans la pièce
mais tellement son regard est sans filtre
crush
eye contact

olala
et la scène où elle cherche un truc invisible à quatre pattes
mais comment je me suis identifiée
ahaha

[187] un des surnoms que je donne de temps à temps à Anne Lise Le Gac est celui de Tonton David, chanteur français de reggae, connu notamment pour son tube *Chacun sa route* (2002). Ce surnom provient d'une tentative capillaire plus ou moins réussie effectuée par Anne Lise quelques mois plus tôt et qui nous avait beaucoup fait rire.
[188] *La caresse du coma* est le titre d'une création d'Anne Lise (2018).

et en sortant je supportais pas les gens
enfin ce qu'ils disaient les gens
qui cherchaient à tout prix à mettre des mots tout de suite
à trouver les 4 mots clés qui vont faire $$$
#punk #virtuose #absurde #kindof
et j'ai compris tout d'un coup pourquoi je ne supportais plus ces moments-là
pourquoi je n'aimais pas partager ma putain de réception à ce moment-là
pourquoi j'avais besoin d'au moins 20 minutes face à un public silencieux pour expliquer MA réception
c'est trop précieux bordel
tu crois que je vais me mettre à poil en 5 minutes autour d'une bière
j'ai besoin de comprendre
de trouver ces putains de points de contact entre ce *kind of* et oim
de cerner où ça me fait vaciller et pourquoi quand elle cherche à quatre pattes j'ai envie de chialer
parce que des souvenirs reviennent
des fantômes me parlent à l'oreille
je me fais des films aussi
faut avoir le temps de les montrer ces rushs

et puis cette réflexion que je veux prendre très au sérieux sur l'amitié et le travail
le travail dans l'amitié <-> l'amitié dans le travail
l'amitié comme mode de vie disait Foucault
l'amitié comme mode collaboratif
et cette dimension sororale qui nous anime si fort

Katerina ton amie qui m'a fait vaciller samedi soir
et qui m'a fait penser à toi, quand je t'ai vue pour la première fois dans *Shake me up*[189].
Tu te peignais les seins
Katerina a aussi les joues peintes
et moi, depuis je peins
je copain.

Qu'est-ce qui me touche tant ?
Quand elle vient en avant-scène avec ce petit rictus sur son visage ?
Le coin de la bouche n'a jamais été autant visible…
On ne sait pas si c'est un sourire ou si elle grimace à cause de l'effort.
Si c'est moi qui voit ça ou si ça existe vraiment…
Si je l'invente…
Qu'est ce que j'invente quand elle est face à moi ?
Qu'est-ce que je fictionne ?

Elle cherche quelque chose au sol pendant de longues minutes. Ça me paraît long. Ça me semble urgent. Je cherche avec elle. Qu'est-ce qui est tombé ? Je n'ai rien vu mais je la crois.
J'ai peur qu'on ne retrouve rien. Ou bien que cette chose soit déjà partie ailleurs ? Dans l'air ?

[189] *Shake me up*, une performance solo d'Anne Lise que j'ai découvert en mars 2012 et qui a été le point de départ de notre amitié-travail.

Qu'est-ce qu'il nous manque ? Quand elle se relève rien n'est pareil. La façon de se tenir, de marcher, de déposer le poids. Tout a bougé. Mon corps assis se repositionne. Il faudra faire avec cette perte dorénavant. Se débrouiller. Continuer à se débrouiller. Faire preuve d'inventivité.
Accepter ce membre-fantôme. Ouvrir les possibles.

Elle grimpe sur les enceintes, son rocher, sa montagne.
Elle nous regarde, elle semble inquiète mais libre ou plutôt libérée de quelque chose. Elle a réussi son ascension. Elle a escaladé le mur. Elle est en haut. La belle vue. Le beau panorama.

souffle souffle sourire souffle souffle sourire souffle sourire souffle air inquiet souffle souffle souffle sourire souffle air inquiet souffle souffle souffle chant révolutionnaire souffle souffle souffle souffle

FRAGMENT CRITIQUE #2

MAUVAISE SPECTATRICE — 17 OCTOBRE 2017

Samedi soir j'étais à Pompidou pour *Les Inconsolés.* Au troisième rang, assez proche d'eux, du plateau, de toi. J'avais déjà envie d'écrire en regardant. L'envie se prolonge ici et s'adresse à toi.
Avant d'organiser mes mots, j'ai écrit une liste, comme je le fais souvent après avoir vu un spectacle. Déposer une à une les images et les sensations. Ne pas hiérarchiser.

échelles variées
enfant ?
géant ?
visage sexe
ombres et fantômes
présences inquiétées/inquiétantes
Good Boy
perruques partout
masques collants
dégueulasse
tous les mêmes
porcs errants
où est Heidi ?
pantalons empêchants/tombants
membres fantômes
le rituel de se déshabiller
démembrés
les yeux bandés
ceintures
fouetter
mémoire trouée
souvenirs occultés
dépit
excité.e.s
excitables
sous les rideaux comme on dirait sous le tapis
fuck you white cube
aboiements
râles
cris
souffles
mâl(e) dominant
clichés
dé-marches
chien à l'arrêt
guetter
veiller
réveiller

Puis j'ai eu envie de lire ce qui existait déjà. *Les inconsolés*, pièce du chorégraphe Alain Buffard, décédé en décembre 2013, n'a pas beaucoup tourné à l'époque de sa création en 2005. Pourtant, la pièce obtint la même année le Grand Prix du Syndicat Professionnel de la Critique. Douce ironie de constater qu'il y a peu de textes, peu de critiques sur internet. La reprise cette année a fait apparaître de courts textes qui annoncent les dates à Pompidou, et qui nous dictent d'emblée

comment il faut regarder et comment il faut appréhender l'œuvre. Je lis : « Il est des spectacles qu'on n'applaudit pas. Comme on resterait sans voix devant l'irrémédiable. *Les Inconsolés* d'Alain Buffard est de ceux-là. » Je déteste ce type de formule, ce genre de sentence morale qui nous dit que si on ne fait pas grand silence à la fin du spectacle on n'a rien compris, on a mal agi. Comme si il y avait une bonne attitude de spectateur·ice et une mauvaise face aux *Inconsolés* et face aux oeuvres en général. Je fais peut-être partie de cette deuxième catégorie. Je suis peut-être une mauvaise spectatrice.

Mauvaise spectatrice. J'aime me faire des films devant des films, me raconter des histoires en écoutant une histoire. Je dérive aisément. Laisse parler mon inconscient. J'écoute mes sensations et les transforme en chansons, en gestes.

Mauvaise spectatrice, j'applaudis après *Les Inconsolés*, je rigole avec des ami·e·s, je m'empresse d'aller manger un bout, j'ai faim, très faim. J'avale goulument de l'houmous et du taboulé. Je bois du mauvais vin rouge. Je fume du tabac à rouler. Je termine mon repas par un chewing-gum et j'écouterai plus tard dans la soirée du hip-hop majoritairement féminin en jouant à l'awalé avec une amie. Tu ne m'en veux pas si je ne suis pas restée avec toi ?

Mauvaise spectatrice que je suis, je ne parle pas de ce que j'ai vu en sortant. J'attends quelques jours avant de lâcher des mots et de tenter d'organiser *ce que ça m'a fait.*

Mauvaise spectatrice, en m'enfonçant dans le sous-sol du Centre Pompidou, j'étais encore *prise* par un autre spectacle que je venais de voir juste avant, à 19h. Phoenix Atala pour son *Stand up comédie. Un solo parfois drôle* qu'il présentait à la Gaité Lyrique. J'avais déjà vu le spectacle il y a plus d'un an mais dans un autre contexte. Je prenais ce jour-là du plaisir à le revoir et à observer les différences et les répétitions. Je prenais plaisir - honteusement - à rire à des blagues du type « ta mère elle est tellement grosse qu'elle a son propre code postal » et à sa chanson « Pin. Pin. Pin. Chêne. Pin. Pin. Pin. Chêne. » pour évoquer les obsèques de son père.
Une chanson ça fait passer beaucoup de choses.
Comme la chanson des *Inconsolés* qui arrive lors de la scène finale. Tu t'en souviens ? Cette voix qui débarque sur un fil…sur une corde…et qui s'en va dans un cri essoufflé. LÀ
C'est tellement beau de finir par une chanson…finir par une chanson un repas, une conversation, un déplacement, un moment particulier de sa vie, une cérémonie, un câlin…
Bref, je voyais parfois Phoenix Atala sur le plateau avec son noeud papillon et son costume, en train d'arpenter l'espace asymétrique des *Inconsolés* et de prendre à partie les garçons, les enfants, les bourreaux, les amants, les chiens.

Mauvaise spectatrice que je suis, je me suis assoupie devant *Les inconsolés*. J'ai fermé les yeux quelques instants. Comme pour m'extirper de ce que je voyais ou comme pour me fondre davantage dans le décor. Est-ce que tu m'as vue ?
Je me suis surprise à dire en sortant « c'est violent ». Je n'ai pas réussi à formuler *ce que ça m'a fait.* Je me suis empressée à sortir une phrase toute faite comme pour répondre aux airs déprimés et tristes de spectateur·rice·s croisé·e·s sur mon chemin vers la sortie. Je m'en suis voulu tout de suite. J'espère que personne ne m'a entendu. Pas toi en tout cas.

Mauvaise spectatrice, je ne décrirai pas tout. J'ai déjà oublié et transformé. J'ai mangé trop vite. Comme toujours. Et après j'ai mal au ventre. Attends j'essaye de faire un effort.

La pièce commence par une exposition des parties du corps (un bras, un visage masqué, des pieds logés dans une paire de Adidas, des jambes). Des corps qui se dévoilent progressivement, se découvrent lentement, se déshabillent comme pour démarrer un rituel, un jeu. Les pendrillons noirs qui enserrent le plateau et servent d'accessoires. Se cacher derrière, grimper dessus, se laisser suspendre par…

Les trois personnages — je ne sais comment les nommer, comment tu les nommerais ? — les trois garçons, presque habillés pareil (un pantalon, un tee-shirt manches courtes, des baskets) portent des masques et une perruque. Ils se ressemblent mais se distinguent par leur taille, leur corpulence, leur manière de bouger, leur voix. On les entend en effet crier, souffler, aboyer tout du long. Une série de *jeux* se met en place. S'attraper, se coller, mimer l'acte sexuel, mimer le viol, mimer la bande organisée, mimer la maltraitance, regarder en secret les autres, se battre, se frapper…Leurs pantalons se retrouvent vite en bas des jambes, conférant alors une marche étrange, un peu coincée, un peu contraignante qui contrôle et neutralise malgré tout le danger potentiel. C'est ce que je me raconte. J'avoue être excitée face à ces corps naviguant entre caresses et coups. J'avoue m'assoupir juste après. Trop intense pour mon corps fatigué ce soir-là. Je rêve alors à une version avec trois femmes. En ouvrant les yeux, la scène s'est déplacée dans un espace délimité par des rideaux blancs, une sorte de *white cube* refermé sur lui-même - ou encore isoloir, confessionnal, baldaquin, écran, fantôme - au sein duquel les trois hommes/interprètes/personnages/ombres s'y installent à plusieurs reprises et déplient un peu de leur intimité. On ne voit plus que leurs silhouettes qui jouent avec nos émotions. Les miennes en tout cas. Ils se mangent, se recouvrent, mutent. Les corps un peu plus abstraits à chaque fois, un visage qui devient sexe, des jambes qui se referment en piège, des bustes qui tombent, des échelles qui varient. Un géant reniflant un enfant. Un homme qui saute à la corde. Cette même corde qui sert de laisse pour un *puppy-play*. Cette même corde qui interrompt toute suite possible. Qui suspend le temps, qui suspendra le corps.
Et cette chanson qui s'arrête elle aussi.
Sans voix.
Non.
Juste sans toi.

Pourtant, pourtant.
J'ai encore faim.

As Buffard as possible, je cultiverai la mauvaise spectatrice qui sommeille en moi. *Bad Girl* réveillée et secouée par ces *Inconsolés* que j'aimerais prendre dans mes bras et leur dire que tout va bien… enfin…
As Buffard as possible.

Chapitre 3 : Danser avec les fantômes. À propos d'Admiring La Argentina de Kazuo Ôno.

Admiring La Argentina, traduit en français par *Hommage à la Argentina* ou simplement *La Argentina* est une pièce de Kazuo Ôno[190] mise en scène par Tatsumi Hijikata[191]. Le titre anglais est plus ouvert et suggère davantage la chorégraphie d'un regard voire d'une histoire d'amour. L'hommage vient toutefois souligner un « processus d'amplification d'existence »[192] et participe à tisser ce dialogue singulier entre La Argentina et Kazuo Ôno[193], entre une morte et un vivant. À quel point la danse d'un·e autre peut venir nous hanter ? À quel point l'œuvre d'un·e autre peut venir nous saisir ? Nous surprendre ?

Les recherches d'Isabelle Launay soulignent l'aspect discontinu d'une histoire de la danse qui est caractéristique des pratiques et des poétiques de la citation en danse. À la différence du travail de transmission qui veille à « assurer un continuum », celui de la citation s'effectue par des « *collusions* chorégraphiques » et des « *transferts* gestuels ». Ainsi, pour elle « se distingue […] la *reprise*, de la *(sur)prise*. »[194] Et en effet que dire de l'effet de surprise qui demeure le point de départ dans la genèse d'*Admiring la Argentina* ?

Dans les années 70, le danseur Kazuo Ôno est ramené au souvenir d'Antonia Mercé dite La Argentina, une danseuse de flamenco qu'il avait vue danser à la fin des années 1920 à Tokyo. C'est une peinture abstraite qui ravive sa mémoire et qui initie un dialogue inédit entre l'esprit de la danseuse et le danseur japonais. Il en fait une pièce qui met en scène la manière dont il est *pris* par cette figure de la danse. À plus de 70 ans, il crée *Admiring La Argentina* et dansera cette pièce pendant près de vingt ans à travers le monde[195]. Il sera surnommé « le plus vieux danseur du monde ». À travers un enchaînement de courtes séquences dansées, il

---

190 Kazuo Ôno (1906-2010). Danseur et chorégraphe japonais, il démarre une carrière d'athlète avant de commencer à danser auprès d'Eguchi Tayaka, un élève de Mary Wigman. Il sera fortement influencé par la danse expressionniste allemande. En 1954, il rencontre Tatsumi Hijikata avec qui il collabore étroitement. Au début des années 1970, il collabore avec Chiaki Nagano à une trilogie de film (1969-1973) : *Portrait of Mr O* ; *Mandala of Mr O* ; *Mr O's Book of the Dead*.

191 Tatsumi Hijikata (1928-1986) artiste chorégraphique japonais. Un des fondateurs du butô. Ôno et Hijikata se rencontrent en 1954 au Andō Dance Institute où ils dansent dans Crow de Mitsuko Andō. Leur collaboration ne cessera dès lors de se nourrir des performances de l'un et de l'autre.

192 Vinciane Despret, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris : La découverte, 2015, p. 88.

193 J'ai pris la liberté de ne pas suivre l'usage japonais qui consiste à d'abord écrire le nom de famille puis le prénom : Ôno Kazuo. J'ai privilégié un usage occidental : Kazuo Ôno, qui marque aussi la première fois que j'ai entendu ce nom. De la même manière, le·la lecteur·rice constatera des différences d'orthographe et/ou typographique pour le nom d'Ôno (ÔNO, Ohno) selon les sources citées.

194 Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citations. Les danses d'après, II*, Pantin : Centre National de la Danse, 2019, p. 24.

195 Dix-sept ans pour être précise. De 1977 à 1994.

répond à une danse qu'il a vue, en dansant. Il traduit pour nous le choc d'une expérience esthétique, les effets que celle-ci génère et qui perdurent à travers le temps, les traces qu'elle a laissées et les souvenirs qu'elle réveille. En d'autres termes, K. Ôno crée une relation inventive avec une œuvre qui appartient au passé, il dialogue littéralement avec une artiste disparue et fabrique une fiction chorégraphique qui déborde l'aspect historique de la performance. Il déjoue la notion d'archive dans son acception matérielle en s'attachant à révéler les affects qui le lient à cette œuvre quasi-oubliée. Comment restituer l'émotion qu'a ressenti K. Ôno ? Comment danser le saisissement qui est le sien face à l'esprit de la Argentina ?

La particularité de cette œuvre tient peut-être au fait qu'elle me saisit à son tour. S'il s'agit de danser le saisissement — celui de K. Ôno pris par la danseuse de flamenco — j'observe qu'il me contamine à mon tour. Face à cette danse, je n'arrive pas à me défaire d'un recours à un langage métaphorique, comme si sa gestuelle me piégeait dans un vaste agencement d'images. Je ne parviens pas à m'échapper d'une forme de pensivité, de contemplation. Devant la vidéo que je regarde, j'entrouvre la bouche comme K. Ôno. Happée et contaminée par cet espace semi-ouvert, qui devient presque un œil, une entrée du regard, un trou de serrure par lequel il faut regarder. Je ne peux m'empêcher de me raconter des histoires, de fictionner avec lui, avec elle, dans *La Argentina*. Les télescopages historiques, esthétiques et affectifs concourent à me laisser dans une ambiguïté du début jusqu'à la fin. Qui danse ? Qui bouge-là ? Ces questions auxquelles je ne peux pas répondre me laissent devant une béance, un vide, un trou, une sensation que je ne sais pas nommer.

Sensation « ôno ». Ôno-Sensation. Cette formule, presque magique, est le nom d'un projet de création sur lequel je travaille au moment où cette thèse se conclut. Je proposerai quelques extraits d'un journal de bord écrit pendant le processus de création à la toute fin de cette thèse. Pour ce chapitre, je glisserai quelques fragments descriptifs au fil de ces pages, comme un geste préalable à l'écriture au plateau.

A. Être pris.

1. Une œuvre en cache une autre.

« Que peut-on savoir de ce qui nous tient vivant ? », cette question conclusive posée par Vinciane Despret[196] dans son ouvrage consacré à la relation entre morts et vivants préfigure le soubassement de la démarche de Kazuo Ôno dans son solo dédié à La Argentina. On pourrait modifier la question : que peut-on savoir de ce qui nous fait danser ?

Admiring La Argentina se fonde sur une expérience de spectateur vécue par Kazuo Ôno en 1929 au Théâtre Impérial de Tokyo. Il a 23 ans et découvre face à lui, sur scène, la danseuse espagnole d'origine Argentine Antonia Mercé surnommée « La Argentina »[197]. Quarante ans plus tard, en 1976, alors qu'il regarde les toiles du peintre Nakanishi Natsuyuki[198] lors d'une exposition dans une galerie tokyoïte, il la *revoit.*

> « Quand Kazuo était sur le point de quitter la galerie, il fut stupéfait par un tableau abstrait accroché au mur près de la sortie. Inexplicablement, il s'écria : « La Argentina, c'est toi ! » Plus tard, il dit que c'est à lui-même qu'il avait crié son nom »
> […]
> « Elle lui jeta un tel sort que les émotions qu'il ressentit à ce moment-là étaient restées latentes en lui pendant les quarante-sept années qui suivirent. Ces sentiments, nous a-t-il dit, avaient été ravivés et conscients par quelque chose dans la peinture de Nakanishi à la galerie. »[199]

Cette première évocation attise sa curiosité. En feuilletant d'anciens programmes de théâtre consacrés à la danseuse espagnole, face à des photographies d'elle, il l'entend[200] :

---

196 *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, *op.cit.*, p. 35. Cet ouvrage propose une restitution d'une enquête menée par l'auteure sur « la manière dont les morts entrent dans la vie des vivants, chez nous, aujourd'hui, et comment ils les font agir », et plus spécifiquement « sur l'inventivité des morts et des vivants dans leurs relations, avec cette difficulté que les vivants ont tendance à se laisser facilement convaincre de s'octroyer tout le crédit de cette inventivité. »

197 Antonia Mercé y Luque (1890-1936). Danseuse de flamenco née à Buenos Aires (Argentine), elle grandit en Espagne avec ses parents danseurs tous les deux. Antonia Mercé était surnommée la danseuse aux castagnettes. En France, le critique de danse André Levinson l'encense et l'invite à illustrer certaines de ses conférences en 1923 à la Comédie des Champs-Elysées. Elle meurt à 45 ans d'une crise cardiaque.

198 Peintre et sculpteur japonais (1935-2016).

199 Les traductions sont les miennes. « Kazuo was about to leave the gallery he was dumfounded by an abstract painting hanging on the wall close to the exit. Inexplicably, he cried out : « La Argentina, it's you ! » Afterward, he said that he had shouted her name to himself. » […] « She cast such spell on him that the emotions he felt at that time had lain dormant in him throughout the intervening forty-seven years. These feelings, he told us, had been rekindled and drawn into consciousness by something in Nakanishi's painting at the gallery. », K. Ohno and Y. Ohno, *Kazuo Ohno's world from without and within*, traduit du japonais par John Barrett, Wesleyan University Press Middletown Connecticut, 2004, p. 145.

200 L'histoire d'Ôno recoupe bon nombre de récits qu'on peut lire sur le site du réseau français sur l'entente de voix : http://revfrance.org/

> « Kazuo a raconté que la voix de la Argentina semblait l'implorer : « Ôno vient danser. Moi aussi, je vais danser, alors dansons ensemble. » Il affirme que c'est l'entendre dire ces mots qui l'a poussé à sortir de sa retraite. »[201]

Cette interpellation, résolument performative, l'incite dès lors à prendre part à cette invitation à danser. Cette parole contient une force oraculaire, le destinant inévitablement à remonter sur scène. Le danseur à la retraite, âgé de 70 ans, saisi par cette apostrophe, semble porté par un souffle, guidé par une inspiration telle qu'elle est définie par Merleau-Ponty : « Ce qu'on appelle inspiration devrait être pris à la lettre : il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être, respiration dans l'Être, action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint. »[202]

Dans une note d'intention publiée dans une feuille de salle, K. Ôno relate son souvenir de jeune spectateur.

> « « La voir est quelque chose que je ne pourrais jamais oublier. Nous étions assis à l'arrière du troisième étage du Théâtre Impérial. Dès que je l'ai vue, j'ai été fasciné, comme totalement envoûté par son charme. Ce fut une expérience absolument inoubliable. Presque cinquante an se sont écoulés et j'ai vécu de nombreux hauts et bas dans ma vie professionnelle et privée. Au cours de ces longues années, j'ai eu des flashbacks : j'avais tellement envie de la revoir. Bien que je n'ai plus jamais été témoin de son intense présence devant mes yeux, sa mémoire a vécu au plus profond de mon âme. »[203]

Le vocabulaire employé par l'artiste traduit un état d'ensorcellement, d'envoûtement (« I was spellbound »), une véritable opération d'emprise sur sa personne (« bewitched » peut se traduire par « ensorcelé » ou encore « captivé ») et rejoint les observations faites par la chercheure Anne-Sophie Riegler autour du concept de *duende* dans le flamenco[204]. Selon elle, cette notion est « susceptible de jouer un rôle dans le développement d'un comportement passionnel ou

---

[201] « Kazuo related that Argentina's voice seemed to implore him : « Ohno-san let's dance. I, too, am going to dance, so let's dance together. » He says that hearing her speak these words is what impelled him to come out of retirement. », *Ibid.*, p. 147.

[202] Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1985, pp. 31-32.

[203] « Seeing her is something I could never forget. We were seated at the rear of the third floor of the Imperial Theatre. At the very first sight of her, I was spellbound, as though totally bewitched by her charm. It was a truly unforgettable experience. Some fifty years have now passed during which time I have lived through many ups and downs both in my professional and private life. Throughout those long years I've had flashbacks : I longed so much to see her again. Although I was never to again witness her intense presence before my eyes, her memory has lived in the depths of my soul. », K. Ohno and Y. Ohno, *Kazuo Ohno's world from without and within*, *op. cit*., p.183.

[204] Anne-Sophie Riegler, « Les plaisirs de la danse dans le flamenco », *Recherches en danse* [En ligne], Focus, mis en ligne le 24 avril 2018, consulté le 23 juillet 2018. URL : http://journals.openedition.org/danse/1789

addictif. »[205] Elle désigne « un climax émotionnel » qui appartient à tout un éventail de sensations liées au plaisir autant dans la pratique que dans la réception du flamenco. Ayant collecté une série d'entretiens auprès d'*aficionados*, elle observe des occurrences dans les témoignages des spectateur·rice·s et artistes où iels « évoquent la « révélation », la « visitation », le « choc », etc., ou encore l'altération transitoire de la conscience, voire l'amnésie. La relation avec le monde est perturbée : sont éprouvés un changement de perception de l'espace/ temps, une sur-stimulation sensorielle, la sensation d'un au-delà. La personne connaît des troubles neurophysiologiques (fièvre, frissons, chair de poule, etc.). Elle expérimente un accroissement réel ou imaginaire de ses facultés, par exemple la grande rapidité de la percussion de pieds chez le danseur. Enfin, cela se manifeste le plus souvent par des conduites observables du dehors (effervescence, yeux exorbités, pleurs, etc.). Certains signes, comme le frisson ou les témoignages verbaux, constituent des indicateurs de plaisir, voire d'un pic de plaisir. »[206]

Ces témoignages font état de perceptions altérées et résonnent fortement avec les propos tenus par Ôno. Ils évoquent aussi les symptômes observés à la fin des années 70 par Graziella Magherini, psychiatre à l'hôpital de Santa Maria Nuova à Florence en Italie. Celle-ci consigne dans un carnet différents troubles subis par des touristes - de brève ou très courte durée face à des édifices historiques ou à des œuvres d'art dans des musées - et qu'elle regroupera sous le terme « syndrome de Stendhal »[207]. Submergé·e·s par la beauté, ces touristes éprouvaient des accélérations cardiaques, des évanouissements, des troubles perceptifs, dus, entre autre, à une trop forte sécrétion d'hormones du plaisir. Ces états proches de la transe ou encore ces « gestualités immersives »[208] semblent sous-jacente à toute expérience esthétique, surtout quand celle-ci s'accompagne d'un profond sentiment de fascination voire d'identification à ce que nous voyons.

Les retrouvailles auxquelles nous assistons dans le récit de K. Ôno ont la particularité de se faire par l'intermédiaire de quelque chose, d'un support qui

---

205 *Ibid.*, p. 1. Le duende est l'objet de la thèse menée par Anne-Sophie Riegler « Les enjeux d'une esthétique du flamenco. Etude analytique et critique du duende » sous la direction de Francis Wolff et de Jean-François Carcelén, ENS, juin 2018. Pour elle, le duende pourrait se définir comme « un climax émotionnel ».

206 *Ibid.*, p. 7.

207 En référence à l'écrivain qui rapportait d'un de ses voyages en Italie les mêmes manifestations : « J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux Arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber » (Rome, Naples et Florence (1826), Paris : Éditions Gallimard, 1987) Une émission radiophonique est consacrée à ce syndrome : https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/variations-sur-la-beaute-4-le-syndrome-de-stendhal ; voir aussi Murielle Gagnebin, « L'inquiétante étrangeté en art », *in* Laurent Danon-Boileau et al., *Inquiétante étrangeté*, Presses Universitaires de France « Monographies et débats de psychanalyse », 2009, pp. 179-202.

208 Formule empruntée à Yves Citton et sur laquelle je reviendrai, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, *op. cit.*

suggère une évocation. Ici, un tableau de peinture abstraite.[209] Des formes, des motifs, des espaces qui viennent extirper un souvenir enfoui. « Je pouvais la voir danser au milieu de ces courbes gracieuses »[210] raconte K. Ôno. Une œuvre en cache une autre. Les mouvements du tableau l'interpellent, ils agissent comme des signaux, des signes. Ils produisent des effets, le ramène à un choc esthétique vécu dans le passé. La voix qui l'interpelle par la suite accentue une intuition, vient le persuader, l'oblige à faire quelque chose. C'est ce qu'explique Vinciane Despret au regard des témoignages de celles et ceux qui restent : « il y a quelque chose qui oblige, et il y a des gestes et des expériences qui effectuent cette obligation, avec cette particularité que ceux qui en prennent la charge n'assignent pas, ou peu souvent et jamais sans hésitation, celui qui oblige — « je ne sais pas pourquoi je faisais cela » ; « j'ai senti que je devais le faire ». »[211]

Pour K. Ôno, il est tour à tour pris par la figure de la danseuse qui le hante (qui l'a capté/captivé) et à la fois pris dans une enquête qui le dépasse (que faire de ce souvenir ? Comment lui répondre ?). En cela, l'étude de V. Despret éclaire toute l'interaction entre les deux danseurs, ajoutant à propos des vivants « c'est parce qu'ils sont « pris » dans cette relation qu'elle fait sens, parce qu'elle les « tient » et les fait « tenir ». C'est donc dans ses effets qu'il convient de s'adresser à eux – à ce que leurs morts leur font faire et à ce qu'ils font faire à leurs morts. »[212] Quels sont les effets de cette relation entre une danseuse disparue en 1936 et un danseur japonais qui décide de danser pour elle en 1976 ?

La danse créée par K. Ôno tente de restituer ce choc, cette émotion, cette errance dans l'œuvre de quelqu'un d'autre. Avec les mots de Merleau-Ponty, on peut imaginer ce qui se passe là : « …je serais bien en peine de dire *où* est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois

---

[209] « The picture he saw wasn't a photograph or a painted picture of the image of a woman. It was almost milky white and not much was painted clearly. (The picture was an abstract painting of geometrical curves painted on a zinc sheet by Nakanishi Natsuyuki.) It looked like a cow or like a bull fighting. There was almost nothing literally drawn in the picture. It was very wondrous. Certainly I could see how Kazuo recalled Argentina, when I saw the picture. » (La photo qu'il vit n'était pas une photo ni une peinture de l'image d'une femme. C'était presque blanc laiteux et peu avait été peint clairement. (L'image était une peinture abstraite aux courbes géométriques peintes sur une feuille de zinc par Nakanishi Natsuyuki.) Elle ressemblait à une vache ou à une corrida. Il n'y avait presque rien de véritablement dessiné dans l'image. C'était merveilleux. Sans aucun doute, j'ai compris pourquoi Kazuo s'est rappelé de La Argentina lorsque j'ai vu la photo. ») Anecdote raconté par le Yoshito Ôno lors d'une interview avec Tamah Nakamura en mars 2005 à Yokohama ; Sondra Fraleigh and Tamah Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, New York : Routledge, 2006, pp. 90-94.

[210] « I could see her there dancing among those flowing curves. » (« Je pouvais la voir danser parmi ces courbes gracieuses »), K. Ohno and Y. Ohno, *Kazuo Ohno's world from without and within*, *op. cit*., p. 184.

[211] Vinciane Despret, « Les morts font de nous des fabricateurs de récits », *op. cit.*, p. 167.

[212] Vinciane Despret, *Au bonheur des morts*, *op. cit.*, pp. 50-51.

selon ou avec lui plutôt que je ne le vois. »[213]
K. Ôno regarde le tableau qui le conduit à la danseuse espagnole. Le tableau soulève d'autres images, il réveille des souvenirs enfouis, qui apparaissent presque intacts dans la sensation décrite par K. Ôno. « Les images venues du dehors à la rencontre de leurs spectateurs peuvent faire se lever dans leur cerveau des images qui y seront peut-être déjà, ou qui n'attendent que de naître pour venir former une nouvelle cohorte d'images que les films ne montrent pas mais dont ils provoquent le surgissement dans l'imaginaire — ou l'imagier — intime de chacun. »[214] écrit Maxime Scheinfeigel.

Ainsi dans le cas qui nous intéresse ici, on pourrait se demander quel serait l'imagier de Kazuo ? Quelle constellation de gestes, d'images, de sensations s'activent face au souvenir de La Argentina ? Quelle est la part de fiction inhérente à ce travail de mémoire ? Vers quelles postures, vers quels états se dirige-t-il depuis elle ? Comment s'y prend-t-il depuis/sous cette *emprise* ? « Combien de fois ne nous arrive-t-il pas de continuer à ressentir vivement la particularité de l'atmosphère émotive d'un roman ou d'un film, alors même que nous en avons oublié depuis longtemps l'intrigue ? »[215] écrit Jean-Marie Schaeffer à propos de la place des émotions dans l'expérience esthétique.

Ces questions me conduisent à regarder, dans un premier temps, *Admiring La Argentina*, comme la danse du spectateur-Ôno. Celle-ci s'enracinerait à partir d'une légère ondulation, ou, en termes scientifiques, cette empathie kinesthésique qui traverse régulièrement les spectateur·rice·s de danse. Ce phénomène décrit par Hubert Godard résulte d'une contagion gravitaire d'un corps qui danse à un corps qui regarde la danse. Autrement dit, un transfert. Cette contagion n'a pas lieu sur la figure du geste mais se fait en profondeur dans l'archéologie du geste même[216].

On sent bien à quel point K. Ôno vacille en se remémorant le souvenir de la danseuse, à l'image probablement de ces micro-mouvements qui nous traversent quand nous regardons une danse et d'autant plus quand celle-ci exerce une véritable fascination sur nous. En se rappelant au souvenir de la danseuse, il renoue avec les effets de cette réception (un agencement d'images, d'émotions, d'affects) et les réactive quarante ans plus tard, avec toute la torsion fictive et sensori-motrice que cela suppose. Le spectre de la danse de La Argentina devient un lieu d'errance au sein duquel K. Ôno donne sens à sa quête existentielle et

---

213 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1985, p. 23.

214 Maxime Scheinfeigel, *Un film peut en cacher un autre*, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 12.

215 Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris : Éditions Gallimard, 2015, p. 114.

216 Hubert Godard, « Fond/figure » *in* Mathieu Bouvier (dir.), www.pourunatlasdesfigures.net, Lausanne : La Manufacture (HE.So), 2018 et aussi l'article d'Hubert Godard, « Le geste et sa perception » *in* M. Michel, I. Ginot, *La Danse au XXe siècle*, *op.cit,* pp. 224-229.

artistique, au sein duquel il opère un transfert. Le lieu de possibles. Les fragments d'images et de sensations qui subsistent encore deviennent les portes d'accès à une danse qui se renouvellera à chaque représentation. Perception étoilée et diffuse qui agit encore dans un présent, qui fonde sa gestuelle et ouvre des potentialités d'agir et de devenir.

2. Filiation-Fiction.

Cette histoire est singulière autant par la manière dont cette rencontre a lieu que par la dimension mystique qui l'entoure. Elle abrite en elle une réception chamanique. Celle-ci a lieu lorsqu'elle s'accompagne d'une hallucination, d'une voix, d'une « dynamique médiumnique » explique Yves Citton. En prise avec une œuvre/un esprit, l'artiste traverse quelques états qui laissent entrevoir une « agentivité mystique » :

- « un choc émotionnel intense » vécu par l'artiste « il perçoit des voix, un esprit, un guide qui le poussent à écrire, à peindre ou à sculpter fébrilement. » (c'est « l'irruption de la médiumnité »)
- un état de transe qui engendre un « déssaisissement de soi »
- « les créateurs paraissent « se livrer à une activité spontanée, ils sont soudain menés par des impulsions gestuelles, musculaires, vocales, etc. » »[217]

En d'autres termes, précise Y. Citton, « une affection qui pousse mon être à un certain mouvement corporel, sans que je ne puisse jamais vraiment savoir dans quelle mesure ce mouvement s'impose à moi par le nœud complexe des relations qui m'affectent, ou dans quelle mesure il émane de ma capacité singulière à réagir créativement à ce nœud de relation. »[218] Depuis l'appel de La Argentina, K. Ôno fait basculer le monde de la raison vers un univers poétique. La spécificité de ce dialogue tient au fait que celui-ci ne sait absolument pas quoi faire à partir de cette interpellation.

---

[217] Yves Citton s'appuie sur une analyse de Bertrand Méheust, « Un Schmürz dans le monde de l'art : l'art médiumnique au risque de la métapsychique », catalogue de l'exposition *Art spirite, médiumnique, visionnaire. Messages d'outre* monde, Paris : Hoëbeke, 1999. À propos des artistes bruts qui travaillent « sous la dictée d'une voix, ou d'une impulsion gestuelle, qui semble venir d'un autre monde » » *op.cit.*, p. 219 comme ce fut le cas pour le peintre Augustin Lesage, tête de file de l'art brut en France. Vinciane Despret en témoigne dans son ouvrage : « En 1911, à Ferfay, dans le nord de la France, Augustin Lesage a trente-cinq ans. Tout au fond de la mine dans laquelle il est ouvrier mineur, il entend une voix : « Un jour tu seras peintre. » Cela lui paraît peu probable ; il a à peine terminé l'école primaire et n'a jamais touché un pinceau de sa vie. La voix revient, elle insiste. Elle lui commande l'achat très précis du matériel et le met au travail. Le premier tableau sera une véritable merveille. » *Au bonheur des morts*, *op. cit.*, p. 102. L'ouvrier minier profitera de ces soirées et de son temps libre pour se mettre à la peinture, il peindra près de 800 toiles, et fréquentera des cercles spirites. Il expliquera peindre très souvent habité par l'esprit de sa soeur défunte mais aussi par celui de Leonard de Vinci.

[218] Yves Citton, *Gestes d'humanité*, *op.cit.*, p. 220.

> « Et pourtant, Kazuo n'avait pas la moindre idée de la façon de réaliser ce souhait. Mis à part un fort élan émotionnel, il n'avait rien de concret pour travailler sur cette idée. »[219]

Agissant, semble-t-il, par un élan passionné - charriant à la fois de la dévotion, du respect, de l'admiration, de la fascination - K. Ôno, dans ce récit rétrospectif, laisse entrevoir un affect amoureux. L'amour d'un fils envers sa mère, l'amour d'un amant envers quelqu'un·e, l'amour d'un artiste pour une autre artiste. Il profitera d'un passage à Paris pour se recueillir sur sa tombe au cimetière de Neuilly et écrira : « J'avais l'impression de rendre visite à ma fiancée. »[220] La relation qu'entretiennent les artistes butô avec les ancêtres s'avère primordiale dans la compréhension du travail de K. Ôno. Par exemple, pour Tatsumi Hijikata, il lui arrive souvent d'éprouver la sensation de danser avec sa sœur morte[221]. Pour K. Ôno, la filiation avec des êtres disparus, connus ou pas, est fréquente et devient un véritable vecteur de subjectivation dans les ateliers qu'il donne.

> « En ce qui me concerne, si vous voulez vraiment donner vie à votre danse, vous devez devenir un esprit. Nous ne pouvons évidemment pas définir clairement la forme d'un esprit, mais cela ne veut pas dire qu'il n'en a pas. Toutes les créatures de Dieu, qu'il s'agisse d'oiseaux, de bêtes, peu importe, vivent en moi. J'ai assez parlé pour aujourd'hui. Alors, que diriez-vous d'une danse fantôme ? En un mot, vous pratiquez pour vous transformer en spectre. »[222]
> […]
> « S'il vous plaît, essayez de danser aussi librement que possible, en écoutant attentivement les esprits qui vivent en vous. »[223]
> […]
> « En tout cas, pour continuer, le poète Yasuo Irisawa a écrit :« Alors que le soleil allait se coucher près du lac, j'ai mis mes lunettes pour admirer la lueur du soir. En les mettant, j'ai

---

[219] « And yet Kazuo hadn't the slightest idea about how to go about fulfilling this wish. Apart from a strong emotional impulse, he had nothing concrete with which to work on the idea. », K. Ohno and Y. Ohno, *Kazuo Ohno's world from without and within*, *op.cit.*, p. 147.

[220] « En arrivant à Paris, je me suis immédiatement rendu sur sa tombe à Neuilly. J'avais l'impression de rendre visite à ma fiancée. Une photographie, dans un livre qui m'a été remis, m'a rappelé sa mort tragique et prématurée. Dedans, La Argentina se tenait dans un terrain vague recouverte d'un manteau de fourrure. La vie est un lourd fardeau pour nous tous. Cet être si noble et si beau, La Argentina, est morte à un si jeune âge, même si elle a dû aspirer à l'éternité. Alors que je me tenais près de sa tombe, affligé par la douleur, je réalisais le prix à payer pour vivre. C'était si déchirant - je m'accrochais à sa pierre tombale ne voulant pas la quitter… jamais. » (« On arriving in Paris I immediately went to her grave in Neuilly. I felt as though I were visiting my bride. A photograph, in a book I had been given, reminded me of her tragic and untimely death. In it, Argentina stood a wasteland clad in a fur coat. Life is a heavy burden for us all. That noble and most beautiful being, La Argentina, died at such a young age, even though she must have longed for eternity. As I stood by her grave, afflicted with pain, I realized the price she paid to live. It was so heartbreaking — I clung to her tombstone not wanting to leave her…ever ») *Ibid.*, p. 185.

[221] Uno Kuniichi, *Hijikata Tatsumi, Penser un corps épuisé,* Dijon : Les presses du réel, Collection Délashiné, 2017, p. 44.

[222] « As far as I'm concerned, if you're to really bring your dance to life, you've got to become a spirit. While we obviously can't clearly define the shape or form a spirit possesses, that is not to say that it doesn't have one. All of God's creatures, be they birds, beasts, whatever, live in me. I've done enough talking for today. So, how about a ghost dance ? In a word, you're practicing so as to turn into a specter. », K. Ohno and Y. Ohno, *Kazuo Ohno's world from without and within*, *op.cit*., p. 227.

[223] « Please try to dance as freely as you can, listening attentively to the spirits living inside you. », *ibid.*, p. 233.

soudainement senti que quelqu'un d'autre regardait le coucher de soleil avec moi. Bien que supposément seul, j'étais en train de regarder cette scène à travers les yeux de quelqu'un d'autre. » En écrivant regardant le monde avec les morts, le poète fait allusion au fait que nos ancêtres vivent avec nous et en nous. »[224]

Il est donc question dans sa danse de laisser la place à celles et ceux qui nous précédent, aussi bien dans une lignée biologique que dans une lignée fantasmée. De se laisser traverser par les gestes des autres, de restituer des savoirs sensibles qui nous constituent et nous dépassent, d'aller au fondement d'un geste préhistorique et de faire advenir des danses avec/pour les fantômes. Prendre autant soin des morts que des vivants.

« Vous devez chérir les âmes des morts ; sans leur aide, nous perdrions notre force de vie. C'est une pure vanité que de considérer nos vies comme quelque chose de notre fabrication. Nous échangeons nos habitudes dans ce monde avec nos ancêtres.
Chaque fois que je prépare une pièce, je dois prendre en compte un grand nombre de choses différentes : les « danses fantômes » dont je viens de parler, ces différences dans le temps et l'espace entre notre monde matériel quotidien et ce monde spirituel intemporel, la façon dont mon monde change dès que je m'ouvre, toutes ces choses doivent être prises en compte. »[225]

Cette histoire attribue une place à la fiction et à un héritage fantasmé. Une *filiation-fiction* qui fonde sa danse et sa manière d'occuper l'espace. Profondément libre et admiratif envers celle qu'il a vue danser autrefois, il fait de l'œuvre de quelqu'un d'autre, le lieu d'une émancipation de soi, d'une construction identitaire fictive et autobiographique. Un jeu subtil entre elle et lui, entre histoire et réalité, entre mémoire et oubli, entre référence et invention. « Un geste n'a de descendance qu'à travers les autres gestes qu'il réveille et dont il inaugure la lignée » écrit Yves Citton.[226] La filiation-fiction suggère à la fois un geste de citation, de mémoire et de transmission, mais aussi un geste d'invention et d'émancipation. Elle serait un autre pan des études en danse autour du *reenactement*, de la reprise et du remontage d'œuvres chorégraphiques. Elle insiste sur la question de la réappropriation et de la création d'un nouveau geste. Elle éclate toute autorité à la fois envers l'histoire, et à la fois envers l'auteur·e. Elle redistribue les forces créatrices d'un geste vu, intégré, et déjà transformé.

« Ce qui fait que certaines œuvres de l'histoire de la danse appellent encore aujourd'hui des

[224] « Anyway, to continue, the poet Yasuo Irisawa once wrote : "As the sun was about to set by the lake, I put on my glasses to admire the evening glow. On putting them on, I suddenly felt that someone else was watching the sunset together with me. While supposedly alone, I was looking at that scene through the eyes of someone else." In writing of looking at the world together with the dead, the poet alludes to the fact that our ancestors live with and in us. », *ibid.*, p. 254.
[225] « You've got to cherish the souls of the dead ; without their help we would bereft of our living force. It's sheer vanity to regard our lives as something of our own making. We coin habit this world with our ancestors. Whenever I prepare a piece I've got to take into consideration so many different things : those "Ghost Dances" I just spoke about, those differences in time and space between our everyday material world and that timeless spiritual realm, the way my world changes as soon as I open myself up, all these things need to be taken into consideration. », *ibid.*, p. 255.
[226] Yves Citton, *Gestes d'humanité*, *op.cit.*, p. 217.

> projets artistiques, qu'elles sont convoquées de manière imprévisible sous une forme ou une autre parce qu'il y a un besoin, parce qu'elles procurent du plaisir ou qu'elles choquent, qu'elles ne sont précisément pas « passées », qu'elles déplacent les rêveries, qu'elles brûlent d'une actualité inattendue, et tout cela à la fois, sans qu'on en connaisse toujours les raisons. »[227]

Paradoxalement, la filiation que K. Ôno fabrique depuis elle se trouve consolidée voire légitimée. En effet, à la suite d'une représentation, la famille d'Antonia Mercé lui offre deux enregistrements sonores où on entend la danseuse jouer des castagnettes[228]. La réalité rejoint la fiction. K. Ôno utilisera par la suite ces deux enregistrements pour les deux dernières danses de son solo à partir de 1980. Castagnettes-revenantes. Par cette archive sonore, l'apparition de La Argentina se fait par le son, c'est elle qui marque le rythme de ces deux dernières danses (intitulées « Extra »), c'est elle qui bat la mesure comme elle fait battre le cœur du danseur amoureux. Héritier-affecté.

Animé dans sa quête de danser pour/avec elle, le danseur déjoue les logiques rationnelles de la mort et laisse parler les esprits. Ventriloquer par les fantômes, pour reprendre la formule de Jacques Derrida (« je laisse à mon insu un fantôme me ventriloquer […] on devrait laisser la chance aux fantômes de venir à nous. »[229]). Ce n'est peut-être pas lui qui danse. Ce n'est peut-être pas Antonia Mercé non plus. Il fait de la place à des esprits de natures hétérogènes.

---

[227] Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citations*, *op. cit.*, p. 26.

[228] Je remercie la chercheure Mariko Miyagawa de l'Université de Tokyo pour toutes ces informations précieuses qu'elle a accepté de me communiquer.

[229] Extrait de *Ghost Dance* de Ken McMullen, 1983, consultable ici : https://www.youtube.com/watch?v=0nmu3uwqzbI

FRAGMENT / *Death and birth*

Ça commence par un orgue qui nous accueille, enfin plutôt qui s'impose à nous. C'est fort. Il est là. Dans les gradins, Il se lève.

Spectre-acteur.

De dos avec une longue cape blanche en crochets. Un énorme chapeau sur la tête, il se retourne, une robe noire, des frou-frous. Il est chic et apprêté. Des gants en dentelles transparents noirs soulignent ses avant-bras et ses doigts fins. Il monte sur scène mais exécute un détour, comme pour se faire attendre un peu. Il s'accroche, s'agrippe à ce qu'il trouve, la marche est titubante. On devine des talons aux pieds. Le visage blanc, les yeux maquillés, il regarde au loin avec insistance, la main balaie l'horizon, mime une lassitude ou un grand désespoir. Il replace bien le chapeau, nous montre ses longs doigts, ses avant-bras tendus, son élégance. Il n'y a pas d'âge pour la coquetterie. Prenant son temps pour monter sur scène, il souligne chaque détail, chaque pose, ça pourrait durer mais la musique accélère le rythme. La douche lumineuse renforce l'effet dramatique, tragique, spectaculaire. L'entrée est magistrale. Tout recoin est support potentiel pour mini-repos et regard soutenu. Les doigts dansent déjà. Les mains se tordent, parcourent l'espace lentement et se mettent à gigoter nerveusement. La tête dodeline, comme emportée par une autre musique qui nous échappe ou que l'on n'entend pas encore. Une musique intérieure. Il y a du secret dans l'air. La cape blanche traîne au sol et quand il est de dos, on devine un fantôme, un fantôme qui titube, heurtant le sol. La cape serrée contre lui, contre elle, il effectue des petits pas. Le tissu doit être lourd. Quand la cape est relâchée, il semble la tirer en arrière, la déséquilibrer un peu plus, aspirer par l'arrière, par un passé dont il a presque tout oublié. La bouche s'ouvre de temps en temps, sensation partout, souvenir en cascades.

Il se retrouve au sol pour mieux se relever. Force affaiblie. Faiblesse forte. Ces mots ne veulent rien dire pour lui/elle. Hors de tout. Partout. Tout semble s'évanouir devant lui/elle. Tout s'effondre ou presque. C'est ce presque qui reste.

Diva déchue, star oubliée, beauté ridée.

genre troublé

Puis puis puis

il faut se débarrasser de la cape

de ce poids, de ce fantôme

ou bien lui parler

s'allonger dessus

faire corps avec

après tout,

parler aux fantômes, parler aux œuvres,

oui oui oui.

FRAGMENT / *Daily Bread*

Plus de costume, plus d'apparat ou presque. Un seul et unique caleçon moulant noir sur le corps et des chaussures noires aussi. Le torse et les jambes nus. Le corps est maigre, il est vieux, osseux. Silhouette-squelette.

La bouche toujours entrouverte, le haut du dos toujours légèrement courbé. Couvrez ce sternum que je ne saurais voir.

Où est la pudeur dans un hommage ? Peut-être dans la tenue des mains, toujours lourdes et tombantes. Les doigts pliés de façon aléatoires ne semblent pas appartenir

à une main mais à un territoire peuplé d'animaux et de fleurs. Des odeurs enivrantes. Les paupières fardées regardent le sol. Les sensations sont captées par les plantes de pieds et traversent sa verticalité.
Les bras se confondent avec les mains. Les bras-mains ici. Les bras-mains comme des yeux, comme une bouche. Les bras-mains qui goûtent et respirent. Un bébé maquillé. La curiosité des premières fois.

FRAGMENT / *The marriage of Heaven and Earth*
Adossé à un piano qui joue ÇA
Le thorax nous salue Une danse du ventre Oui On peut tout faire quand on a vu La Argentina La bouche toujours entrouverte Les côtes saillantes La musique draaaaaaaaaaaaamatique, pourquoi pas. Tout se vaut. Déposer chaque élément sur le sol, dans l'air, ça vole, ça tombe, ça coule, ça glisse. Le long de la colonne vertébrale ça résonne.

B. Citation délirante.

1. Délirer, toucher, goûter l'archive.

Je pensais naïvement que le solo de Kazuo Ôno devait correspondre à des extraits trouvés sur internet. Une danse assez courte. Pourtant en travaillant sur deux captations[230], je m'aperçois que la proposition du danseur dure un peu plus d'une heure et que la composition est faite de tableaux, comme des fragments chorégraphiques très différents les uns des autres, entrecoupés de noir, de changements de costumes et de lumières, et d'un entracte[231].

La dramaturgie relève plutôt d'un enchaînement de fragments qui se superposent, se tissent entre eux, se répondent, se complètent[232]. Le montage est fabriqué à la fois depuis la réception de K. Ôno face à la danse de la Argentina, du moins ce qu'il reste de ce souvenir et ce qu'il active dans un présent, mais aussi depuis sa vie de danseur et à travers des citations chorégraphiques de son propre travail. Les sous-titres qui s'affichent à l'écran m'indiquent le nom des séquences, le livre écrit par Kazuo Ôno et Yoshito Ôno, précise dans le même sens un découpage de la pièce. Celle-ci est séparée en deux grandes parties : « Autoportrait » (Self Portrait) et « La Argentina ». Chacune d'elle étant composée de tableaux. Les scènes sont annoncées par un sous-titre à l'écran : *Death and Birth* ouvre la pièce. Il s'agit en fait de deux danses, la première est un extrait d'un solo chorégraphié par Hijikata pour K. Ôno en 1960 à partir du personnage de Genet dans *Notre-Dame-des*-Fleurs, qui s'intitule *Divinariane.* La deuxième est *Rebirth as a young girl*. Suivront *Daily Bread* et *The marriage of Heaven and Earth.* Un entracte marquera une pause puis la deuxième partie s'ouvrira sur *Flower* et *Bird*, puis *Queijos de Bandoneon* et enfin les *Extra* à partir des représentations de 1980. Les noirs entrecoupant toutes les danses facilitent la compréhension, et soulignent ce

230 Une version de 1986 au Théâtre des Célestins à Lyon et une autre de meilleur qualité enregistrée 1994 au Théâtre Fonte de Yokohama. C'est sur cette dernière que je m'appuie pour les descriptions. Ces deux captations sont consultables à la Nouvelle Cinémathèque de la Danse à Pantin.

231 « On se demandait pendant l'entracte ce qui pouvait bien advenir par la suite et dépasser ce que nous venions de percevoir. » Florence Delay, « XIVe festival de Nancy », *Sept saisons. Chroniques théâtrales, 1978-1985*, Paris : Gallimard, p. 158.

232 Ainsi le solo échappe à la notion de « composition ». Ce que remarque justement Christophe Wavelet : « Kazuo Ohno présente une danse solitaire qui, par un détournement des rhétoriques formelles de la tradition théâtrale japonaise et des conventions occidentales du fait chorégraphique, dissout la sacro-sainte composition. » *in* « Kazuo Ohno ou les ressources de l'épuisement », *Vacarme*, vol. 1, n° 1, 1997, pp. 52-53.

travail du fragment pour celle ou celui qui regarde[233].

Cette structure fragmentée jette un trouble au regard de la genèse du projet. L'évocation de La Argentina par K. Ôno est située dès ses travaux précédents — antérieurs donc aux « retrouvailles » devant le tableau — par la figure de « Divine », l'homme travesti en femme dans le roman de Genet.[234] Une femme en cache une autre. Le recours à cette auto-citation en ouverture de la pièce place d'emblée celle-ci dans le prolongement d'une complicité artistique entre T. Hijikata et K. Ôno. Le personnage de Divine devient aussi un morceau de La Argentina.

En effet, pour les spectateur·rice·s étranger·e·s au travail du danseur japonais, ils peuvent tout à fait déceler dans cette première danse (où il est déguisé en femme) quelque chose de la danseuse disparue. On ne sait ni quand commence, ni quand s'arrête l'évocation à La Argentina. Celle-ci est disséminée dans toutes les danses qui nous font face. Elles représentent les différentes facettes d'un souvenir, des bribes de mémoire tapis dans le corps du danseur et dans les figures qu'il habite devant nous.

La danse d'ouverture *Death and Birth* joue un rôle annonciateur, comme un prologue, un pré-mouvement des danses à venir. Un échauffement du corps et du regard autant pour le danseur que pour celle ou celui qui regarde. *Death and Birth* me fait songer à la question de Pierre Bayard « Et si les œuvres changeaient d'auteur ? »[235]. Et si ce solo chorégraphié par T. Hijikata pour K. Ôno était une danse de La Argentina ? Et si, le temps d'un spectacle nous oublions qui est l'auteur ? Qui signe ? Qui danse ? Serait-il possible de se laisser porter par la confusion des gestes, des adresses, des genres, des temporalités ?

Ce début d'*Admiring La Argentina* atténue tout autant les frontières scène/salle puisque Ôno/Divine, assis·e dans les gradins, se lève de son fauteuil pour rejoindre très lentement la scène. Ce début m'évoque également celui de Rita Quaglia dans *Une hypothèse de réinterprétation,* qui commence de la même manière, le côté spectaculaire en moins. Chez K. Ôno, la dimension spectaculaire l'emporte et la frontière scène/salle, si elle est dissoute dès le début, reprend vite ses droits. Un projecteur-douche l'éclaire dès qu'iel se met debout. Iel est sous les

---

233 L'obscurité est d'ailleurs toujours envahie par les applaudissements des spectateur·rice·s dès les première secondes qui suivent la fin des danses. Le public semble conquis dans les captations que je regarde. Je ne les vois pas mais j'entends les réactions lors des saluts. Très enthousiastes. Ôno semble lui aussi surpris, touché, peut-être habitué à cet accueil si débordant des spectateur.rices. Cette mise en scène confère au spectacle une dimension de cabaret. Nous nous attacherons à la réception du public dans la troisième partie de ce chapitre.

234 *Notre-Dame-Des-Fleurs*, 1943.

235 Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*

feux de la rampe. Une musique de Jean-Sébastien Bach rajoute un effet dramatique, presque funèbre. C'est la *Toccata et Fugue en Ré Mineur*.

Le solo proposé par K. Ôno ne s'apparente pas à une reprise d'une danse passée mais plutôt à une citation *délirante* qui conduit à une prolifération du sens de l'œuvre-source. L'écrivain, pour Gilles Deleuze, est celui qui « entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait délirer. »[236] K. Ôno fait lui aussi dériver/ délirer la langue/la danse de La Argentina ailleurs. Le délire du danseur a la particularité d'entretenir un rapport hédoniste aux œuvres. Le fil rouge d'*Admiring La Argentina,* que je décèle alors, serait un certain état de plaisir et d'extase qui irrigue chaque séquence, qui habite son corps, ses danses. « On dit rarement à quel point certains morts peuvent nous rendre heureux. »[237] souligne Vinciane Despret. L'apparente légèreté du danseur suggère peut-être un bonheur de danser à nouveau grâce/par elle[238].

Traversé par des sensations et des affects qui le débordent, qui l'entraînent dans une voie inhabituelle. La bouche entrouverte du danseur japonais en est une des expressions les plus révélatrices, les déplacements des mains et des doigts en mouvement presque-constant convoquent également un certain rapport au toucher et au plaisir qui l'anime dans ses danses habitées par son souvenir de la danseuse disparue. Toucher, caresser, goûter. L'évocation d'images-fantômes font apparaître ce que Georges Didi-Huberman appelle des « images-contacts ». « Images qui touchent quelque chose puis quelqu'un. […] Images qui nous rattrapent, nous manipulent peut-être. […] Images pour nous saisir. Images qui pénètrent, images qui dévorent. Images pour que notre main s'émeuve. »[239] Les mains de K. Ôno *émues* nous donnent accès à une dimension charnelle dans sa relation à l'œuvre de La Argentina et prolongent un trajet kinesthésique qui vient à notre tour nous émouvoir. Il réveille des gestes enfouis, oubliés, disparus. Il dévoile au-delà de sa kinesphère, sa gestosphère, en d'autres termes il nous laisse témoin et observateur·ice de « la vivance des gestes, leur durée, leur historicité, l'hypertextualité gestuelle ou plutôt l'*hypergestualité* transhistorique qui préside à leurs circulations incessantes en des chaînes turbulentes d'interprétations et de ré-interprétations ». Il nous aide à « comprendre enfin cette « mémoire du corps », toutes ces paroles et ces gestes à la fois ancestraux et actuels, toutes ces présences

---

236 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris : Les Éditions de minuit, 1993, p. 9.

237 Vinciane Despret, *Au bonheur des morts*, *op.cit.*, p. 36.

238 Tout comme le chorégraphe Richard Move le dit à propos de Martha Graham « Je suis comblé par elle », (Selby Wynn Schwartz, « Martha@Martha : A Séance with Richard Move », in *Women and performance : A Journal of Feminist Theory*, vol.20, n°1, 2010, p.65), cité par André Lepecki, « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse », traduit de l'anglais par Aude Tincelin *in Recréer / scripter - Mémoires et transmissions des oeuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon : Les presses du réel, Mars 2015, p. 64.

239 Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essai sur l'apparition I*, Paris : Les éditions de Minuit, 1998, p. 28.

gestualisantes surgissant à la pointe du présent d'un seul geste. »[240]

La proposition de K. Ôno tord la part historique inhérente à son hommage qui s'articule autour d'une *filiation-fiction* et d'un amour inconditionnel pour la danseuse disparue. Un rapport amoureux se loge au cœur du geste, d'ailleurs le danseur demandait à ses étudiants de danser comme on écrirait une lettre d'amour.

> « N'écris pas une lettre d'amour avec ton cerveau. Écris-la avec tous tes membres; écris-la directement du cœur. Ton amant·e est à tes côtés, discutant avec toi au fur et à mesure que tu écris chaque ligne. Peu importe ce avec quoi tu l'écris, alors pourquoi ne pas écrire une lettre d'amour avec ton pied. Quelle lettre ce serait ! Je veux te voir danser comme si tu écrivais à ton amant·e. Même si nous ne comprendrons sans doute pas tout ce que tu dis, la lecture d'une telle lettre nous embrasera d'un sentiment de gratitude et de remerciement pour l'aide que tu nous auras offerte. Une lettre d'amour écrite corps et âme, voilà la danse que je souhaite voir. »[241]

Que font ses pieds dans cet hommage ? À chaque séquence ils me surprennent. Parfois pieds nus mais la plupart du temps en chaussures à talon. Ersatz de chaussures de flamenco à petit talon carré. La chorégraphie des pieds si elle semble banale à première vue, offre à y regarder de près une pluralité de qualités : effleurer, repousser, caresser, presser, sautiller, enjamber, tourner, tordre, glisser, sursauter.

K. Ôno est au plus près de son objet d'étude, il le travaille avec ses pieds. S'il assume la dimension amoureuse de son geste, celui-ci ne relève jamais vraiment de l'imitation ou de la parodie d'une danse hispanique. Dans un entre-deux où il semble éprouver un grand plaisir, il expérimente des voies nouvelles pour faire advenir un geste, une danse. « On voit qu'ÔNO n'a pas pour objectif d'essayer de reproduire une danse, espagnole ou autre, mais bien plutôt d'exprimer, à travers le filtre d'une image féminine, une préoccupation d'ordre métaphysique qu'il pense partager avec une danseuse et un peintre. »[242] écrit Odette Aslan. *Admiring la Argentina* pourrait se regarder comme la résurrection d'une danseuse disparue, comme une danse spectrale, néanmoins je serai plutôt tentée de regarder ce solo comme une danse qui offrirait un, voire plusieurs, points de vue sur une figure lointaine, qui relancerait des gestes comme on établirait une liste anachronique

---

[240] Aurore Després, « Performer (avec) les morts. Des corporéités échevelées et fragiles dans la danse-performance », *in* Guy Freixe (dir.), *Le corps, ses dimensions cachées. Pratiques scéniques*, Montpellie : Editions Deuxième Époque, 2017, p. 20.

[241] « Don't write a love letter with your brains. Write it with your every limb ; write it straight from the heart. Your loved one is right there beside you, conversing with you as you write each stroke. It doesn't matter what you write it with, so why not write a love letter with your foot. What a letter that would be ! I want to see you dance like as though you were writing to your lover. Even though we mightn't grasp everything you say, reading such a letter will engulf us with a sense of gratitude and thanks for the help you've offered us. A love letter written with body and soul — that's the dance I long to see. », K. Ohno and Y. Ohno, *Kazuo Ohno's world from without and within*, *op. cit.*, pp. 260-262.

[242] Odette Aslan, « Du butô masculin au féminin » *in* O. Aslan (dir.), *Butô(s)*, Paris : CNRS, 2002, pp. 75-79.

d'actions et d'attitudes mises en mouvement par un regard sur une œuvre.

Ainsi le travail de séquençage décrit plus haut - la dramaturgie en tableaux - offre des points de vue partiels et anachroniques sur une expérience esthétique. En reprenant ses anciennes danses dans la première partie d'*Admiring La Argentina*, K. Ôno suggère qu'elles sont toutes connectées de près ou de loin à cette figure espagnole, qu'en elles s'y trouvent des gestualités voisines, des ressemblances, des écarts qui œuvrent à une sédimentation de cet hommage.

2. Les os vs. la chair.

Le projet de Kazuo Ôno, s'il interroge la mémoire en danse, questionne dans un même mouvement les notions de transmission, d'imitation et de transformation. Le nom de La Argentina annoncé dans le titre suscite d'emblée un trouble identitaire. Hors de tout savoir biographique sur la danseuse espagnole et ses origines argentines, les danses de K. Ôno, et plus particulièrement celles de la seconde partie, disséminent une origine esthétique et géographique de ces gestes. Le tableau intitulé « Tango » me fait douter. Danse-t-il le tango ? S'agit-il finalement d'un duo avec un fantôme ? Néanmoins, c'est le flamenco qui semble habiter le danseur dans ses ports de bras, dans la musicalité de ses doigts, et dans le choix d'une robe à jupons.

Antonia Mercé était argentine et vivait en Espagne où elle apprit et dansa le flamenco. Le dialogue musique/geste proposé par K. Ôno restitue la double identité de la danseuse mais la brouille en permanence par son apparence et par les éléments autobiographiques et esthétiques qui l'ont forgé et qui le portent sur scène. La double identité de la danseuse croise celle du danseur japonais. Son apprentissage de jeune danseur est en effet marqué par des références extra-orientales comme le relate son fils Yoshito[243]. Dans les années 1930, Kazuo Ôno se forme en effet auprès de Misako Miya et Takaya Eguchi — tous les deux passés à l'école de Mary Wigman[244] à Dresde en Allemagne — qui utilisaient fréquemment des musiques de tango pour accompagner leurs danses. Ses retrouvailles avec La Argentina le renvoient ainsi à un ancrage esthétique qu'il a traversé jeune. Il revient aux fondements d'apprentissages multiples. Il fait dialoguer ses savoirs de danseur et ceux de spectateur.

---

243 « he himself had often used tango music as an accompaniment for the modern dance recitals he staged in the forties and fifties. » (« il avait lui-même souvent utilisé le tango comme musique d'accompagnement pour les récitals de danse moderne qu'il avait mis en scène dans les années quarante et cinquante. »), K. Ohno and Y. Ohno, *Kazuo Ohno's world from without and within*, *op. cit.*, p. 147.

244 1886-1973. Danseuse, chorégraphe et pédagogue allemande. Élève de Rudolf Laban, elle crée en 1914 *Hexentanz* (*la danse de la sorcière*) et formera beaucoup de danseur·euse·s (Kurt Jooss ou encore Harald Kreutzberg).

Sa méthode résonne à certains égards avec celle employée par Yvonne Rainer qui s'affaira à la reprise du *Sacre du Printemps de Nijinski* en 2007. *Rite of Spring* en anglais, qui devient *RoS Indexical* (Rite of Spring Indexical).[245] « Reprise sans original » précise Laurence Corbel, puisque « il ne subsiste du *Sacre du printemps* qu'une mémoire partielle. L'histoire de cette pièce chorégraphique invite ainsi à repenser le rapport de la reprise à son modèle : plutôt qu'elle n'hérite d'un passé, la reprise construit ici sa propre généalogie. »[246] La particularité du projet de Rainer est de se référer tout autant aux éléments historiques de la pièce de Vaslav Nijinski[247] (les traces les plus visibles : musique, fragments chorégraphiques, réception critique du spectacle en 1913) qu'aux différentes reprises montées par d'autres artistes. La pièce de 2007 propose alors en quelque sorte *une réception performée de réceptions performées*, qui met en scène la réflexion d'Yvonne Rainer sur le travail de reprise. « Contre la reprise-reconstitution conçue comme quête d'un original, d'une source où viendrait se loger la vérité de l'œuvre, Rainer choisit la démultiplication d'un sens disséminé dans les différentes occurrences de sa présentation. »[248] Cette pièce arrive à un moment où l'artiste américaine avait délaissé le travail chorégraphique pour le cinéma et revient en tant que chorégraphe par un travail de montage prononcé[249].

Si, comme nous le rappelle Laurence Corbel, Yvonne Rainer emploie plutôt les termes « appropriation » ou « *revision* » à propos de *RoS Indexical* « un terme que l'on peut entendre d'abord comme re-vision, comme seconde vision et aussi comme révision, au sens de mise à distance critique et de mise en question des sources que les historiens donnent à ce terme »[250], l'agencement qu'elle opère entre sources de premières et de secondes mains fait osciller son objet entre hommage et critique. De la même façon, *Admiring la Argentina* mobilise un travail de citation qui sort du cadre de la reprise ou du *reenactement* et nous informe autrement sur la réception des œuvres chorégraphiques et sur le

---

245 Commande effectuée par la Biennale Performa à New York à la chorégraphe en 2007.

246 Laurence Corbel, « Archéologie d'un scandale : RoS Indexical d'Yvonne Rainer ou Le Sacre du printemps rejoué. », *Marges*, n°17, automne/hiver 2013, p. 11.

247 1890-1950. Danseur et chorégraphe russe.

248 *ibid.*, p. 18.

249 K. Ôno avait, lui aussi, cessé son activité de danseur lorsqu'il décide de revenir sur scène avec *Admiring La Argentina*. Lui aussi avait fait des films entre-temps et avait cultivé un attrait pour l'art du montage.Il collabore avec le réalisateur Chiaki Nagano pour une trilogie de films expérimentaux : le Portrait of Mr.O, en 1969 puis pour Mandala of Mr O. en 1971 et enfin pour Mr O's Book of the Dead en 1973. Yoshito Ôno décrit cette période comme une renaissance pour son père : « In my opinion, this self-searching phase was, ultimately, to prove cathartic in instigating a renaissance. Had he not undertaken this inner voyage, I doubt he would ever have danced in public again. » (« À mon avis, cette phase d'auto-recherche devait, en fin de compte, se révéler cathartique dans l'instauration d'une renaissance. S'il n'avait pas entrepris ce voyage intérieur, je doute qu'il aurait de nouveau dansé en public. »), K. Ohno, Y. Ohno, *Kazuo Ohno's world from without and within*, *op. cit.*, p. 144.

250 Laurence Corbel, « Archéologie d'un scandale : RoS Indexical d'Yvonne Rainer ou Le Sacre du printemps rejoué. », *op.cit.*, p. 18.

mouvement auto-réfléxif voire auto-critique que celle-ci induit chez le spectateur-Ôno.

Le projet de l'artiste japonais se situe dans un rapport au document et à l'histoire qui déplace ces notions-mêmes et apporte un nouvel éclairage sur le travail de réception, quand celui-ci se fait par une traversée sensible de ce qu'une danse lui a fait. La danse de la Argentina passe par une corporéité qu'il a ingérée et qui laisse transparaître des gestes fondateurs ainsi que des gestes enfouis, mais pas seulement. En effet, la corporéité de K. Ôno joue sans cesse avec la survenue potentielle d'un accident dans ses danses, par des jeux de déséquilibres, par la présence de chutes, par des élévations furtives de son corps, des levés de jambes impromptus et des cassures nichées dans le corps (cou, bras, jambes) qui mettent en péril sa verticalité, qui précarisent davantage sa posture debout. Il illustre l'idée que l'original en danse n'existe pas et rejoint dans la poétique de sa proposition l'idée d'un « désœuvrement chorégraphique » telle qu'elle est formulée par Frédéric Pouillaude[251]. Il se glisse tout en lenteur, par des prises de risque et des décalages dans les pas d'une danseuse disparue.

Son corps devient archive vivante, il est le médium entre ce qui a eu lieu et ce qui se passe. Sa façon de faire-archive vient distendre et assouplir un rapport à l'objet, au document, à la domiciliation. L'archive telle qu'elle est incarnée par K. Ôno me renseigne à sa façon sur le concept de chair défendue par Rebecca Schneider (en opposition à l'os). Celle-ci dans son article « Performance remains »[252] insiste sur la nécessité de laisser une place à une oralité et à une transmission des savoirs par les corps. Cette idée vient se placer comme un contre-point à tout un courant largement répandu dans le champ de la performance et des pratiques chorégraphiques, qui cantonnerait la danse à un art de l'éphémère. « La performance c'est ce qui disparaît », elle n'est pas répétable, toujours unique, toujours une, assène Peggy Phelan[253]. Néanmoins, si le corps s'envisage comme archive, il la « resitue […] et la détourne de celle de dépôt documentaire ou d'organisme bureaucratique dédié à la (mauvaise) gestion du « passé » ».[254] Dans cette perspective derridienne[255], l'archive est perçue et éprouvée dans une hétérogénéité, et ne se cantonne pas à une matérialisation et une domiciliation du document, de la trace. Elle se constitue à travers des *restes* qui se logent dans le corps.

---

251 Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.*

252 Rebecca Schneider, « Performance Remains », *Performance Research*, Volume 6, 2001, pp. 100-108.

253 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London: Routledge, 1993.

254 André Lepecki, « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse », *op. cit.*, p. 46.

255 Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris : Galilée, 1995.

Chez K. Ôno, son corps demeure le lieu de ce dépôt presque invisible, indéchiffrable, crypté. Considérer les corps des performeurs et des spectateur·rice·s comme des lieux de mémoire - « des corps-archives mobiles »[256] - viendrait à déplacer la notion d'archive et son usage habituel. Ces nouveaux corps « ne s'allieraient pas avec la culture fétichiste des os morts mais garderaient un lien avec les processus de substances, gaz et fermentations agrégés dans le corps. »[257] Dans la même optique, pour Barbara Formis, « « ce qui se passe » (le happening, l'événement éphémère, l'expérience in situ) en réalité ne disparaît pas : il passe, justement, il écoule, mais il a lieu, au sens le plus plein du terme, il possède un espace, une matérialité réelle, une existence définitive. Il existe en tant que vécu, sans besoin de document, de signature, de traçabilité. Et surtout, il reste reproductible, il est mené à se transformer en d'autres événements, paroles, actes, discours, existences. » [258] Elle poursuit : « la non-disparition de la performance, indique non seulement qu'elle peut être répétée (comme l'indique le phénomène du re-enactment, ou reconstruction), mais aussi qu'elle est déjà, à ses origines, une répétition. Toute danse, tout geste a été déjà fait autrefois, tout geste est passé et a laissé dans notre corps des traces indélébiles, bien que disparues. Le passage du mouvement dans mon corps le façonne à jamais. »[259]

Ces quelques positionnements théoriques enjoignent la position défendue par les membres des Carnets Bagouet[260] qui, après le décès du chorégraphe Dominique Bagouet en 1992, décidèrent de « renverser la logique de disparition attribuée à la danse » par une parole performative « les archives c'est nous ». Ainsi donc il s'agissait pour elleux d'« affirmer les corps et la mémoire des corps comme les lieux même de la sédimentation, de la propagation et de la circulation culturelle »[261], de revendiquer un héritage et une transmission qui passeraient de corps à corps.

3. Dragging La Argentina.

Admiring La Argentina, se base donc, on l'a dit, sur une mémoire incomplète et sur un rapport à la filiation qui active *in fine* un travail de fiction. Corps-archive, archive vive. Un des signes les plus visibles de cette emprise de l'œuvre/de la danseuse espagnole sur K. Ôno serait sans doute le recours au

256 J'emprunte la formule à Myriam Van Imschoot, « Rests in pieces. Partitions, notation et trace dans la danse », *Multitudes*, vol. n°21, n°2, 2005, p. 110.

257 Myriam Van Imschoot, *ibid.*, p. 111.

258 Barbara Formis, « Ce qui se passe ne disparaît pas », *Nouvelle revue d'esthétique*, volume n° 8, n° 2, 2011, p. 15.

259 *Ibid.*, p. 19.

260 Fondés en 1993 par les danseurs de la Compagnie Bagouet.

261 Aurore Després, « Showing re-doing. Logique des corps-temps dans la danse-performance. » *in* A. Després (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Dijon : Les presses du réel, coll. Nouvelles Scènes, 2016, p. 378.

travestissement. Travesti dans la majorité des danses (le spectacle commence d'ailleurs comme ça), les costumes varient et la figure du spectre s'épaissit. Sylviane Pagès, dans son ouvrage consacré à la réception du butô en France, observe que la plupart des textes critiques écrits dans les années 1980 face à la pièce de K. Ôno légitime le recours au travestissement dans la lignée d'une tradition japonaise. En effet, au théâtre Nô, ce sont les acteurs masculins qui jouent les rôles féminins en se déguisant (onnogata). S. Pagès rend compte que c'est toute une dimension exotique qui est perçue par le public occidental plutôt qu'une dimension avant-gardiste, face à la figure d'Ôno-travesti.[262] Elle poursuit plus loin : « les discours critiques ont recouvert par l'adjectif « traditionnel » l'expérience troublante de la féminité incarnée par le corps vieux et décharné d'Ôno. Or ce terme est rarement associé, dans les discours occidentaux, à la notion de transgression. On a ainsi évité de s'interroger sur la portée expérimentale, radicale de cette performance de genre. »[263]

En effectuant aujourd'hui ce pas de côté, je serai tentée de voir dans le travestissement de K. Ôno (« le drag » en anglais), une pratique proche de celles décrites et fabriquées par l'artiste et théoricienne Renate Lorenz dans son ouvrage *Art Queer. Une théorie freak.*[264] Préférant au « devenir imperceptible » de G. Deleuze et F. Guattari[265], un « devenir impersonnel » formulée par le théoricien David Halperin, elle voit les pratiques drag comme des possibilités « de devenir (im)personnel·le, de visualiser et de fictionnaliser les corps d'une façon qui d'un côté fait référence à des personnes, un genre, à des capacités et à une apparence, et qui de l'autre établit très clairement qu'il n'est pas question d'une « personne » en

---

262 « Le travestissement d'Ôno Kazuo dans ses pièces est, par exemple, rarement décrit, comme une performance avant-gardiste mais plutôt présenté comme un avatar de la tradition du travestissement dans les arts vivants asiatiques. […] « Pris dans cette histoire des représentations orientalistes et exotiques, le butô condense toutes les perceptions ethnocentriques relevées par l'ethnoscénologie sur les formes artistiques extraoccidentales, régulièrement associées aux notions de spirituel, de rituel ou de tradition. Ainsi, on n'a cessé de souligner son caractère primitif et la soi-disant recherche du geste archaïque qu'il met en œuvre. Traversés de malentendus interculturels, les nombreux textes critiques reposent aussi sur la réinterprétation des discours des danseurs eux-mêmes. » Sylviane Pagès, *Le butô en France. Malentendus et fascination*, Pantin : Centre National de la Danse, coll. Recherches, 2015, p. 162.

263 *ibid.*

264 *op. cit*. Son ouvrage consiste en un éclairage à la fois sur sa pratique artistique menée conjointement avec l'artiste Pauline Boudry, ainsi qu'à une analyse de différentes œuvres qu'elle associe aux pratiques *drag*. Son ouvrage propose un éventail de ces pratiques à partir de trois catégories : le *drag radical*, le *drag transtemporel* et le *drag abstrait*. C'est sur la première catégorie que j'effectuerai un rapprochement avec la pièce d'Ôno.

265 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.

particulier. »[266] Dans la continuité des travaux de Judith Butler sur le genre[267], Renate Lorenz rappelle que « le drag ne serait donc pas une sorte de comédie qui se distinguerait du quotidien par ses opérations performatives. En fait, il montrerait des activités quotidiennes, des costumes, des incarnations et des récits d'une manière qui permet de comprendre *toutes* les pratiques quotidiennes de subjectivation en tant que performance et répétition mimétique. »

Selon le point de vue de Lorenz, « le drag crée quelque chose d'autre, quelque chose qui va au-delà, et que le modèle de la répétition performative échoue à saisir de manière satisfaisante. Le drag produit : (1) une *distance* par rapport à la subjectivation plutôt qu'un *modèle* de subjectivation et ainsi la condition préalable à l'expérimentation et les possibilités d'aller au-delà des normes et de la normalisation ; (2) un travail de désir ; (3) une pratique qui n'est en aucun cas individuelle, mais toujours relationnelle. »[268] Pour illustrer son propos et définir ce qu'elle entend par la notion de « drag radical », Lorenz s'appuie sur une performance de l'artiste américain Ron Vawter intitulée *Roy Cohn / Jack Smith (1993/94)*[269], autour de Jack Smith[270] et du sénateur républicain Roy Cohn.[271] La première référence peut sembler évidente au regard du parcours de Ron Vawter, Jack Smith, était en effet un réalisateur et performeur américain mais aussi un homosexuel porteur du VIH. Une figure qui influença bon nombre d'artistes, dont Ron Vawter. La deuxième figure associée à celle de Smith semble plutôt relever de la provocation puisqu'il s'agit d'un sénateur conservateur qui œuvra une bonne partie de sa carrière politique contre les droits homosexuels. Pourtant, on découvre le paradoxe de ce personnage grâce au travail biographique mené par Vawter qui révèle un pan de sa vie privée : Roy Cohn était lui-même homosexuel et atteint du sida.

Comme son titre l'indique, *Roy Cohn / Jack Smith*, est composée de deux parties précédées d'une introduction dans laquelle Ron Vawter se présente « parlant de sa maladie et introduisant la performance »[272]. Renate Lorenz, repère ici une figure

---

266 R. Lorenz, *op.cit.*, p. 48.

267 Ce que Judith Butler écrit : « l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original. […] perdre le sens de ce qui est « normal » peut devenir l'occasion rêvée de rire, surtout lorsque le « normal », l' « original », se révèle être une copie, nécessairement ratée, un idéal que personne ne peut incarner. C'est pourquoi on éclate de rire en réalisant que l'original était de tout temps une imitation. », *in Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : Éditions La Découverte, 2006 pour la traduction française, pp. 261-262.

268 R. Lorenz, *op. cit.*, p. 74.

269 Il existe un film *Roy Cohn / Jack Smith* réalisé par Jill Godmilow sur lequel se base Renate Lorenz pour son analyse.

270 Performeur et vidéaste américain (1932-1989).

271 Roy Cohn - conseiller de McCarthy dans les années 50 aux États-Unis puis « avocat défendant les représentants du parti conservateur et s'opposant aux lois qui accompagnèrent la libération homosexuelle. », R. Lorenz, *op. cit.*, p. 69.

272 Il meurt un an plus tard du sida.

double : Ron Vawter et « drag Ron Vawter » (le performeur Ron Vawter jouant Ron Vawter)[273]. Figure depuis laquelle il va déployer celles de Jack Smith et Roy Cohn. Deux autres figures qui, en miroir, viennent rejouer la dualité inhérente au geste performatif proposé par l'artiste.

> « D'un côté, « Ron Vawter » devient donc fictionnel et multiple et se voit confronté à différentes possibilités. Mais de l'autre, il produit des références à d'autres figures — des contemporains ayant grandi avec lui et qui étaient déjà morts du sida — qui ne sont pas dépréciés par le récit de sa propre histoire avec ses propres thèmes. Ce contact produit une fictionnalisation de Ron Vawter qui n'apparaît pas comme autonome et solitaire, mais en drag radical, comme un être qui prend corps, qui se trouve relié à maintes reprises à une personne ou à une autre, ainsi qu'à des documents, des actions, des objets et des situations, et qui s'en voit ainsi transformé. »[274]

La première partie est fabriquée à partir de la biographie de Roy Cohn. Celui-ci s'étant rendu à un dîner organisé par la Société américaine pour la protection de la famille[275], Ron Vawter s'est saisi de cet événement pour en imaginer le discours que Cohn aurait tenu ce soir-là[276]. La seconde partie s'apparente davantage à un *reenactement* d'une performance de Jack Smith (*What's Underground About Marshmallows ?* - 1981). Cette reprise est agencée à travers différents matériaux (enregistrement sonore de la performance originale qui est diffusée *via* un *walkman* ; un costume différent de celui de Smith ; projections d'images collectées par Ron Vawter) qui viennent déjouer tout effet de mimétisme mais qui convoquent malgré tout un même rythme caractéristique des performances de l'artiste J. Smith (son extrême lenteur).

À partir de cette performance, Renate Lorenz y définit ce qu'elle entend par « drag » : « rendre visible le fait que toutes les pratiques de subjectivation sont du « drag » »[277]. Ainsi donc, dans cette logique, les pratiques de travestissement de Ron Vawter en Roy Cohn et Jack Smith « même si elles ne sont pas basées sur un quelconque changement de genre » peuvent s'appréhender comme une performance « drag ». Lorenz insiste sur le fait que Vawter ne « joue » pas les deux figures convoquées mais performe plutôt la manière dont il produit des archives depuis elles.

> « il n'essaie pas du tout d' « être » Cohn ou Smith, ni de faire temporairement croire aux spectateur·rice·s qu'il est l'un de ces deux hommes. En fait, Ron Vawter réinterprète sur scène la façon dont il a retrouvé les documents que ces deux figures tutélaires ont laissé

---

273 R. Lorenz, *op.cit.*, p. 75.
274 *Ibid.*, p. 81.
275 *Ibid.*, p. 79.
276 « Dans le texte et la conférence, Ron Vawter reconstitue non seulement un discours possible, mais il communique également le fruit de ses recherches sur la personne et la biographie de Roy Cohn, ce qui transforme en même temps le discours en document (fictionnel) sur la conduite de Cohn et en une critique de celle-ci. » *Ibid.*, pp. 79-80.
277 *Ibid.*, p. 73

derrière elles. »[278]

La restitution mise en place par l'artiste américain résonne avec celle de K. Ôno en prise avec la voix de la Argentina. Ron Vawter avait ainsi déployé des modes d'interactions singuliers vis-à-vis des deux artistes morts. La culture amérindienne et son rapport aux morts fut également convoquée dans sa relation à Jack Smith. Ainsi, après avoir récupéré un peu de ses cendres par une amie, « Vawter les mélangea avec les paillettes qu'il portait dans toutes ses performances. […] il essaya de formuler l'effet que cela lui fit, « un truc à vous faire froid dans le dos ». « J'ai l'impression de recevoir un poids très lourd, qui me tire à travers la performance. » […] « C'est comme un rythme différent du mien ». »[279]

En ce qui concerne sa relation à Roy Cohn, il opta pour une écoute nocturne des enregistrements de ses discours pendant qu'il dormait. Une incorporation qui circulait d'un corps à un autre à travers un mode inconscient d'interaction. Pour Renate Lorenz, les pratiques privilégiées par Vawter ont permis « une coprésence qui ne produit pas de transition d'un état vers un autre (de la féminité à la masculinité, de Ron Vawter à Jack Smith), mais plutôt une troisième chose — un corps collectif qui reste en mouvement et qui résiste à toute appropriation définitive, à toute compréhension ou à tout accès possible. »[280] Elle écrit plus loin, « La façon dont Ron Vawter incarne Roy Cohn et Jack Smith - en laissant leur rythmique, leurs caractéristiques propres, leur voix, et même les cendres du corps de Jack Smith passer à travers le sien - pourrait donc être envisagé comme la reconnaissance de cet être-hors-de-soi et comme le point de départ de pratiques dénormalisantes. »[281]

La pratique drag. employée par Vawter rejoint les gestualités animistes de K. Ôno et renvoie également à ce que l'artiste Richard Move[282] a mené pendant plusieurs années autour de la figure de Martha Graham dans sa série de performances *Martha@....*[283] Ce projet amorcé dans un cabaret new-yorkais (*Mother*) en 1996 porte en lui ce que André Lepecki appelle une « volonté d'archiver »[284] en danse. Animé par un « appel auquel [il] ne pouvait résister »[285], R. Move devient

[278] *Ibid.*, p. 77.
[279] *Ibid.*, pp. 81-82.
[280] *Ibid.*, p. 82.
[281] *Ibid.*, p. 86.
[282] Chorégraphe, danseur et réalisateur américain.
[283] C'est d'ailleurs par le biais de ce travail que je suis tombée sur la formule reprise dans le titre de cette sous-partie : « Dragging Martha Back from the Dead », expression employé par le journaliste William Harris à propos de la performance de Richard Move *Martha@Mother*. Drag peut se traduire par « tirer » et in drag signifie « travesti », William Harris, « Dragging Martha Back from the Dead », *The New York Times*, 6 décembre 1998, p. 10. Cité par A. Lepecki, « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse », *op. cit.*, p. 60.
[284] *Ibid.*, p. 59
[285] *Ibid.*, p. 60.

archive-vivante de Martha Graham et en cela excède l'idée d'un original. Pour A. Lepecki, la manière dont R. Move s'est emparé des « matières fantomatiques » procède à un branchement inédit avec la chorégraphe défunte, une filiation-fiction qui va à l'encontre des droits d'auteur et de la gestion de ceux-ci.[286] « La Graham de Move perturbe les économies temporelles, les économies affectives, ainsi que les économies de l'auteur. »[287] écrit le chercheur, tout en poursuivant : « …le propre système de transformations de Move, fait à la fois de travestissement et de réinterprétation, créait une puissante archive corporelle et affective - une archive capable de déployer la voix de Martha, tout comme son corps, sa présence, sa danse, son érotisme, sa créativité et ses œuvres. »[288] Richard Move, à l'instar de Kazuo Ôno dans son solo sur/depuis La Argentina, devient un « réceptacle pour une histoire affective de Martha »[289]. Il devient le passeur d'une histoire qu'il n'a pas connue, « transformé en archive corporelle, en système ou en zone, dans lesquels les œuvres ne se reposent pas, mais se forment et se transforment sans cesse - telles des matières fantomatiques. »[290]

Le travestissement de K. Ôno joue ainsi d'une circulation libre entre références extra-orientales (les costumes notamment qui sont des robes ayant attrait plutôt à une culture hispanique) et des références vestimentaires issues plutôt d'une culture « butô ». Le visage peint en blanc renvoie à une pratique du théâtre Nô, à savoir un outil capable d'être en interaction avec un esprit, un autre corps et permettant un effacement d'expressions renvoyant à un « moi » comme identité stable et fixe[291].

> « En portant un masque, le non-acteur-danseur devient soi-disant qu'un avec le personnage de la personne ou de l'esprit qu'il doit représenter et, en tant que tel, donne vie à ce personnage ou à cet esprit. L'application du shiro-nuri (maquillage blanc) ne confine toutefois pas le performeur butô à un rôle spécifique. La seule chose qu'il offre c'est la possibilité de se transformer avec une plus grande liberté. » […] Dans le butô, cependant, notre objectif est complètement le contraire. En appliquant le shiro-nuri, nous aspirons à éliminer toute trace d'expression naturelle. Et le maquillage blanc est ce qui facilite cette

[286] Ce que retrace Lepecki dans son article : « On ne s'étonnera donc pas que, peu de temps après avoir commencé ses performances au Mother, Move reçu des avocats de la Graham Company une lettre de « mise en demeure », l'accusant de violer les droits d'auteur et d'induire le public en erreur. », *Ibid.*, p. 63.

[287] *Ibid.*, p. 62.

[288] *Ibid.*, pp. 63-64.

[289] *Ibid.*, p. 64.

[290] *Ibid.*, p. 67.

[291] Dans l'histoire de la danse, Mary Wigman en portait aussi un pour son solo *La danse de la sorcière* — une référence pour certain·e·s danseur·euse·s butô dont Ôno — et qu'il avait été conçu par un sculpteur qui s'était lui-même inspiré du théâtre Nô. Voir à ce sujet, I. Launay, « Danseurs-voyageurs ou l'art des liaisons chorégraphiques, danse contemporaine et extrême-orient », *Mouvement*, n°9, février-mars 1995. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr.

déconstruction. »[292]

Kazuo Ôno s'attèle dans ses processus de création à une déconstruction, à des incarnations hybrides entre des références multiples voire lointaines. La question de la féminité est, dans cette même logique, abordée en ces termes :

> « En réponse à la question souvent posée de savoir pourquoi il performe habillé comme une femme, Kazuo a répété à plusieurs reprises : « Mon intention quand je m'habille en femme sur scène n'a jamais été de devenir une *drag queen* ni de me transformer en femme. Je veux plutôt retracer ma vie à ses origines les plus lointaines. Plus que toute autre chose, il me tarde de retourner là d'où je viens. » La séparation de Kazuo de sa mère, à mon avis, a été non seulement une source constante de douleur, mais également la force motrice de ce voyage spirituel vers ses racines. Plus précisément, la danse de Kazuo incarne à la fois la joie et l'angoisse d'un nouveau-né séparé de son environnement prénatal. Ses performances tournent constamment autour de deux faits fondamentaux de la vie : la mort - la rupture des liens biologiques avec sa mère - et la naissance, le début d'une existence autonome. »[293]

Le travestissement n'est donc pas pour K. Ôno la volonté de devenir femme mais plutôt « de retracer [sa] vie à ses origines les plus lointaines. » Si pour son fils Yoshito, le travestissement est un moyen de retourner à une origine biologique, celle de sa mère, ou encore du ventre de sa mère[294], je serai tentée d'y voir un branchement plus composite et moins essentialiste. Les esprits tels qu'ils sont appréhendés dans la pratique de K. Ôno me laissent penser qu'il favorise une mise en relation aussi bien avec des esprits de personnes humaines qu'avec des esprits non-humains, comme une fleur par exemple. Nous pourrions voir dans *Admiring La Argentina* un retour supposé biologique qui charrie dans un même mouvement des filiations non-biologiques et qui excède une visée purement maternelle de la figure féminine. Les origines distanciées que tente de retrouver K. Ôno se trouvent aussi bien dans la figure de la mère, que dans la figure d'une danseuse espagnole, que dans une multitude de fantômes que nous pouvons aisément imaginer sur le plateau dans ses danses.

---

[292] « In wearing a mask, the no actor-dancer supposedly becomes one with the character of the person or spirit he is to portray and, as such, brings that character or spirit to life. Applying shiro-nuri (white makeup), however, doesn't confine a butoh performer to a specific role. If anything, it offers the scope to transform himself with greater freedom. » […] In butoh, however, our aim is completely the opposite. In applying shiro-nuri, we long to remove all trace of natural expression. And white makeup is what facilitates this deconstruction. » K. Ohno et Y. Ohno, *op.cit.*, p. 65.

[293] « In reply to the often question why he performs dresses as a woman, Kazuo has repeatedly stated : « My intention in dressing as a woman onstage has never been to become a female impersonator, or to transform myself into a woman. Rather, I want to trace my life back to its most distant origins. More so than anything else, I long to return to where I've come from. » Kazuo's separation from his mother, in my view, has been not only a constant source of pain but also the driving force behind this spiritual journey back to his roots. More specifically, Kazuo's dance embodies both the joy and the anguish of a newborn baby separated form its prenatal environment. His performances constantly revolve around two fundamental facts of life : death - the severance of biological links with his mother - and birth, the beginning of an autonomous existence. » *Ibid.*, p. 76.

[294] Rappelons que la figure du fœtus est fréquemment convoqué dans les pratiques menées par Ôno dans ses ateliers, et participent à tout un champ lexical de la naissance prégnant dans le vocabulaire employé par l'artiste japonais. Notons aussi que la pièce qui suivra *Admiring La Argentina* sera *Mother* en 1981.

Ainsi, souvenons-nous que l'hommage à La Argentina s'ouvre par un solo chorégraphié par Tatsumi Hijikata pour K. Ôno, dans lequel celui-ci, travesti en femme, incarne le personnage de Jean Genet, Divine. Cette séquence inaugurale montre sa chute et sa mort. C'est par la mort et la perte que l'hommage s'ouvre alors. Cette séquence se clôt sur le corps d'Ôno/Divine allongé au sol. Un noir marquera un changement dramaturgique. Nous retrouverons le danseur au sol qui se relèvera dans la séquence *Rebirth as a young girl* dans laquelle toute une gestuelle reliée à un état d'éveil est déployée. Les temporalités linéaires et biologiques (naissance, vie, mort) sont mises à mal dans la proposition de K. Ôno à travers l'enchaînement anachronique des séquences. La mort de Divine entraîne ainsi la renaissance d'une jeune fille. Sans lien narratif, cette scène sera suivie de la séquence *Daily Bread* qui expose le corps du danseur en caleçon, quasi-nu, dans ce qui s'apparente à l'autoportrait de l'artiste au présent. Debout, adossé contre un piano, la gestuelle est minimale, presque épuisante à chaque micro-mouvements. Plus loin, la séquence *Queijos de Bandoneon* nous semble évoquer la figure du danseur et chorégraphe allemand Harald Kreutzberg[295], aussi bien dans le costume (une toge verte ample nouée par une corde à la taille) que dans une gestuelle faite d'à-coups et de lignes cassantes dans l'espace.

Dans cette logique, l'hommage à La Argentina déploie une pluralité de corporéités et de figures qui dépassent des binarités telles que homme/femme, vie/mort, jeune/vieux, passé/présent, réalité/fiction. Enfin, et comme dans toutes les pratiques drag mentionnées plus haut, le solo de K. Ôno fictionnalise le public : une amplification fictionnelle apparaît jusqu'à la fin avec les danses finales dites « Extra ». Le son original des castagnettes jouée par La Argentina accentue ce trouble identitaire. Les deux danses finales sont entrecoupées par des saluts assez longs où le danseur prend un certain plaisir à savourer cette interaction avec le public[296]. Il prolonge une fiction dans laquelle le public est intégré. Par les applaudissements répétés, les spectateur·rice·s participent à leur tour à accroître ce trouble temporel et subjectif. En convoquant des figures disparues au plateau, K. Ôno contamine celleux qui le regarde, qui à leur tour, deviennent potentiellement des spectateur·rice·s d'une autre époque, d'une autre danse.

---

295 Harald Kreutzberg, élève de Mary Wigman est une figure qui marqua le spectateur Ôno, à l'instar de La Argentina. Il l'a vu danser en 1934.

296 À noter que les saluts constituent dans certaines pièces de butô des scènes à part entière. C'est le cas dans les compagnies Sankai Juku (Ushio Amagatsu) ou encore dans la compagnie de la chorégraphe Carlotta Ikeda (Ariadone). Je remercie la chercheure Maeva Lamolière pour ces précisions.

FRAGMENT (*Flower and Bird*)
Le costume a changé. Tout a changé. Rien n'a changé.
La robe est noire à manches longues avec une cascade de jupons qui offre un camaïeu de rouge, de fuchsia, de rose. Une fleur rouge dans les cheveux vient compléter la fresque flamboyante. Une collerette en dentelle souligne son décolleté. Un ruban en velours-noir serre son cou. Le visage est blanc comme toujours. Et la bouche ? Entrouverte.
Les musiques classiques ont disparu. Voici le moment de l'orchestre. Des musiciens sont là. Il me semble. Ils jouent de l'accordéon, du piano et du violon. Un air de tango.
Nous plongeons dans une ambiance plus légère et le danseur Ôno semble amusé. Il fait des demi-tours emportés. Une jambe levée maladroitement mais énergiquement qui le retourne. Il danse dos à nous. On pourrait la voir. Ses bras l'aident à s'équilibrer et grâce à eux, il ose tout.
Ses rotations font voler ses jupons. Il ressemble parfois à un enfant qui joue avec le mouvement d'un tissu. Le jeu est partout. Tout est prétexte à jouer d'ailleurs. Et à rire.
La musique s'arrête mais le jeu n'est pas fini. Il continue à s'émerveiller de ce costume et de ces possibilités. Les talons claquent le sol, les jupons virevoltent, les bras et les doigts sont heureux, remplis d'air et de surprise.

FRAGMENT (*Queijos de Bandoneon*)
Deux gestes au début comme pour anticiper, appeler les accordéons, la musique. Ouvrir l'espace en effectuant une série de gestes qui se ressemblent.
Déchirer
Fendre
Briser
Casser
Trancher
Couper
Effectuer le collage pour nous, sous nos yeux.
Il fend l'espace avec son coude droit. Sa main gauche tient fermement le long drapé vert foncé qui recouvre son corps. Une toge on dirait. Une corde blanche est enroulée au coin de la taille pour ajuster précairement le costume. Le tissu semble épais, encombrant et chaud. L'angle qu'il forme avec son coude est saillant, tranchant. Tenue de guerrier ? Flamenco horizontal ? Son oreille droite semble collée à son épaule droite. Le corps est asymétrique. La verticale toujours désaxée. C'est touchant.
Lorsque la musique démarre, Ôno ne semble pas perturbé par ce souffle musical. Au contraire. Il poursuit son découpage de l'espace avec son coude, puis relève les bras à la verticale, au dessus de sa tête. Olé !
Il joue encore avec le tissu long, le tient souvent par une main quand il veut se déplacer. Il suit ses bras qui suivent la musique. Il tourne sur lui-même. On dirait qu'il laisse de la place à quelqu'un. Qu'il danse à deux. Et puis parfois quand on ne s'y attend pas, il se jette en avant, le buste redressé, les bras ouverts vers on ne sait où.

FRAGMENT / *Extra*
Changé. Le costume a changé. C'est la fin. BONUS. Cadeau pour toi.
EXTRA-hors-dix-nerfs.
Tout de blanc
cassé.
La robe blanche, soyeuse, fluide. Le corps dessous presque invisible.

Des fleurs dans les cheveux. Romantique.
Fascination-dévotion.
Les castagnettes qui l'accompagnent. La Argentina bat le rythme. Elle fait battre le cœur.
Les pieds écrivent une lettre d'amour. Tout ce qu'on attendait.
Tout ce qu'on attend.
Ils caressent le sol et le frappent comme pour le réveiller.
Les doigts crochus passent devant le visage. Rafraîchissement extrême.
Les bras l'entraînent encore plus loin et l'aident à tenir dans les demi-tours.
Parfois il y a des suspensions, la bouche entrouverte, comme si quelque chose d'autre se passait sur cette scène. Apparition furtive. Souvenirs ou projections.
Les yeux tombent vers le sol.
Appel d'air.
La musique guide ses gestes. Il s'étonne presque de voir ses bras caresser l'espace du haut vers le bas. La magie du mouvement.
Le châle glisse alors il le remet.
À un moment donné il fait un signe de cornes avec ses doigts au-dessus de la tête.
Torero invisible.
Bête.
Animal.
Antennes.
Protection ou dévoilement.
Le mystère est total.

C. Affects et critiques.

1. (Auto)-Affection.

Toute la question du devenir dans les gestes de K. Ôno fait surgir des potentiels performatifs et critiques pour celles et ceux qui regardent. Sa danse aurait cette force un peu magique de nous aider à *mieux* voir, d'atteindre des territoires perceptifs insoupçonnés et/ou de nous faire basculer le temps d'une représentation dans un statut de chaman. C'est ce que révèle un article de la critique Colette Godard « Un psychanalyste, un sorcier peut-être, seraient capables de dire pourquoi, en le regardant, on éprouve des sensations inconnues, indéfinissables, qui relient tristesse et bonheur, sécurité et inquiétude. »[297] Le travestissement physique et les anachronismes-citations qu'il opère devant nous, nous renvoient *in fine* à nos propres agentivités mystiques, telles qu'elles sont décrites par Yves Citton. Nous sommes (auto)affecté·e·s par les processus fictionnels au cœur d'*Admiring La Argentina*.

> « C'est bien nous, lectrices, auditrices, spectatrices, interprètes, qui occupons la fonction de médiums dans cette communication mystique avec des forces transindividuelles qui nous dépassent. C'est bien nous qui sommes habités, dans la transe du suspens ou de l'exaltation esthétique, puis hantés, dans les impressions mémorielles qui persistent de telles transes, par les phrases, les images et les sons qui nous « influent » les livres, les tableaux ou les films. C'est bien cette influence qui nous fait dire ce que nous disons, penser ce que nous pensons, bouger comme nous bougeons. À l'horizon des gestes animiques, totémiques ou analogiques dont nos lectures et nos spectacles nous proposent la gymnastique, c'est bien une *réception chamanique* qui caractérise l'agentivité mystique repérable au cœur de nos expériences esthétiques. »[298]

La pièce est présentée pour la première fois en France en 1980 au Festival de Nancy[299]. « C'est le point de départ d'une fascination durable pour Ôno Kazuo… »[300] écrit Sylviane Pagès. Selon elle, la danse d'Ôno se distingue

---

[297] « La planète butô » *Le Monde*, 26 septembre 1986, cité par Sylviane Pagès, *Le butô en France. Malentendus et fascination*, *op.cit.*, pp. 73-76.

[298] Yves Citton, *Gestes d'humanité*, *op.cit.*, p. 223.

[299] Le solo crée en novembre 1977 au Japon sera joué jusqu'en septembre 1994 dans une quarantaine de lieux. En 1980, il le présente pour la première fois en France au Festival de Nancy puis à Paris et à Caen. Il revient l'année suivante pour le festival d'Avignon et aura l'occasion de le présenter à nouveau en région parisienne en novembre 1990. Renseignements collectés par Sylviane Pagès et publiés dans l'Annexe 3 de sa thèse, *La réception des butô(s) en France : représentations, malentendus et désirs*, sous la direction de Isabelle Launay et Jean-Marie Pradier, Université Paris 8, 2009.

[300] Sylviane Pagès, *Le butô en France. Malentendus et fascination*, *op.cit.*, p. 38.

particulièrement par sa verticalité quasi-permanente durant tout le solo[301]. Si je suppose que la simple présence d'un corps âgé travesti sur scène vient troubler le regard des critiques français dans les années 1980 en France, ce sont les danses butô en général qui déplacent les usages traditionnels de la critique et les critiques elleux-mêmes. Celleux-ci n'étant pas « outillé·e·s » face à une « technique butô », se trouvent finalement dessaisi·e·s de leurs savoirs, et développent alors une écriture plus sensible, puisant dans leurs propres expériences de spectateur·rice pour rendre compte de ce que l'œuvre *fait.* Autrement dit ce que l'œuvre *leur fait*. « Très conscients des difficultés qui se posent à eux, les auteurs expérimentent plusieurs modes d'écriture. Ils sont nombreux par exemple à choisir de rendre compte de leur expérience esthétique en laissant une large place à la description de leurs réactions personnelles et des corps dansants. Beaucoup d'articles s'amorcent alors par de longues et minutieuses descriptions, sans éléments de contextualisation, comme pour faire revivre le choc esthétique ressenti. »[302] remarque Sylviane Pagès. Par exemple, la critique Colette Godard relate :

> « Le visage blanc, creusé d'ombres et de rides. L'œil charbonné. Les paupières bleuies. Le regard tourné vers un ciel invisible. Le sourire, signe de douceur, de douleur apaisée par quelque chose d'avant ou d'après la vie. Mains ouvertes, gestes minimes, lents comme au-delà du temps. Élans saccadés. Kazuo Ohno danse, et sa danse n'est pas seulement un mouvement du corps. Elle est le dessin d'un souffle, des battements du cœur. »[303]

Le butô fait revenir au cœur de l'écriture critique une place prépondérante à la description mais aussi à un parti-pris subjectif assumé. Les critiques partagent leurs expériences kinesthésiques, et par là, articulent une relation danseur-spectateur. Évitant le jugement de goût, les textes laissent apparaître un savoir kinésique et s'adressent *a priori* à la kinesthésie du/de la lecteur·rice, qui pourra appréhender à son tour une gestuelle butô et les émotions qu'elle suscite.

L'écriture de la critique Florence Delay, qui assiste à une représentation en 1980, s'attache à rester au plus près de son expérience de spectatrice à travers des

---

301 « Ôno Kazuo est un des rares danseurs butô à avoir développé une danse singulière faite d'élévation, de déplacements légers et glissés. Mais sa posture érigée est singulièrement mise à mal par sa vieillesse et sa fragilité, par une faiblesse visible dans le haut de son corps courbé vers l'avant, la tête souvent penchée vers le sol. Dans Hommage à la Argentina, l'élan de la posture du danseur — les bras en l'air, le regard vers le ciel — est toujours atténué par une certaine faiblesse dans ses bras toujours fléchis, ses doigts recourbés. Sa danse, certes debout, participe de ce même affaiblissement des corporéités butô, proposant une dramaturgie de l'épuisement. » […] « Peut-être en raison de son âge, Ôno Kazuo développe tout particulièrement une danse des extrémités, essentiellement du visage et des mains. Ces dernières sont au cœur des corporéités qu'il invente à chaque instant, explorant une multiplicité de phrasés, de positions, de dynamiques en tension ou en relâché. Ce travail particulier des extrémités est donc nouveau sur les scènes chorégraphiques du moment et vient troubler la perception des corps, dont l'alignement et les dessins dans l'espace sont brisés. » S. Pagès, *ibid.*, p. 65, p. 69 et p. 70.

302 *Ibid.*, p. 56.

303 Exemple tiré de l'article de Colette Godard « Kazuo Ohno au-delà du temps », *Le Monde*, 22 novembre 1990, cité par S. Pagès, *Ibid*.

passages descriptifs :

> « On assiste stupéfiés à la preuve de l'existence des esprits, je parle des revenants. […] Un peu plus tard, en robe blanche, commence une méditation lente sur les extrémités du corps, au bout du bras, la main, la main douée du pouvoir de lire dans celle de la Argentina et de déchiffrer son secret, et à la fin de la jambe, le pied, dans sa chaussure à petit talon et à barrette, qui va donner le pas « espagnol » en préférant le talon à la pointe. Troisième séquence à gauche, devant un piano qui joue Bach. Kazuo Ohno est presque nu à l'exception d'une culotte noire, immobile, les bras levés, offert et concentré. Par l'exposition de son corps d'homme véridique, magnifique corps de vieillard donc la maigreur interprète la force du squelette, Ohno révèle l'âme de la danse : le souffle qui anime la chair. On suit le passage de l'air à travers la cage du thorax, le muscle du ventre, et petit à petit c'est au passage de l'esprit qu'on assiste. »[304]

La particularité de ce type de retours critiques s'exprime par la proximité du sujet-spectateur sur l'œuvre elle-même. Suivre la respiration du danseur connote une dimension intime soulignée par cette attention aux détails et cette écriture de l'infime induite par la danse d'Ôno.

Ces quelques exemples, repris plus longuement dans l'ouvrage de Sylviane Pagès et étendu plus largement aux danses dites « butô », laissent apparaître qu'il y a bien eu une contamination du butô sur la critique (et ses régimes discursifs) mais réciproquement, les effets de cette critique sur ces danses a entraîné la mythification de certains artistes (Ôno en tête de file) et surtout « une fascination ambivalente » qui résultera de cette réception singulière et quasi-unanime des critiques européens.[305]

L'attention portée aux détails dans ces retours critiques manifeste effectivement un bouleversement dans les discours sur la danse qui s'attachent le plus souvent à l'analyse d'un ensemble, restant souvent assez distancié du geste et de son effet sur le spectateur.[306] Dans son histoire rapprochée de la peinture[307], Daniel Arasse soumet une relecture des tableaux de la peinture classique européenne sous le prisme des détails. Cette nouvelle réception des œuvres vient bousculer la notion d'une distance *juste* dans l'expérience esthétique. Du plaisir à voir le tableau dans son entier, D. Arrasse suggère quant à lui la jouissance du·de la regardeur·se à s'approcher du tableau, à se coller à lui, à le goûter plutôt qu'à le juger dans son

---

304 Florence Delay, « XIVe festival de Nancy », *op. cit.*, p. 165.

305 S. Pagès, *Le butô en France. Malentendus et fascination*, *op.cit.*, p. 73. Elle poursuit plus loin : « Alors que ces nouveaux corps surprennent et effraient, les textes critiques se transforment en récits des émotions ressenties par les journalistes pendant les représentations, assumant ainsi pleinement leur part de subjectivité. […] Le butô, par l'esthétique spectrale qu'il propose, éveille ce sentiment ambivalent chez les spectateurs, ce mélange de sensations opposées à l'origine de la fascination trouble qui caractérise sa réception. », p. 76.

306 Le recours à une écriture descriptive pour éviter les écueils d'un discours généraliste est préconisé par Philippe Guisgand dans son article : « Un regard sur la critique ou les promesses de la description », *Repères, cahier de danse*, n°15, mars 2005, pp. 10-12.

307 Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, 1992.

ensemble.

Ainsi la place faite aux extrémités dans la gestuelle de K. Ôno nous donne accès autant à un corps fragmenté qu'à une mémoire affaiblie, trouée, au plus près de ses sensations. Sorte de démembrement. L'articulation quasi-continue des doigts, la bouche entrouverte et la tête penchée sur une épaule, accentuent la perception sur les détails gestuels et posturaux. Notre regard se porte sur les détails, nos yeux effectuent un zoom, passant d'une attention périphérique à une attention focale, sollicitant notre tonus musculaire et provoquant des oscillations dans la réception de sa danse. La part accordée aux détails dans *Admiring La Argentina* concoure à créer une certaine intimité. La relation intime entre lui et elle. Celle-ci étant désormais étendue à nos corps de spectateur·rice·s, témoins d'une histoire, d'une présence disséminée.

« L'effet de la danse de Ôno fut décrite dans une revue comme « droguant les spectateurs jusqu'à l'envoûtement » et « les impliquant dans sa danse par leurs corps tout entier. »[308] La danse de K. Ôno rappelle le caractère résolument singulier de l'expérience esthétique et replace le sujet « spectateur » dans un dialogue sensible - voire chorégraphique - avec l'œuvre. L'originalité de sa proposition tient peut-être au fait qu'il suggère une manière de faire couple avec l'œuvre-source dans une visée critique proche des arguments de Jean Starobisnki[309]. K. Ôno déplie un espace entre La Argentina et lui, une « dynamique médiumnique » telle que nous l'avons évoquée plus haut. Ainsi, si sa danse s'apparente parfois à un duo avec le fantôme de La Argentina, on pourrait filer la métaphore et y voir un duo avec un artiste-critique et son objet d'étude, son objet de désir.[310]

2. Renversements.

Il est tentant de penser à d'autres *interpellations chorégraphiques*, penser à d'autres projets qui ont à leur tour rendu « hommage » à des artistes disparu.e.s. Les *Hommages* de Mark Tompkins me viennent tout de suite à l'esprit. Ils se frottent aussi à un travail de citation bien particulier, plutôt du côté de l'évocation,

---

308 Kuhihara Nanako, *La chose la plus étrangère du monde. Analyse critique du butô de Hijikata Tatsumi*, Dijon : Les presses du réel, 2017, p. 51.

309 Jean Starobinski, « Le sens de la critique » *in La relation critique*, *op. cit.* J. Starobinski revendique la nécessité d'être dans une relation avec l'oeuvre. Pour éviter le monologue, pour échapper à la solitude, pour que la critique ne soit pas « une machine célibataire », elle doit faire « couple avec l'œuvre » (p. 52) Dans cette logique, la critique « sera un savoir sur la parole repris dans une nouvelle parole ; une participation à l'événement poétique, promue à son tour au rang d'événement. » (p. 55).

310 Roland Barthes écrit par exemple : « Lire, c'est désirer l'œuvre, c'est vouloir être l'œuvre », *Le grain de la voix*, Paris : Éditions du Seuil, 1981, p. 245.

du souvenir que de la copie ou de la reprise. Deux articles d'Isabelle Ginot laissent apparaître les jeux d'adresses et de références adoptés par le chorégraphe. Entre 1989 et 1992, celui-ci effectue quatre hommages à quatre figures chorégraphiques. Vaslav Nijinski, Valeska Gert, Joséphine Baker et Harry Shepard, ce dernier étant le moins connu, il était danseur et compagnon de Tompkins.

À l'instar de K. Ôno, M. Tompkins entretient un rapport à la citation similaire, à la recherche d'un état, d'une écoute, d'une distance critique sur mesure :

> « Dans chaque solo, il y a quelque chose de l'histoire de ce personnage qui m'a particulièrement touché, mais que le public ne voit pas, du moins pas directement. S'engage alors un jeu associatif entre certaines des références directes au personnage, ce que chacun, dans le public, peut en connaître et en reconnaître, et tout ce qui n'a pas de lien immédiat avec lui. D'abord, je cherche toute la documentation disponible sur eux : livres, photos, films, récits…Je m'en imprègne, je fais ma propre histoire de chacun d'eux. Et puis je rentre dans le studio et j'oublie tous les documents. À ce moment-là, je travaille avec « ce qui sort », sans me soucier de savoir si ce sera un geste, des mots, une chanson. Tout ça, pour moi, appartient au travail du corps à part égale. Petit à petit apparaît une sorte de squelette de ce que va être la pièce, le début d'une structure, à partir de laquelle je commence à fixer les choses. […] il y a beaucoup de citations explicites, je passe par des images ou des formes directement empruntées au personnage. […] Je constate tout cela, je le montre à ma façon sur scène, mais je ne « suis » jamais le personnage : je ne cherche pas à raconter quelque chose d'eux ou à illustrer ce qu'ils ont été, mais à susciter certains états, pour moi, et pour le public. Quand je passe par une forme ou un geste emprunté à Nijinski, Gert, Baker, ou Harry, jamais je ne me confonds avec l'autre ; mais je me mets à l'écoute de ce que cette forme me fait, ce qu'elle évoque en moi et que j'appelle un état. Ces personnages me servent de prétexte et installent une distance entre moi et le public, moi et eux, moi et moi-même. »[311]

Le parti-pris volontairement polyphonique pris par le chorégraphe vient alors jeter le trouble sur « qui parle » et renvoie le spectateur — en l'occurrence ici la spectatrice Ginot — à « qui regarde ». Son écriture mêle à son tour des jeux d'adresses variés où, tantôt elle pose des questions sur le processus de fabrication au chorégraphe et où, tantôt elle fait ses propres commentaires, son auto-critique en posant une distance pronominale par l'emploi du « elle » au lieu du « je ».

> « Il n'y aurait que des restes, des fragments flottants ramassés au hasard de l'histoire (des histoires). Qui parle ici, qui danse ici est la question à laquelle ces solos empêchent de répondre. Nous apprennent à ne plus pouvoir répondre.
> Comment regarde-t-on une danse quand les étayages du regard ont été démontés, et quand le nom d'un sujet, « Mark Tompkins », se défausse comme origine de la danse ? La dispersion de son regard, aggravée par la multiplication des représentations qu'elle avait vues, avait rendu impossible la « tenue » (la bonne tenue) d'un discours critique. Elle écrivait et c'était lui qui parlait, ou Joséphine, ou les amants, ou la foule, à nouveau. »[312]

---

311 Isabelle Ginot, « Les croyances suspendues », *in* Claire Rousier (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin : CND, coll. Recherches, 2002. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr, p. 3.
312 *Ibid.*, p .4.

L'écriture de la chercheure face à ces quatre solos laisse ainsi éclater les « troubles de [son] regard »[313] qu'elle assume jusqu'au bout. En découvrant après-coup les hommages de Tompkins sur internet, je retrouve dans ces quatre danses les mots d'I. Ginot. Je ne sais plus qui précède l'autre. La formule : « la critique précède l'œuvre »[314] se pratique ici. L'enchâssement qu'élabore l'universitaire et ancienne critique de danse entre sa réception des hommages de M. Tompkins et le discours du chorégraphe sur ces figures disparues fait dialoguer son regard à celui du danseur-chorégraphe et les interroge tous deux. De là, un « nous » englobant vient désigner une communauté étendue floutant les statuts de regardant·e·s et de regardé·e·s. « Comment tous nos corps, nos mots, nos sentirs et nos gestes sont envahis par les corps des autres, leurs mots, leurs sentirs et leurs gestes. »[315]

Isabelle Ginot questionne au fond la manière dont les œuvres agissent sur nous, spectateur·rice·s. Et comment en se laissant « prendre » par les œuvres, en découle une méthodologie singulière, une « trame » comme l'écrit Michel Bernard, « qui ne correspond pas nécessairement à celle qui préside l'intentionnalité ou au canevas du projet chorégraphique, mais bien plutôt à la singularité de notre propre système de réception, fruit lui-même d'une double histoire personnelle et sociale. »[316] Ainsi, quand je regarde Kazuo Ôno danser, cela vient éclairer, nourrir, informer mon travail de perception.

À force de visionnages, de marches arrière, de pauses et de marches avant, j'ai pris un certain plaisir à me balader dans l'œuvre comme je me baladerais dans la rue. J'ai pris mon temps. J'ai flâné. Pensive face à ces images d'archives, je divague. Comme devant un film ou devant l'immensité de la mer. Je nage parfois en plein délire. Les séquences du solo de Kazuo Ôno sont comme des vagues. J'écris des descriptions de ce que je vois. De ce que je ressens. Je nomme le geste accueilli dans ma corporéité.

J'observe que j'ai des habitudes descriptives pour désigner un corps dansant. La description me renseigne sur l'œuvre en train de se faire et sur ma manière de regarder. L'exercice descriptif en danse permet de faire varier les filtres, de multiplier les points de vue sur un objet, d'être en relation avec l'œuvre de différentes manières. « la description c'est la fabrique d'un troisième objet : ni « oeuvre » idéale mais virtuelle, ni objet mémoriel, mais objet textuel, l'oeuvre réinventée par le texte même qui la commente. »[317] écrit Isabelle Ginot. Elle aide

---

313 Isabelle Ginot, « Mark Tompkins, Livin' is deadly », *Art Press*, numéro spécial, « Medium Danse », novembre 2002, p. 57.

314 Isabelle Ginot, *La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, *op. cit.*, p. 48.

315 I. Ginot, « Mark Tompkins, Livin' is deadly », *op.cit.*, p. 58.

316 Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 211.

317 I. Ginot, *La critique en danse contemporaine*, *op.cit.*, p. 22.

à fabriquer un cheminement face à l'œuvre (cette troisième voie que l'on pourrait aussi entendre comme la voix des œuvres), elle préfigure une attitude sensible, elle initie un « troisième sens », une écriture de l'obtus. Ce sens obtus c'est « l'autre sens, le troisième, celui qui vient « en trop », comme un supplément que mon intellection ne parvient pas à absorber, à la fois têtu et fuyant, lisse et échappé. » Il est « la représentation qui ne peut être représentée. »[318] Le troisième sens s'apparente au « punctum » en photographie. Celui qui provoque un passage à vide, un ébranlement, un trouble. Il laisse sans voix. Le punctum est irrécupérable. « ce qui nous blesse, nous pique, nous émeut, nous poigne. C'est ce que nous ajoutons à la photographie mais qui pourtant s'y trouve déjà. Il va modifier la contemplation pour celui qui regarde, il m'entraîne dans une « pensivité », c'est-à-dire qu'il me donne à penser à quelque chose en dehors de la photographie. »[319] Est-ce que la danse de K. Ôno est pensive ? Est-ce qu'elle induit une relation « pensive » avec le·la spectateur·rice ?[320] La pensivité décrite par R. Barthes scelle une relation aux œuvres qui se constitue dans une *prise* avec/ de l'œuvre. Une situation qui peut conduire à un lâcher prise si on accepte cette attitude sensible.

La citation délirante fabriquée par K. Ôno génère une forme de mise en abyme de l'activité du·de la spectateur·rice. Il procède à une restitution d'un genre nouveau, proposant une gestuelle hybride, où la gesticulation quasi-continue des doigts et des mains connotent au premier abord les clichés d'une danse flamenco, ainsi que les costumes qui accentuent eux-aussi un exotisme hispanique fin de siècle, mais à la manière d'un enfant, il entretient une naïveté joyeuse. « Le Romantisme, ou l'amour de l'art. Ce n'est pas pour rien que, chez Godard, il s'agit plutôt d'enfance de l'art : l'enfant n'a pas renoncé à communiquer quelque chose, mais ce qu'il veut communiquer, invariablement est de l'ordre de l'affect ou de l'émotion. Ce retour à l'état d'enfance est le progrès non seulement critique mais esthétique accompli dans les *Histoires*. »[321] remarque Jacques Aumont à propos de l'œuvre de Jean-Luc Godard — sorte de réceptions performées (par le montage) d'expériences cinématographiques. L'enfant Godard devant l'Histoire du Cinéma, son histoire du cinéma, l'enfant Ôno devant l'Histoire de la Danse, là encore, la sienne.

La naïveté pourrait-elle constituer une attitude critique envers l'hommage ? Elle est pour Jacques Aumont un moyen de résister à l'interprétation, aux savoirs qui

---

318 Roland Barthes, « Le troisième sens » *in L'obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 58.

319 Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 65.

320 Pour Barthes, la pensivité est un signe de subversion. « Au fond la photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est pensive. », R. Barthes, *ibid.*

321 Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, *op.cit.*, p. 136.

nous constituent *in fine*. Pour lui, la « naïveté dans le regard » s'exprime par une « attention flottante »[322]. De là, découlerait une description (une danse dans le cas d'Ôno) qui suspend l'émergence des savoirs, qui ralentit nos manières de faire, qui cultive un « non-savoir », une décélération du regard.[323] Le regard flottant de K. Ôno maintient le·la spectateur·rice dans une attention quasi-suspendue, flottante elle aussi entre le corps du danseur et son propre corps[324]. Ce regard est guidé par un fond tonique propre au danseur, entre repli de soi et exploration spatiale qui contamine mon corps de spectatrice errant à mon tour avec l'œuvre. Ces yeux clos à de nombreuses reprises sont en plongée dans sa mémoire, dans ses sensations et affects, ainsi que dans ses multiples connexions cognitives et sensori-motrices. Son regard que je ne vois plus m'invite à faire la même chose. Fermer les yeux comme il le fait et retourner à mes fantômes passés et futurs, réels et fictifs.

Je me surprends à rire devant les danses de K. Ôno. Parfois je les trouve kitsch, parfois je les trouve absurdes, parfois je les trouve d'une grande liberté poétique. La dimension humoristique n'est absolument pas soulevée dans les réceptions de l'époque et c'est pourtant ce qui me traverse et me touche le plus. Sa danse me donne envie d'inventer des mots pour l'occasion, pour nommer ses gestes, ses attitudes, ses expressions du visage. Évidemment je ne suis pas critique de danse pour *Les saisons de la danse*. Évidemment nous ne sommes plus dans les années 1980 en France, mais c'est comme si j'étais là.

Je suis seule dans cette petite salle de projection de la Nouvelle Cinémathèque de la danse au CN D à Pantin. La salle est au dernier étage du bâtiment. Je touche les nuages. Devant moi, un écran de TV assez grand. Assise sur une chaise molletonnée je m'imagine le temps de la captation dans une salle de théâtre, entourée de gens. Je sens le parfum de certain·e·s. J'entends celleux qui toussent et se mouchent. J'entends les bavardages avant que le spectacle ne commence. Celleux qui vérifient que le téléphone est coupé. Y'avait-il déjà des téléphones en 1986 au Théâtre des Célestins à Lyon ? Et en 1994 à Yokohama ? Les gens prenaient-ils des photos en pleine représentation ? Est-ce que ça fumait dans les théâtres ? Probablement pas à cause des risques incendies. Les normes de sécurité

---

322 Il reprend le travail d'Otto Pächt qui disait « comme notre vision est toujours déjà imprégnée de savoir et que ce savoir fonctionne comme une sorte de lentille, qui peut avoir un effet déformant, il est parfois bon de se faire plus bête que l'on est et de s'efforcer de voir les choses avec le plus de naïveté possible. » *in Questions de méthode en histoire de l'art* écrit en 1977 et traduit en 1994, Macula, p. 37, cité par Jacques Aumont, *À quoi pensent les films ?*, Paris : Séguier, 1996, p. 199.

323 Voir à ce propos l'article de Johanne Lamoureux, « Les prépositions de la critique », *in La Critique d'art entre diffusion et prospection*, Colloque international Max et Iris Stern, Montréal : Musée d'art contemporain, 2007, p. 164.

324 Ce phénomène pourrait correspondre à un état proche de l'hypnose. Voir à ce sujet le travail de Raymond Bellour et son ouvrage *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris : P.O.L., 2009.

étaient-elles aussi rigoureuses qu'aujourd'hui ? Y avait-il des plans « vigipirates » ?

Je suis nostalgique d'une époque que je n'ai pas connue. Je suis nostalgique d'une danse que je n'ai pas vue. Je me sens pleinement nostalgique. Mélancolique même. Imaginer l'enfant Ôno m'est difficile. Je n'aime pas les spectacles autour de l'enfance. Ça me déprime. Peut-être parce que je n'arrive pas à convoquer l'enfant qui est en moi. Je n'arrive pas à le faire danser, à me faire danser. Il faudrait que j'essaye un jour. Ôno tu peux aller chercher l'enfant qui est en moi s'il te plaît ? Ôno tu peux m'aider à lui redonner la joie ? Ôno tu peux danser pour lui s'il te plaît ? Pour cet enfant ? Pour moi ?

Le spectacle va commencer. Ôno quand tu te lèves tu peux me regarder ? Montre-moi comment on fait ? Comment on écrit une lettre d'amour avec les pieds ? Est-ce qu'on peut pleurer aussi avec les pieds ? Tu connais l'expression « pleurer comme une madeleine » ? Est-ce qu'on peut aimer comme Ôno ? Est-ce qu'on peut pleurer comme Ôno ? Est-ce que tu pleures ?

Lorsqu'un sourire lui traverse le visage je vois celui d'Antonia Mercé sur une photo noir et blanc à la page 151 du livre d'Ôno. Son sourire laisse voir toutes ses dents blanches et alignées. La tête inclinée vers son épaule droite, les mains croisées contre son cou, les poignets recouvert de bracelets à grosses perles et un châle posé sur ses épaules. Elle a les cheveux au carré noir, les sourcils bien dessinés, les narines grandes ouvertes. En pleine expiration ? Les yeux légèrement plissés. Elle regarde le·la photographe, le ·la spectatrice. On dirait qu'elle serre presque la mâchoire, il y a comme une crispation dans cette image malgré l'expression joyeuse et quasi-enfantine. J'entends son rire quand Ôno tourne sur lui-même maladroitement. Il danse peut-être pour la faire rire. Il danse peut-être pour prolonger ce sourire. Que ce sourire soit éternel.

Admiring La Argentina pourrait être le titre d'une œuvre de science-fiction. La pièce annonce les disparitions qui nous font vivre plus intensément.

> « J'ai une amie qui porte les chaussures de son grand-père afin qu'il continue à écrire des lettres à son fils ; un autre m'a raconté qu'il continuait à faire des cadeaux à sa femme, le mouchoir d'un père peut maintenant consoler sa fille, un père a demandé en rêve à ses enfants de ne pas vendre la maison. Un jeune homme, Rachid, a dit que quand il sent la présence de son jeune frère récemment décédé dans un accident de moto, il ouvre la fenêtre afin que celui-ci puisse se sentir libre de sortir. »[325]

Je peux ajouter des histoires à celles collectées par Vinciane Despret. Une amie qui a perdu son père communique avec lui par le biais d'une autre amie ou encore

[325] Vinciane Despret, « Les morts font de nous des fabricateurs de récits », *op.cit.*, p. 166.

ma grand-mère qui se met à boiter suite au décès de sa sœur qu'elle considérait comme « sa béquille ». Ou encore un danseur à la retraite qui remonte sur scène après avoir entendu la voix d'une danseuse morte l'invitant à danser.

À quel point cette pièce me fait réfléchir à ma manière de regarder les œuvres ? À quel point cela active/éveille ma mémoire de spectatrice ? Tous ces spectacles que j'ai vus (tous ces films vus, tous ces livres lus) où j'ai pu m'identifier à des hommes, des femmes, des animaux, des atmosphères. Ou alors dans lesquels j'ai pu fictionner des aventures homosexuelles là où il n'y en avait pas. La chercheure Janet Staiger s'est d'ailleurs intéressée à la figure du·de la spectateur·rice pervers·e[326]. « D'après elle, le public gay et/ou féministe est un public qui aime se faire des films avec les films : il élabore des stratégies de lecture face aux formes culturelles dominantes, afin de permettre à son imaginaire de s'y implanter. Leur expérience de spectateur et spectatrice a lieu en souterrain, dans des canaux d'informations cryptés. »[327] Parfois je me raconte qu'Ôno est une femme qui aime une femme. Qu'il s'agit d'un conte lesbien.

[326] *Perverse spectator*, *op.cit.*

[327] Marguerin Louvier, *Le mauvais goût des femmes et des homosexuels*, Lyon : Les éditions douteuses, mai 2016, p. 7.

FRAGMENT CRITIQUE #3

LE REGARD QUI TUE

MARS 2018

Je reviens de Vienne en Autriche. J'étais partie rejoindre Anne Lise Le Gac et Élie Ortis, ami.e.s et artistes qui jouaient *Grand Mal* et dont il fallait assurer les surtitres pour ce public non-francophone. Je n'avais jamais été en Autriche auparavant. À l'aéroport l'accueil est 3 étoiles, un taxi m'attend. Je me sens V.I.P. Ce n'est pas un chauffeur c'est une chauffeuse qui m'accueille. La classe. Elle me demande d'où je viens puis si je suis fatiguée. Je dis non mais je pense oui. Pour me faire plaisir elle met de la chanson française. Elle me dit que son mec adore. Je reconnais tout de suite. Le romantisme n'a pas de frontières. C'est *Tchikita* de JUL, rappeur marseillais. J'avais oublié les paroles. Ça me touche toujours autant. En vrai c'est de la merde mais les matières molles et chaudes ça fait toujours du bien, faut se l'avouer.

La chauffeuse me lance des regards dans le rétroviseur. Je me fais des films cinq secondes puis je redescends tout de suite.

> Elle a le regard qui tue Tchikita / cheveux longs comme Nikita / Si elle me quitte pas j'la quitte pas / Tchikita / Tchikita

Elle me dit qu'elle ne comprend pas les paroles mais qu'elle aime bien. Je lui réponds. JUL chante toujours la même chose : l'amour pour une femme. Le vocodeur souligne l'effet plaintif du chanteur. Ça me plaît. Sorte de fado 2.0. Mon côté macho apprécie et s'identifie presque.

> Mais où t'étais girl / J't'imaginais comme ça quand j'étais seul / Des fois tu m'fais la gueule / Rien qu'on fait les fiers et qu'on s'engueule / J'vois plus rien devant son boule magique / Je m'évade, je deviens très nostalgique / Elle s'est fait belle, ouais elle s'est fait les ongles / Elle a fait les plaques sur ses cheveux longo / J'l'aime bien elle est gentille et simple / Pas besoin d'aller la chercher en Lambo / Elle me trouve beau même quand j'le suis pas / Fuis-moi j'te suis, elle j'la suis elle m'fuit pas

Ce soir, me revoilà en Ile-de-France. Laboratoires d'Aubervilliers. *Portraits choisis* de Lenio Kaklea. Un spectacle vu deux fois dans la même semaine. On devrait toujours voir les spectacles au moins deux fois. C'est doux et profond. Ça crée d'office une intimité avec l'œuvre. Le dialogue peut commencer.

Le sol est blanc
les murs nus gris béton
c'est beau
impossible de ne pas se le dire
Oui c'est beau il faut l'admettre

c’est propre
trop propre ?
Je me dis « ça va faire des belles images de comm’ »
Mouais
Bon et puis une fois qu’on se dit ça, une musique arrive
assez forte, rythmée, lancinante et rattrapée par des beats qui battent la mesure pour nous.
Ça donne envie de se mouvoir comme elle le fait. Elle c’est Lenio Kaklea, chorégraphe et danseuse qui a collecté pendant plusieurs mois des *pratiques* d’habitant.e.s d’Aubervilliers. Elle en aura choisies quelques-unes pour ce solo chorégraphique qui seront annoncées sur le mur du fond et accompagnées des prénoms de celles et ceux qui lui auront généreusement transmis leurs rituels quotidiens. Archives constituées pour l’occasion. Affects 9.3.

écouter de la musique

le poil de mesure

la boxe

vivre le vertige sans basculer dans le vide

la prière

la lecture

D’abord assise, tout de blanc vêtu, micro short en jean, veste en jean blanc, tout est raccord. Cheveux plaqués-laqués, chevelure noire et longue, détachée en cascade sur son dos.
Assise au bord d’un support en mousse, les avants-bras en appui sur ses cuisses, elle se lève puis se rassoit
se lève puis se rassoit
se lève puis se rassoit
plusieurs fois
interpellation insistante.

Une fois debout, elle avance par les hanches qui bougent d’avant en arrière, d’arrière en avant, d’avant en arrière, rapidement. Mouvements du bassin saccadés. Les cheveux ponctuent sa marche hachée, quasi-convulsive.

Les bras proches du bassin confèrent à la démarche un côté cowboy. Western du 9.3. Les mains et les doigts suggèrent des flingues-pistolets-couteaux-flèches d’amour. La rage est joyeuse presque enfantine. Un sourire traverse parfois l’expression de son visage. Sourire énigmatique que je n’arrive pas à définir tant il est ambigu. Entre extase et satisfaction. Entre plaisir et maîtrise. Entre réalité et fantasme. Elle se glisse entre.

À quoi pense-t-elle ?

Autant d'images qui semblent défiler dans sa tête, autant de sensations qui parcourent mon corps assis et suspendu au sien. Elle parcourt l'espace grâce à cette marche discontinue et sautillante composée de tremblements, de sursauts et d'ondulations. Elle joue. Fait des vagues le long de sa colonne vertébrale en avant-scène. Photographie mouvante d'un corps qui s'expose depuis ceux des autres. Les autres que nous ne verrons pas. Celleux qu'elle a suivi.e.s et interviewé.e.s ces derniers mois à Aubervilliers. Qu'elle a scruté.e.s. Qu'elle a mangé.e.s. Cowboy cannibale. Voici donc le festin devant nous. Il y a en aura pour tout le monde. C'est cadeau. J'aimerais que ça dure une heure pleine.

Après s'être déshabillée sur une balance, la voici presque nue. En string et brassière chair. La peau blanche. Les cheveux à présent attachés. Le corps est parfait, sublime. Pas un poil. Pas un poil de cellulite. Du muscle tonique et une chair lisse.

Qu'est-ce que c'est d'exposer ce corps ?

Arrive une nouvelle séquence Il s'agit de « la boxe », une pratique vécue et transmise par plusieurs habitant.e.s. Les gestes choisis par Lenio illustrent littéralement ce que je projette de cette pratique. Elle campe l'attitude d'un champion en plein match. Le bassin en rétroversion, les jambes pliées, les abdos fiers, la gagne affichée sur le visage, les biceps engagés. Elle arpente le plateau, guette l'ennemi imaginaire, joue pour nous la fin d'un combat. La langue chatouille les dents. Je sens le rire monter en moi. Ça fait zizi-r.
Le plaisir qu'elle semble prendre me donne l'impression de voir Lenio pour la première fois. Le regard se rafraîchit. Elle nous défie.
Cette figure s'altère progressivement. Du boxeur enragé elle devient le temps d'un dégagé de la jambe, danseu.r.se classique répétant inlassablement les mêmes variations. Elle nous rappelle la rigueur de l'entrainement classique, l'effort physique est convoqué au même titre que pour un combat. Je pense au film de Pierre Carles sur Pierre Bourdieu, *La sociologie est un sport de combat* (2001), on pourrait transposer la sociologie à la danse. La pièce détient en elle un aspect documentaire voire auto-réflexif car à travers les pratiques énumérées/choisies pour nous ce soir, c'est bien de la danse dont il est question partout.

La pratique de la lecture illustrée par des positions lascives et assoupies vient clore le solo. Le cul en l'air, affalée sur le support/canapé en mousse, elle se laisse tomber tout doucement au sol, le menton tourné vers nous. Elle ne nous lâche pas du regard. Combien la lecture d'un texte peut nous rendre poreux au toucher, au goût, bref, à une expérience sensorielle, quelque part chorégraphique. Combien voir la danse me fait déjà danser sur ma chaise ?

> « J'plonge dans ses yeux, je m'y noie / J'la regarde, je m'y vois / J'plonge dans ses yeux, je m'y noie / J'la regarde, je m'y vois. »

Je regarde une dernière fois l'espace. Je zone même un peu dedans quand tout le monde est sorti. La blanchité de cette scène me renvoie à la mienne et à celle majoritaire du public présent ce soir-là. À celle de Vienne aussi qui m'avait tant frappée. Là-bas tout était blanc, les gens, les bâtiments, les juments. Le soir dans ma chambre d'hôtel ambiance « Sissi rococo écran plasma dans la tapisserie », je

lisais la version « sauvage » de la thèse de Manon Labry sur les révolutions punk féministes des années 90 aux USA. J'ai profité de mon séjour pour finir le bouquin. La claque. Boisson rafraichissante en pleine canicule. Autant te dire que quand tu écris ta thèse et que tu lis ça, tu peux pas t'empêcher d'admettre que la version « sauvage » c'est la plus intéressante et que malheureusement tu devras attendre ton heure. Elle raconte l'histoire (avec la grande Hache) de ces révolutions à la sauce punk, donc forcément ça déboite. « un peu comme si on jouait de la scie sur ton nerf vague. »[328] Elle m'apprend comment des groupes de femmes ont mis le pied dans la porte de la maison des hommes blancs et se sont dit « moi aussi, je peux le faire » ou comment « faire péter les échelles de valeur et les coolitudes »[329].
Je pense à mes comparses, Anne Lise et Élie, ils pourraient être ces punks féministes, autrement dit dans la bouche de Manon, des *squares* - des personnes un peu nulles, des losers qui ont mis un gros coup de savate dans la porte des théâtres et des festivals. Mais parce que la maladie de la coolitude l'emporte toujours dans les institutions — « Parce que le Cool n'épargnera personne, parce que le Cool tue. »[330] — je me demande combien leur travail est récupéré par une bourgeoisie (blanche) aka la vitrine culturelle européenne ? Je me demande comment on pourrait s'adresser à d'autres gens que des bourgeois·e·s blanc·he·s ? Et comment ne pas devenir ces bourgeois·e·s blanc·he·s ?

Et Lenio, elle se mettrait où dans tout ça ?

Du café a coulé dans ma gorge depuis que j'ai commencé à écrire ce texte. Hier soir, j'ai vu Rébecca Chaillon et sa *Carte noire nommée désir* à La Loge dans le 11ème arrondissement de Paris. En rentrant dans la salle de théâtre, une ouvreuse demandait aux personnes racisé.e.s de bien vouloir s'installer du côté du « public privilégié ». Tandis que pour les blanc.he.s aucune consigne n'était donnée, l'implicite consistait à aller s'assoir dans les gradins « habituels ». Le public privilégié était situé de l'autre côté de la scène face au public « lambda » autrement dit face aux blanc.he.s. Ma go rejoint les privilégié.e.s. On est en face à face. À distance. Je me demande ce qu'elle fout avec une toubab' comme moi. Mouais. Je me demande comment ça regarde là-bas ? Comment ça regarde ici ? Bordel, me sens piégée même si j'adhère à cette radicalité. J'aimerais disparaître pendant que Rébecca et Aurore Déon passent la javel sur le sol. La cafetière est pleine, prête à être vidée. Des liquides de toute sorte dégoulinent. Je me sens moi-même en pleine dégoulinade. Son dispositif crée une double adresse c'est puissant. La phrase de Monique Wittig prend tout son sens : « tout geste est renversement »[331]. Le privilège habituellement réservé aux blanc.he.s est renversé, inversé.

> Elle a le regard qui tue Tchikita / cheveux
> longs comme Nikita / Si elle me quitte pas
> j'la quitte pas / Tchikita / Tchikita

On fait quoi maintenant ?

---

328 *Riot Grrrls. Chronique d'une révolution punk féministe*, Paris : Éditions La Découverte, Zones, 2016, p. 23.
329 *Ibid.*, p. 24 et p. 33.
330 Ibid., p.34. Citation de Allison Wolfe, « sQUARE aND cIRCLE cLUB », *Girl Germes 3*, reproduit in Lisa Darms (dir.), *The Riot Grrrl Collection*, Paperback Editions, pp. 52-53.
331 *Les guérillères*, Paris : Éditions de Minuit, 1969.

J'écoute JUL, je boxe, je me prends des claques dans la tronche, je fantasme des renversements improbables, je les tente, ba ouais ça sert à quoi sinon ?, j'écris ma thèse sauvage en premier, je respecte pas l'ordre, j'arrête de me plaindre, je ravale ma fierté mais je m'assois pas dessus, je transpire et je romance à foison.

DEUXIÈME PARTIE : CRITIQUES AFFECTÉES

« J'*étais* la performance ; l'écriture en était une extension, un compte courant et un commentaire. »

Jill Johnston

« C'est pourquoi, moi-même maintenant, je vais joindre à ce commentaire un acte performatif qui va remettre en perspective la nature et le statut de cette oeuvre. »

Laurence Louppe

Les œuvres sur lesquelles je me suis arrêtée précédemment mettent en partage une réception fabriquée depuis le geste et/ou la parole. Tenter de traduire par les gestes et/ou les mots ce qu'une œuvre leur a fait c'est quelque part tenter d'organiser, de mettre de l'ordre, de sélectionner ce qui dans l'expérience sensible les a affecté·e·s, les a déplacé·e·s. C'est tenter par l'outil du plateau d'étayer un propos, de traduire un geste par un autre geste. Pour Kazuo Ôno, sa danse retrace son saisissement. Il traduit par les gestes ce que lui a fait La Argentina et dévoile ce qu'elle lui fait faire à présent. Les récits mis en scène par Rita Quaglia dans *Une hypothèse de réinterprétation,* ceux des témoins retrouvés et agencés par Olga de Soto dans *histoire(s)* ou encore les miens à propos d'œuvres vues deviennent des discours *de* la danse. La première partie de cette recherche a tenté de rendre compte de la mise en scène d'un acte critique par des artistes chorégraphiques qui ne se revendiquent ni comme critiques ni comme théoricien·ne·s. Pourtant c'est bien à l'émergence d'un savoir sur une œuvre auquel nous assistons. Ces démarches, qui rendent compte singulièrement d'un travail réflexif voire auto-réflexif, configurent, à mon sens, une branche de la critique en danse. Mon intérêt pour ces *artistes-critiques* s'est accompagné simultanément d'un travail d'observation des critiques de danses qui se sont mis·es à faire de l'art.[332]

Deux parcours m'ont intéressée :
Jill Johnston (1929-2010) et Laurence Louppe (1938-2012), deux critiques de danse. La première, américaine, est devenue la représentante des formes performatives new-yorkaises des années 1960. La deuxième, française, a accompagné une génération de chorégraphes et interprètes qui ont tenté de déconstruire un héritage français issu des années 80. Elles avaient onze ans d'écart et ont disparu la même décennie. Se connaissaient-elles ? Avaient-elles déjà discuté ensemble ? Les deux femmes ont pour point commun d'avoir entretenu des dialogues soutenus avec des artistes chorégraphiques et d'avoir participé à certaines performances. En d'autres termes d'avoir déplacé la critique de danse de la feuille de papier à la scène.

[332] C'est ce que dit à ce propos Matthew Jackson : « « On constate souvent que la plupart des artistes des années 1960 se comportaient comme s'ils étaient historiens d'art. De fait, nombre d'entre eux étaient étudiants en histoire de l'art. Néanmoins, peu de commentateurs en ont saisi toutes les implications, à savoir que si les artistes des années 1960 devinrent des historiens d'art qui produisaient des objets, alors n'est-il pas également vrai que les historiens d'art commencèrent à se comporter en artistes de la performance qui élargissaient la portée du modernisme à travers des conférences, des tables rondes et d'autres modes de performativité publique ? », « Les pratiques para-performatives et le dernier modernisme : l'art contemporain et le musée », *MUSEUM International*, n°235, septembre 2007, p. 47, cité par Laurence Corbel, « À rebrousse-poil : d'une histoire de l'art revue et relue par les artistes », *op. cit*., p. 130.

Si elles ont participé à ériger des constellations d'artistes et à les enfermer, peu ou prou, dans des mouvements tautologiques ou encore à les mythifier parfois de leur vivant, elles se sont aussi exposées à leur manière. Elles ont joint le discours au geste et ont contribué à ce que j'appelle des *critiques affectées*. Les affects de cette critique ont concouru à brouiller les pistes et à troubler des registres discursifs et chorégraphiques. Critiques affectées aussi parce qu'elles relèvent chacune de politiques de l'amitié et de réseaux affinitaires. Que font-elles aux milieux qu'elles côtoient ? Que font-elles à la critique de danse ? Et réciproquement, que leurs font faire les œuvres/milieux qu'elles regardent et commentent chacune ?

Si pour l'une, il est question de s'émanciper et d'échapper à tout régime autoritaire, pour l'autre, il est davantage question de transmettre des outils d'émancipation aux artistes, quitte à ne pas transformer son propre champ disciplinaire. Accumulant les casquettes, Jill Johnston est d'abord critique de danse pour le journal new-yorkais *The Village Voice* pendant près de dix ans avant de rallier un mouvement féministe radical et lesbien dans les années 1970. Elle deviendra écrivaine et militante. Quant à Laurence Louppe, son rôle de critique d'art (à *Art Press* notamment), se complète par celui de formatrice — entre 2002 et 2005, elle sera à l'origine d'une formation en Culture Chorégraphique au Cefedem-sud d'Aubagne[333] après avoir enseigné au CNDC d'Angers — et nombreux sont les témoignages émus d'artistes et de danseur·se·s ayant assisté à ses cours et ses interventions. Sa détermination à transmettre des outils analytiques et réflexifs à une génération de danseur·se·s est sans doute une des clés pour comprendre quelle fut la portée critique de son travail.

Leurs parcours se ressemblent à bien des égards et pourtant se distinguent par les contextes historiques qu'elles ont chacune traversés et la manière dont elles ont choisi d'en être témoin et participante. Ainsi, leurs démarches et leurs procédés critiques divergent. Sans vouloir établir une analyse comparative de leurs parcours, il m'importe plutôt de plonger dans des pans professionnels et affectifs relatifs à chacune d'elle. Si Jill Johnston apparaît comme une figure sororale dans mon devenir d'artiste et de chercheure, la présence de Laurence Louppe s'envisage davantage comme le négatif d'un paysage artistique, réflexif et critique. Cette dernière dessine, en effet, les contours d'un milieu dans lequel j'évolue aujourd'hui en France. Son héritage critique et pédagogique est encore

[333] Centre de Formation des Enseignants de la Danse Et de la Musique.

très prégnant, et pourtant depuis son décès en 2012, aucun travail n'a véritablement été entrepris sur cette figure majeure dans le champ de la danse[334].
Les pratiques critiques élaborées par Jill Johnston dans les années 1960 constituent pour moi une source féconde d'outils pour revitaliser les pratiques critiques actuelles. Les porosités entre écriture et performance, sa façon de déplier son regard, sa posture de « para-performeuse »[335] regorgent de stratégies pour déjouer des lieux communs d'une critique qui évalue, juge et affirme. Le recours au montage en est un des aspects les plus formels dans l'écriture, et l'élaboration de tables-rondes et sa manière de se mettre en scène, sont autant d'actions qui convergent vers la remise en question d'une quelconque autorité. Des mots écrits aux interventions parlées, Jill Johnston n'a cessé de faire proliférer une langue critique qui naviguait entre espaces éditoriaux et espaces scéniques. Comment se fait-il que son parcours soit si peu mentionné en France ? Mais aussi, comment se fait-il qu'aucune monographie ne lui soit encore dédiée aux États-Unis ? Qu'aucune exposition ne lui ait-été consacrée ?[336] Pourquoi cette figure demeure encore secondaire dans l'histoire de ces avant-gardes qui proposaient de nouvelles manières de danser et *de facto* de nouvelles manières de regarder la danse et d'écrire depuis elle ? Jill Johnston et Laurence Louppe s'apparentent toutes les deux à des figures oubliées voire abandonnées par leurs familles chorégraphiques.

Je m'attacherai dans un premier temps à revenir sur le paysage critique de Laurence Louppe. Paysage critique qu'elle façonne dès les années 1970 en France et dont elle devient une figure majeure dans les années 1990. Période qui converge vers une mutation de la fonction critique au sein des œuvres et des discours d'artistes. Cette première traversée me conduira aux années 1960 à New York auprès de Jill Johnston. Cette dernière apparaît à la marge d'un récit des avant-gardes américaines.

Les années 1990 sont marquées — sur le territoire hexagonal — par une résurgence des années 1960-1970. En effet, il est intéressant de constater un regain d'intérêt voire une fascination pour les artistes américain·e·s de ces années-

---

[334] Un hommage a été organisé au Théâtre National de Chaillot le 5 avril 2012 ainsi qu'à Bruxelles le 19 juin 2012 dans les locaux de l'association Contredanse. Le numéro 54 de la revue *NDD. L'actualité de la danse*, rend hommage à Laurence Louppe. Une journée de rencontres : « Laurence Louppe, un héritage sensible et théorique » a été organisée le 20 avril 2013 au Cratère à Alès à l'initiative de l'association Sentiers dirigée par Marie-Claire Gelly-Aubaret et dont Laurence Louppe fut la présidente de 2001 à 2008. Voir à ce sujet, la publication des Cahiers de Sentiers, n° 4, consultable ici : http://www.sentiers.fr/editions/les-cahiers-de-sentiers/

[335] Jill Johnston, « Dance Quote Unquote » *in* Sally Banes, (ed. with the assistance of Andrea Harris), *Reinventing dance in the 1960s. Everything was possible*, The University of Wisconsin Press, 2003, p. 100.

[336] Au moment de conclure cette recherche, la première exposition consacrée à la critique américaine se tient au Bergen Kunsthall en Norvège du 23 mai au 11 août 2019, « Jill Johnston, The Disintegration of a Critic » accompagnée d'un ouvrage que je n'ai pas encore pu me procurer : Fiona McGovern, Megan Francis Sullivan, Axel Wieder (ed.), *Jill Johnston, The Disintegration of a Critic*, Berlin, Bergen : Stendberg Press, Bergen Kunsthall, 2019.

là. Les jeunes chorégraphes français·es tissent alors une généalogie étonnante en se glissant dans des filiations-fictions afin de comprendre ce qu'iels veulent désormais faire, ou plutôt ce qu'iels ne veulent plus. L'histoire de ces avant-gardes américaines est racontée principalement par Laurence Louppe qui les présente comme des modèles à suivre et à prolonger.

Paradoxalement, si les pratiques critiques expérimentées par Jill Johnston ne figurent pas dans cette mémoire ravivée, la critique de danse des années 1990 se trouve augmentée par l'arrivée d'artistes désireux·ses d'écrire sur la danse, de commenter leurs propres travaux et par la place qui leur est accordée, à cette même époque, dans la presse spécialisée.

L'oubli de la figure de Jill Johnston dans ce récit raconté principalement par Laurence Louppe a conduit à une mise à l'écart voire à une invisibilisation de pratiques critiques inédites dans l'histoire de la danse. Cette omission génère un paradoxe évident puisque cette génération d'artistes et de critiques des années 1990-2000 en France, a tenté de troubler la fonction de la critique dans le champ chorégraphique mais finalement, n'y est pas complètement parvenue. Ainsi, il a été intéressant pour moi d'observer la collaboration entre Alain Buffard et Laurence Louppe au début des années 2000. Tou·te·s les deux, marqué·e·s par les expérimentations des artistes américain·e·s des années 1960, rejouent à leur manière des situations, réactivent des procédés et partagent une forme de nostalgie d'une époque qu'iel n'ont pas connue. L'analyse d'une séquence de *Dispositifs 3.1* d'Alain Buffard, dans laquelle Laurence Louppe y tient un rôle important, m'aidera à saisir ce qui se re-joue et ce qui ne permet pas alors une transformation ou un renversement critique dans la période française qu'iels traversent ensemble.

Le deuxième et dernier chapitre de cette partie proposera une plongée dans les années 1960 à New York auprès de Jill Johnston pour prendre la mesure de ce qui s'est passé et en réactualiser les enjeux. Revenir sur ces deux parcours consiste pour moi à proposer un état des lieux de l'héritage critique qui me parvient. Un journal de bord écrit pendant la création de *La langue brisée (3)*, une pièce réalisée en 2017, se glissera entre les deux chapitres de cette partie. Ce journal rendra compte de mes retrouvailles avec Jill Johnston à travers l'œuvre d'Alain Buffard et agit comme un point de contact entre les deux chapitres. Enfin, un dernier journal de bord, écrit pendant la création d'*Ôno-Sensation* (2019), proposera un retour sur le processus de création et exposera quelques pistes réflexives et pratiques que je souhaite expérimenter après la thèse, à travers les vies réelles et fictives de Jill Johnston *aka J. J.*

À rebours d'une traversée chronologique, il m'importe d'ouvrir cette seconde partie par le « tournant critique » des années 1990 en France pour ensuite partager

quelques pistes de réflexions autour des pratiques critiques mises en place par Jill Johnston dans les années 1960 aux États-Unis. Celles-ci offrant des perspectives de travail à poursuivre en dehors de ces pages, il m'a paru plus juste de les aborder dans un second temps.

Chapitre 1 : Troubler la critique. À propos de Laurence Louppe.

La place de Laurence Louppe dans le paysage chorégraphique des années 1990 en France est singulière autant par le rôle qu'elle occupe auprès d'une génération de danseur·euse·s que par les différentes fonctions qu'elle endosse à cette période. Ainsi, elle participe largement à un déplacement de la figure du·de la critique : d'abord, en encourageant et en incitant les danseur·euse·s elleux-même à écrire et à produire des commentaires critiques sur leurs œuvres ou sur celles d'autres artistes ; et ensuite, en endossant, à de nombreuses reprises, le rôle de performeuse dans les projets de ces mêmes artistes. La critique de danse s'en trouve alors étendue voire disséminée et les frontières entre pratiques critiques et artistiques sont brouillées.

Je m'attacherai dans cette partie à revenir sur quelques éléments biographiques qui me semblent préfigurer sa participation à la pièce *Dispositifs 3.1* (2001) d'Alain Buffard, et qui s'avère être, selon moi, un moment charnière dans sa carrière. La présence de L. Louppe dans cet objet chorégraphique cristallise en effet ce qui caractérise le paysage artistique et critique de la décennie 1990-2000. Elle rend compte de la relation particulière entre Alain Buffard et Laurence Louppe et me renseigne sur les registres intimes et professionnels qui les relient tou·te·s les deux.

Par ailleurs, cette pièce arrive quasiment au moment où Laurence Louppe cesse son activité de critique journalistique et vient alors marquer un changement dans son adresse (que ce soit le registre parodique dans la pièce ou que ce soit le ton employé dans son ouvrage de 2007, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*[337]). De même, cette pièce ravive une nostalgie des années 1960 qui est un motif prégnant dans le paysage critique façonné par L. Louppe et par sa lecture des enjeux chorégraphiques français des années 1990.

Et enfin, cette pièce cristallise selon moi une relation danse et discours inhérente à cette période en France. J'ai progressivement orienté mon regard sur une scène dite de « la fausse conférence » dans laquelle L. Louppe y porte un discours sur l'art qui fait rire la plupart des spectateur·rice·s dans la salle. Si la critique a très peu commenté son geste, j'essaierai de le saisir plus précisément et de voir comment il résonne avec la réception de l'époque. Autrement dit, que fait cette « fausse conférence » au champ chorégraphique ? À la critique de danse ? C'est donc à travers une séquence d'une dizaine de minutes que je prends le risque

[337] Bruxelles : Éditions Contredanse, 2007.

d'étayer quelques réflexions sur un paysage critique des années 1990 qui me semble encore très actif dans la relation actuelle œuvre et réception ou encore danse et critique. Cette fausse conférence sera analysée et mise en perspective avec certaines enveloppes discursives de la décennie 1990-2000 et les imaginaires performatifs qui y sont rattachés.

Si Laurence Louppe demeure une figure connue et reconnue en France en tant que critique de danse et théoricienne (le succès de *Poétique de la danse contemporaine*[338] y a largement contribué), le fonds d'archives qui lui est consacré à la Médiathèque du Centre National de la Danse à Pantin (CND) est peu fourni. Hormis la quasi-exhaustivité de ses articles écrits pour *Art Press* et *Libération*, peu de choses sont à consulter. De la même manière, peu de travaux lui ont consacrés[339]. Le travail amorcé entre 2010 et 2015 par Ninon Prouteau-Steinhausser autour de L. Louppe[340] m'a permis de récupérer quelques informations biographiques mais beaucoup de choses restent à défricher. C'est essentiellement à travers les documents relatifs à Alain Buffard que j'ai pu nourrir mon enquête[341] et consolider mes intuitions.

[338] 3ème édition complétée, Bruxelles : Éditions Contredanse, 2004.

[339] À noter l'ouvrage d'Ana-Tina Izquierdo, *Laurence Louppe, une pensée vivante. Cours au Cefedem Sud*, Volumes 1 et 2, Paris : L'Harmattan, 2017 qui comporte la retranscription de certains cours donnés par Laurence Louppe, ainsi que les objets éditoriaux qui ont accompagné sa disparition (sus-mentionnés précédemment).

[340] Une thèse qui portait sur la perception et la description du mouvement dansé dans la critique de danse française à travers les exemples d'André Levinson, Dinah Maggie, Lise Brunel et Laurence Louppe.

[341] Notamment une revue de presse de *Dispositifs 3.1* présente dans le fonds d'archives de la Médiathèque du Centre National de la Danse ainsi qu'un entretien vidéo réalisé par le CND en 2004 et conduit par Geisha Fontaine.

A. Expérimentations et résurgences.

1. Un parcours de critique.

Laurence Louppe est née le 3 août 1938 à Neuilly-sur-Seine, la deuxième d'une fratrie de quatre enfants. Elle grandit dans une famille bourgeoise avec une mère au foyer et un père ingénieur textile. Elle fait des études en littérature comparée et devient agrégée de Lettres Modernes à 26 ans (1964). Deux ans plus tôt, elle rencontre Philippe Du Vignal qui deviendra son époux en 1971 et avec qui elle aura un fils, Robinson en 1973. De 1964 à 1966, elle enseigne dans différents lycées (Montélimar puis Épernay) avant de partir en tant qu'assistante de français à la Michigan State University aux États-Unis. Elle revient en 1968 à Paris et reprend l'enseignement. Elle commence une thèse à l'Université de Lille intitulée : « L'expression de la conscience féminine chez Colette et Katherine Mansfield ». En 1974, elle enseigne en école d'art à Angoulême et elle intègre la rédaction d'*Art Press* dont elle deviendra dix ans plus tard la collaboratrice officielle de la rubrique « danse » du magazine (signalée dans l'ours en 1984). En 1988, elle démissionne de l'Education Nationale et elle écrit pour différents supports : pigiste pour *Libération* (de septembre 1988 à mars 1989), pour la revue *Marsyas* (à partir de 1987) et en charge du *Bulletin du CNDC d'Angers* (1989-1990). Parallèlement, elle enseigne pour différentes structures : à PARTS à Bruxelles, au CNDC d'Angers, au département Danse de Paris 8, à l'Université du Québec à Montréal et au Cratère - théâtre d'Alès. C'est au Cefedem-Sud d'Aubagne, entre 2002 et 2005, qu'elle s'investit particulièrement en mettant en place deux sessions de Formation Supérieure en Culture Chorégraphique en tant que responsable et principale enseignante. En 1991, elle organise l'exposition *Danses tracées* à Marseille, dont un catalogue sera publié[342]. Son ouvrage *La poétique de la danse contemporaine* aux éditions Contredanse paraît en 1997 puis, dix ans plus tard, *Poétique de la danse contemporaine, suite*, toujours chez le même éditeur. Elle décède en février 2012 d'une démence frontale.

Ces quelques éléments biographiques transmis par Philippe du Vignal auprès de Ninon Prouteau-Steinhausser[343], ne rendent pas compte de son activité de performeuse, ni des multiples liens qu'elle a tissés avec des artistes, des danseur·se·s et chorégraphes français·es ni de l'admiration qu'elle portait aux artistes américains (en particulier Trisha Brown et Merce Cunningham). Ils nous renseignent néanmoins sur sa place d'enseignante qui demeure le fil rouge de son

[342] *Danses tracées. Dessins et notations des chorégraphes*, Paris : Dis Voir, 1991.

[343] Ancienne chercheure au département Danse de Paris 8, Ninon Prouteau-Steinhausser a entamé des recherches sur Laurence Louppe entre 2010 et 2015. Je la remercie chaleureusement pour le partage de ses matériaux.

parcours et sur sa passion de transmettre (plus de vingt ans à l'Éducation Nationale avant de s'investir pleinement dans le champ de la danse).

Laurence Louppe commence à écrire à *Art Press* en 1974 et y restera jusqu'en 2002. De 1974 à 1978, elle écrit des critiques de théâtre « Guy Scarpetta à travers la scène »[344] ; « John Vaccaro »[345] ; *Ramayana* au Théâtre Gérard Philippe (une troupe de théâtre Kathakali, originaire de l'Inde du Sud-Ouest)[346] ; recense certaines publications d'ouvrages : *Notre corps, nous mêmes* par le collectif de Boston pour la santé des femmes[347] ; *Histoire du M.L.F.* de Annie de Pisan et Anne Tristanet[348] ; *Structures et passages* de Robert Duncan (Black Mountain Review)[349] ; *Journaux indiens* de Allen Ginsberg et *Le livre des rêves* de Jack Kerouac [350]; et une exposition : *Corps* de Carole Naggar[351]. Ces premiers articles laissent entrevoir son intérêt pour la culture américaine et la *beat generation*[352] mais aussi pour les mouvements féministes français et outre-Atlantique.

En 1979, un dossier spécial est consacré à la performance dans un numéro d'*Art Press*[353], dans lequel des artistes comme ORLAN[354] sont présentés. Une colonne est dédiée Laurence Louppe, accompagnée d'une photo en noir et blanc.

[344] n° 10, mars-avril 1974, pp. 26-27.

[345] n° 15, décembre-janvier 1975, pp. 30-31.

[346] n° 17, avril 1978, p. 40.

[347] n° 7, mai 1977, p. 35.

[348] n° 8, juin 1977, p. 39.

[349] n° 9, juillet 1977, p. 39.

[350] n° 10, été 1977, p. 40.

[351] n° 9, juillet 1977, p. 23.

[352] Mouvement littéraire et artistique qui apparaît dans les années 1950 aux Etats-Unis avec en tête de file Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William Burroughs. Robert Duncan, poète et enseignant au Black Mountain College, est également affilié à ce mouvement.

[353] n° 30, « spécial performance », juillet 1979, p. 15.

[354] Artiste française plasticienne, performeuse et féministe.

Vêtue de vêtements clairs, un tee-shirt manches courtes et un pantalon plutôt souple, les cheveux détachés et les yeux qui semblent mi-clos, elle porte des bracelets au poignet gauche, les jambes pliées en arrière. On ne sait si elle saute ou si elle est allongée sur le sol dans une posture proche du yoga - les bras tendus et les paumes tournées vers l'extérieur du corps, les poignets pliés formant presque un angle droit.
La performance s'appelle « Animations de rue » et elle a été réalisée dans la galerie N.R.A à Paris en décembre 1978. Un texte accompagne cette photographie signée « L. L. », les initiales de Laurence Louppe. Voici ce qu'on y lit :

> « Langage, geste, c'est du théâtre ? Mais qu'est-ce qui peut encore définir le théâtre ? Je suis avec lui en déplacement, en fuite. Pas de réflexion sur un problème général, mais seulement le désir de me recueillir sur la blessure, le manque qu'ont ouvert en moi les pratiques théâtrales, la danse. M'éloigner dans un travail quotidien, autonome, subjectif. Improvisation : ni actrice ni conteuse. Je suis plutôt comme une chanteuse. Le jazz aussi : une sonorité émise dans son existence matérielle, libre de tout lien à une inscription. J'étudie les mots, les séquences dans leur gestation respiratoire, musculaire, dans leurs mécanismes vocaux. Ils n'émergent pas de ma bouche par rapport à une écriture, mais dans une transmission beaucoup plus élaborée du travail de la pensée, de l'imaginaire, à une résonance sonore. Par la danse d'un côté, et le texte de l'autre. J'ai besoin d'un corps dansant pour faire monter la voix, ouvrir le chemin de l'imaginaire, de l'émotion, du désir de la propager. Mes pieds, mes mains, mes yeux sont les leviers de mon inspiration, qui, au sens corporel du mot, est reliée à mes talons et à mon front, comme le langage démultiplié des danseurs du katakali. Je ne parlerai pas ma parole assise à une table. Ce n'est pas encore quelque chose de nouveau. Le jazz encore : je ne cherche à opérer aucune rupture par rapport à des motifs ou des séquences collectives que le récit, le langage transportent, dans les unités de souffle qui les produisent, même si dans l'improvisation je les effrite à d'autres moments. Les événements sonores du langage sont beaucoup plus riches que son contenu…pourtant j'aime isoler les motifs narrateurs, surtout en écho à des images reçues dans mon enfance…Je mélange des bouts de poèmes, de contes, d'éléments biographiques, parfois venus directement de ce qui se passe au moment où je parle : *les poumons se gonflent jusqu'au cerveau formes colorées d'autres sons montent à la naissance de la langue-sang salive remonter la tête, avaler respirer bloquer. Voix déjà partie bouche ventilée cascade d'expiration le son des mots est une fuite, bulles expulsées qui vont percuter le mur du regard là va ma voix où je vois creuser, descendre rauque le timbre jusqu'à ce murmure. Ça peut durer des heures.* »

La référence au théâtre Katakali vient faire écho à un article écrit la même année, en avril 1978, après avoir assisté à un spectacle d'une troupe indienne. Sa réception rend compte de son attrait pour les postmodernes américain·e·s qu'elle associe à son expérience : « Pendant les huit heures de spectacle on peut regarder, écouter, danser les « mudras » sur sa chaise comme le fit Y. Rainer (*Journal Indien*, 1971) et même dormir. On est toujours un peu à côté du monde réel. »[355]
On pourrait supposer que la pièce de théâtre Katakali l'aurait inspirée et lui aurait donné envie d'expérimenter une forme qui ne serait ni de la danse, ni du théâtre. Un entre-deux dans lequel elle semble se plaire. Tentant de faire moduler sa voix

[355] « Les titres qui font tilt. Théâtres », Ramayana au Théâtre Gérard Philippe (une troupe de théâtre Kathakali, originaire de l'Inde du Sud-Ouest), *Art Press*, n° 17, avril 1978, p. 40.

autant que son corps. Cherchant une hybridité du langage à travers des imaginaires multiples, elle révèle un savoir-faire méthodologique qui consiste à un travail de montage entre des registres textuels très variés (« poèmes », « contes », « éléments biographiques »). Son rapport physique au langage est présent, les mots sont pour elle arrimés au corps, à l'imaginaire, aux sensations.

La suite de son parcours dans *Art Press* est beaucoup plus classique devenant une des critiques de danse les plus reconnues dans le paysage français. Succédant aux critiques telles Dinah Maggie[356] ou encore Lise Brunel (qui écrivait aussi pour *Art Press*)[357], Laurence Louppe se distingue par son attrait pour la culture américaine dont elle devient une spécialiste en France. Elle se démarque aussi par sa proximité avec certain·e·s artistes, et notamment auprès d'une génération de jeunes chorégraphes et de futur·e·s professeur·e·s de danse qu'elle accompagne et qu'elle encourage dans leurs désirs de revitaliser le champ de la création et celui de la pédagogie.

En 1979, elle signe un premier papier consacré à un spectacle de Min Tanaka[358] dans lequel une place est accordée à une description du geste en même temps qu'un questionnement sur son propre regard.

> « Maintenant penché en avant, régression vers la courbure animale, danse frénétique, en-deçà de tout langage, des bras, des coudes, de la tête, bascule inverse de la colonne vertébrale qui se plie, oscille, remettant totalement en question l'existence de notre équilibre de vertébrés supérieurs : les muscles continuent de frémir sous la peau comme s'ils étaient les seuls soutiens de ce corps en chute libre à travers les trois dimensions (et bien d'autres encore sans doute), matière dermique pulsée en vagues qui semble provenir de l'intérieur même des viscères. Le sexe, balloté entre ces convulsions, demeure passif, et présent. Petit à petit, comme dans un délire inaccessible, le corps cherche à retrouver son équilibre, recomposant dans les demi-chutes un squelette hallucinatoire, sans cesse nié par les secousses, les effondrements. Enfin, le corps s'érige, la tête mal accrochée essaye de retrouver la position capitale. Le spectateur occidental se lève aussi, effaré se disant qu'il serait peut-être temps de faire fonctionner sa pensée musculaire… »

Ce court compte-rendu préfigure l'évolution d'une écriture, d'un style « Laurence Louppe », par la précision de ses observations du geste : descriptions anatomiques et physiologiques (« bras », « coudes », « colonne vertébrale », « muscles », « viscères », « peau », « squelette ») mais aussi par des descriptions de sensations et d'émotions (« frémir sous la peau », « pulsée en vagues »,

---

[356] 1903-1989, critique de danse française et professeure de danse, elle écrit pour le journal Combat, puis pour le Quotidien de Paris. En 1954, elle fonde l'Association française de recherche et études chorégraphiques (AFREC) - Théâtre d'Essai de la danse qui promeut la danse moderne en France. En 1962, Dinah Maggie créée la Tribune des critiques de danse. Voir la médiathèque numérique du Centre National de la Danse.

[357] 1922-2011, critique de danse et historienne, elle écrit pour Danse et rythme de 1958 à 1960, elle tient une rubrique dans Lettres françaises et dans les Chroniques de l'art vivant (1968-1975). Dans les années 70, elle travaille pour Les Saisons de la danse (jusqu'en 2001).

[358] « Festival d'Automne, Tanaka Min, danseur japonais », *Art Press*, n° 24, janvier 1979, p. 26.

« effaré ») , elle restitue comment la danse la met en mouvement et ce à quoi elle lui fait penser. Si cet article s'attache à une pièce d'un danseur japonais de butô, la danse postmoderne que la critique affectionne tant n'est jamais loin. Ainsi, la « pensée musculaire » mentionnée dans le texte sur Tanaka — et qui se réfère à « The mind is a muscle » (1974)[359] d'Yvonne Rainer, que la critique traduit elle-même en 1997[360] — nous renseigne déjà sur son intérêt et sa curiosité vis-à-vis de ce qui se fait outre-Atlantique. Pour Laurence Louppe, les artistes américain·e·s du Judson Dance Theater marquent leur époque par leurs propositions esthétiques et politiques qui rompent à la fois avec un héritage artistique et qui en même temps osent des télescopages avec d'autres disciplines (par exemple l'art minimaliste et le vocabulaire employé par Rainer dans *Trio A*, 1968).

En mars 1980, elle partage avec les lecteur·rice·s d'*Art Press* une expérience d'atelier auprès de Trisha Brown et une de ses danseuses, Sheryl Sutton. Ce sera l'unique texte de ce genre. Depuis le studio de danse et « pieds nus », si c'est un « nous » qui parle, elle ne fait que raconter depuis les vacillements kinesthésiques et réflexifs qui la traversent.

> « Voici l'expérience de deux stages de danse. Danse ? Oui…On y était pieds nus et en survêtements. Mais quand les animateurs s'appellent Trisha Brown ou Sheryl Sutton, s'agit-il vraiment plus de danse que de musique, de poésie, de réflexion, au cœur même de l'art contemporain ? […] Cécité, silence. On ne regarde pas. Sans modèle, sans miroir, cet art détruit l'image aussitôt qu'elle commence à se former. C'est par notre propre élaboration mentale que le mouvement doit trouver en chacun sa racine organique. Jamais l'imaginaire n'a été si fortement sollicité même pour nier son contenu. Et la musique. Elle est si forte…dans le silence. Autour de nous, les corps roulent, glissent, se froissent, résonnent sur le plancher. Dans nos muscles, un temps commence à battre, né de nos mouvements. Il n'y a pas ce guide rythmique qui noie tous les danseurs dans la même masse sonore. A la fin de la séance, nous étions pourtant tous une symphonie vibrante. […] Pendant les dernières minutes, comme c'est la tradition, nous sommes invités à une petite chorégraphie brownienne. Humour, rupture : nos mouvements sublimes et inspirés sont vite coupés par une retombée pataude des jambes. Tout discours est sans cesse remis en question. L'arabesque se dissout dans la gaucherie, les trébuchements, les secousses. […] Les ateliers pourraient-ils, (…) devenir un acte créatif complet en soi ? Ils existent concrètement : ils ont fixé, au moins autour de la danse, un groupe anonyme difficile à déterminer, mais prêt à participer à ce qui n'a pas encore vraiment de nom. »[361]

Trisha Brown appartient à une constellation d'artistes américain·e·s sur lesquel·le·s Laurence Louppe ne tarit pas d'éloges. À propos d'*Available Light* de Lucinda Childs, elle écrit :

---

[359] Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, Halifax (Canada): The Press of the Nova Scotia College of Art and design en co-édition avec New York University Press, 1974.

[360] paru dans Catherine Strasser (dir.), *Le travail de l'art*, n° 1, automne/hiver 1997, Paris : Éditions Association des Arts en Europe, pp. 90-99.

[361] Laurence Loupe, « Ateliers. American Center for students and artists », *Art Press*, n° 35, mars 1980, p. 31.

> « Cette pièce étonnante nous fait retrouver le génie de Lucinda Childs qu'on avait rangée un peu vite du côté de la répétitivité, par assimilation à des musiciens, qui ne l'ont pas toujours servie. Selon moi, elle est avant tout cette architecte qui capte en réseaux linéaires les labyrinthes des mécanismes universels. »[362]

Mais c'est sans doute pour le chorégraphe Merce Cunningham qu'elle sera la plus élogieuse :

> « Merce Cunningham nous transporte une fois de plus au sommet de l'art chorégraphique et de l'art tout court. »[363]
> […]
> « le Théâtre de la Ville nous offre le véritable événement artistique de la saison : le retour de Merce Cunningham, dont nous n'avions pas suivi les créations en France depuis 1984. Soit trois ans de retard à rattraper sur cette œuvre immense, en pleine effervescence, et qui depuis 1942, ne cesse d'évoluer. »[364]

À travers les artistes américain·e·s, elle oriente une histoire de la danse tournée vers des figures libres et émancipées qu'elle transmet aux jeunes générations.

[362] « Festival « Klapstuck » Louvain », *Art Press*, n° 98, décembre 1985, p. 53.
[363] « « Un jour ou deux » Merce Cunningham Palais Garnier », *Art Press*, n° 101, mars 1986, p. 53.
[364] « Merce Cunningham à Paris », *Art Press*, n° 114, mai 1987, p. 56.

2. Nostalgie et revendications.

De 1988 à 1991[365], elle s'occupe d'un bulletin éditorial (*Le Bulletin*)[366] au CNDC d'Angers sur invitation de sa directrice de l'époque, Nadia Croquet[367].

> « Laurence Louppe conduit dans ce bulletin une exploration des fondamentaux de la modernité en danse. Laquelle s'avère, là encore, massivement dominée par la référence américaine, mais alors aiguisée par un voisinage intellectuel spécifique avec les expérimentations de la *post-modern dance*, et ses suites ; tout particulièrement la figure et l'œuvre de Trisha Brown. La confrontation entre le niveau de cet apport d'une part, son affichage résolu, et la réalité quotidienne et pragmatique d'une école de danse sise à Angers d'autre part, produit parfois la sensation d'un écart insolite, si ce n'est vertigineux. Cela ne signifie pas que cet écart soit improductif. À travers l'analyse du mouvement dansé d'une part, et un rappel — même tout théorique — à la radicalité de fondamentaux contemporains d'autre part, un fantôme serait-il en train de se manifester […] ? Ce fantôme serait celui de la définition « française » d'un *être-danseur* émancipé, artiste chorégraphique contemporain, parvenu à la pleine conscience d'un statut et d'un projet reconnus ? »[368]

Comme le rappelle Gérard Mayen - qui a consacré tout un ouvrage aux évolutions du CNDC d'Angers depuis sa création en 1978 - Laurence Louppe profite de cet espace pour faire circuler de « grands textes » (Trisha Brown, Anna Halprin, Doris Humphrey, Merce Cunningham, Rudolf Von Laban, Ted Shawn, Zéami), « souvent traduits par ses soins. »[369]. Ce bulletin permet à Laurence Louppe de promouvoir et canoniser certain·e·s artistes américain·e·s mais aussi de valoriser les écrits d'artistes (plutôt que ceux des théoricien·ne·s).

> « Avec une cohérence parfaite, ils composent le grand récit d'un mouvement d'émancipation artistique, en quoi consisterait principalement le sens du demi-siècle de danse américaine qui y est abordé.
> L'un après l'autre, ces textes nous montrent comment des artistes ont osé transgresser les codes esthétiques imposés, bouleverser les usages installées, franchir les frontières les séparant d'autres disciplines, mais aussi de la science. Car ils sont avant toute chose des artistes en recherche, qui, pour être des artistes chorégraphiques, réenvisagent constamment le potentiel de leur propre corporéité, et par une prise en compte toujours plus fine de celle-ci, construisent leur propre autonomie critique.
> À travers eux, c'est une éthique de la danse contemporaine que prêche Laurence Louppe, s'enthousiasmant à poser la question : « Le danseur n'est-il pas par excellence le révolté des temps nouveaux ? ». Ou, sous un large bandeau d'intertitre qui stipule « Corps libre »,

---

[365] Il est intéressant de découvrir que pendant ces trois ans, le CNDC accueille la Compagnie Trisha Brown en résidence (qui fête ses vingt ans d'existence) et que la jeune artiste Olga de Soto, en formation à Angers de 1987 à 1989, rencontre Laurence Louppe à ce moment-là.

[366] Six parutions entre décembre 1988 et avril 1990.

[367] Directrice entre 1988 et 1991, Nadia Croquet vient du théâtre (ancienne attachée de presse puis programmatrice pour le théâtre de la Bastille). Nadia Croquet, « Le CNDC et son bulletin, 1988-1992 », *Repères, cahier de danse*, vol. 22, n° 2, 2008, pp. 24-25.

[368] Gérard Mayen, *Un pas de deux France-Amérique. 30 années d'invention du danseur contemporain au C.N.D.C d'Angers*, Montpellier : Éditions l'Entretemps, coll. Lignes de corps, 2012, p. 182.

[369] *Ibid.*, p. 213.

suggèrent que « L'anarchie — le mot est souligné dans *Le Bulletin* — consistera à imposer un corps libre de tout déterminisme dans un esprit objectif et ouvert. » [370]

Les années 1990 en France vont voir émerger un terrain d'expérimentations propices pour la circulation de savoirs chers à Laurence Louppe. La décennie 1993-2003[371] converge vers des revendications touchant aussi bien l'institution culturelle et les politiques qui en découlent que la production artistique, avec notamment la création de nombreuses compagnies de danse[372] provenant d'une nouvelle génération d'artistes. Comme le remarque la chercheure Céline Roux, les préoccupations ont changé. Elle observe ainsi que les artistes de la décennie 1980-1990 ont milité pour : « la structuration des compagnies de danse contemporaine, l'établissement d'un Diplôme d'état pour contenir l'enseignement et la naissance d'une assise institutionnelle de la danse dans le paysage politique. »[373]

La génération qui leur succède s'attache davantage à décloisonner la discipline danse en la faisant dialoguer avec d'autres champs artistiques, ou encore en la sortant du théâtre. Les jeunes artistes français·es passé·e·s pour la plupart auprès des chorégraphes des années 80, tentent de construire leur propre danse et de renverser des tendances esthétiques issues de la décennie antérieure. La figure du·de la danseur·euse-auteur·e prend le pas sur celle du·de la chorégraphe tout·e puissant·e.

Dans ce même esprit, Laurence Louppe appelle en 1995 les danseur·euse·s à prendre la parole. Elle publie « Quand les danseurs écrivent »[374] texte fondateur tant dans sa dimension manifeste et injonctive que dans l'auto-questionnement qu'elle adresse en sous-texte aux critiques de danse. L'urgence de cet appel s'inscrit dans le nécessaire besoin de revitaliser le vocabulaire de la danse et d'accorder un crédit à la parole des danseur·euse·s. Elle appelle de ses vœux les interprètes à écrire et à inventer par leurs outils somatiques, perceptifs et sémantiques un nouveau langage de la danse. Ce texte vise à défendre

[370] *Ibid.*, p. 214.

[371] Je renvoie ici à deux travaux qui font état de cette période : Coralie Bougier, *Les signataires du 20 août : un espace d'expérimentation de la pensée et de la politique*, mémoire de D.E.A., sous la direction de Isabelle Ginot et Isabelle Launay, Université Paris 8 Saint-Denis, 2001 et Céline Roux, *Danse(s) performative(s). Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2004)*, Paris : L'Harmattan, 2007.

[372] À titres d'exemple, Boris Charmatz et Dimitri Chamblas fondent en 1992 l'association Edna ; Loic Touzé avec Fabienne Compet, la compagnie 391 ; Jérôme Bel, RB en 1994 ; Emmanuelle Huyn, Mua et Christian Rizzo, Association Fragile en 1996.

[373] Céline Roux, « Entre devoir de mémoire(s) et besoin de paternité(s). La question de la trace dans le champ performatif français » *in* J. Bégoc, N. Boulouch, E. Zabunyan, *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, Archives de la critique d'art, 2010, p. 102 et p. 95. « Ces chorégraphes-performeurs testent, critiquent, évaluent les règles codifiées, les habitudes de travail ; mais ils interrogent aussi la place même du corps dans cet espace réservé qu'est le théâtre. »

[374] paru dans *Nouvelles de danse*, n° 23, printemps 1995, pp. 14-21.

l'importance du discours du·de la danseur·euse, si souvent cantonné·e au silence. On y lit :

> « Chercher à toucher, avec des mots, cette couche sensible exige d'abord une familiarité avec le mouvement, avec la pensée du mouvement produite en nous. […] Rejoindre ce lieu d'où mots et mouvements pourraient ensemble contribuer au renouvellement des savoirs, et à la naissance des perceptions inconnues. »[375]

Laurence Louppe place au cœur de son écriture le·la danseur·se au carrefour des forces poétiques et politiques de la danse.

> « Écoutons donc le danseur […] pour ramener jusque dans l'écriture les mots (formulés ou non) qui germent au cœur de l'acte, ou qui viennent se mettre sur lui dans le retour d'une expérience passée. »[376]

Ce texte arrive après trois autres articles écrits pour *Art Press*, en novembre 1993 « le minimalisme et nous »[377], en décembre 1993, « Émergences ou résurgences ? »[378], et en octobre 1994 « savoir partager l'expérience »[379] dans lesquels elle se positionnait déjà pour un déplacement des savoirs du corps vers l'interprète et non plus vers le·la chorégraphe. Pour défendre et légitimer ces savoirs de l'interprète, la critique s'appuie sur une lecture historique et esthétique qui établit une filiation entre les nouvelles formes de danse en France dans les années 1990 et les avant-gardes américaines des années 1960-1970. « Ainsi, l'entreprise de restitution de la danse au danseur qu'effectue Laurence Louppe est inexorablement liée à un *retour sur* le corps, et ce, à la lumière des enjeux développés au sein de la *Postmodern Dance* américaine. »[380] explique Noémie Solomon. Néanmoins, comme l'observe justement la chercheure Anaïs Loison-Bouvet, Laurence Louppe instaure une politique de milieu par son choix d'écrire sur tel·le ou tel·le artiste, de visibiliser ou d'invisibiliser des travaux. À travers ses publications, elle expose un fond de valeurs qu'elle partage avec certain·e·s artistes et en écarte, *de facto*, d'autres. Son ouvrage *Poétique de la danse contemporaine* paru en 1997 en est manifeste.

> « Dès l'introduction de cette étude approfondie, elle pose deux partis pris conceptuels. Elle affirme d'abord que la danse dite contemporaine n'est pas repérable à son esthétique, aux formes que prennent les oeuvres qui s'en réclament, mais aux valeurs communes que défendent leurs créateurs. Ensuite, elle expose rapidement ce que sont ces valeurs : le respect de la singularité de l'interprète et le rejet du spectaculaire deviennent ainsi des attitudes canonisées, qui vont dès lors servir de critère de référence pour déterminer la

[375] *Ibid.*, p. 14.
[376] *Ibid.*, p. 16.

[377] *in Art Press*, n° 185, novembre 1993, pp. 48-51.

[378] *in Art Press* n° 186, décembre 1993, p. 75.

[379] *in Art Press*, n° 195, octobre 1994, p. 73.

[380] Noémie Solomon, *Nouvelles formes françaises et postmodern dance américaine : traductions chorégraphiques*, Mémoire de DEA, sous la direction d'Isabelle Ginot et de Paul B. Preciado, département danse, Université Paris 8, 2005, p. 19.

nature exacte des projets observés, leur véritable identité artistique. Cette manière de définir l'oeuvre de danse contemporaine, de construire pour ce domaine, un idéal pérenne, va participer à endiguer les dérives passées. »[381]

Au même moment, Laurence Louppe rejoint des projets collectifs portés en partie par des danseur·se·s des années 1980 qui expérimentent des formes libératrices vis-à-vis des hiérarchies chorégraphes-interprètes. Avec le Quatuor Knust elle participe à une performance en 1996. Constitué d'un premier noyau autour de Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet, ce groupe s'appuie sur un système de notation mis en place par Albrecht Knust[382] et propose à d'autres de participer à des reprises de pièces historiques par le biais de partitions chorégraphiques. Laurence Louppe témoigne sous sa casquette de critique, et soutient ces branchements filiaux mais aussi ces savoir-faire qui se détachent d'une visée patrimoniale des œuvres.

« Tout ça n'empêche pas les danseurs de faire leur bout de chemin loin des bruyantes et médiatiques manoeuvres institutionnelles. Subrepticement, par petites touches, ils déplaçaient encore un petit peu plus les habitudes et les étiquetages. Les modes de production surtout. Le Quatuor Knust, par exemple, avait déjà entamé, début mai, dans le cadre du Centre de développement chorégraphique de Toulouse, son travail de reconstruction du *Continuous project altered daily* d'Yvonne Rainer, une des manifestations les plus importantes du studio anarchiste Grand Union, et dont le titre (comme une partie du processus) s'inspire de l'oeuvre de Morris. Couplée avec le sublime et très minimal *Satisfyin'lover* de Steve Paxton, cette pièce ouverte et modulable, pose des questions plus essentielles aujourd'hui que jamais : comment se complaire indéfiniment dans les critères spectaculaires du produit fini ? Comment légitimer la structure hiérarchique de l'entreprise chorégraphique ? En réactivant les forces de questionnement, le Quatuor Knust, pas plus que les Carnets Bagouet autour de l'oeuvre du chorégraphe disparu, ou la compagnie Icosaedre n'oeuvrent dans le patrimonial. Au contraire, ils proposent des démarches inventives, déconnectent les habitudes, interrogent les conduites de création qui se pétrifient aujourd'hui dans des modalités trop réglées pour ne pas scléroser aussi les contenus. »[383]

L'effacement du « je » dans les textes de Laurence Louppe participe à marquer une distance avec l'expérience personnelle de la critique. Son statut de performeuse n'apparaît jamais commenté dans ses textes, le lien entre regarder et performer (ou encore écrire et danser) n'anime vraisemblablement pas la critique française. Dans cette logique, elle s'attache plutôt à mettre en avant la manière dont les artistes ont pris elleux-mêmes en charge une fonction critique, un pan réflexif de leur travail et incite les artistes français·es à écrire et à développer des formats réflexifs. Comme le souligne Noémie Solomon :

[381] Anaïs Loison-Bouvet, *Rencontres spectaculaires sous surveillance : Processus d'exclusion, de légitimation et d'intégration de l'œuvre agressive en danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 30.

[382] Danseur, chorégraphe et pédagogue allemand (1896-1978), il met en place un système d'écriture du mouvement qui s'inspire des principes posés par Rudolf Laban (1879-1958) à travers la cinétographie.

[383] « petits déplacements hors des frontières », *Art Press*, n° 216, septembre 1996, p. II.

> « Les écrits de Laurence Louppe vont alors ouvrir un espace propice à l'émergence de ces nouveaux artistes chorégraphiques au sein des magazines en situant leurs différents projets artistiques sur un registre critique et en encourageant ceux-ci à développer leur réflexion théorique autour de la danse. En effet, l'auteur mène un travail considérable auprès des danseurs en confrontant directement ceux-ci à leur propre histoire et en développant avec eux divers outils en vue de problématiser la pratique en danse. […] Ainsi, l'auteur valorise les expérimentations de ce courant puis semble le soutenir sur une grande partie de sa trajectoire. »[384]

Les années 1990 sont donc marquées à la fois par une visibilité des textes émanant des artistes américain·e·s (ce que fait Laurence Louppe dans le bulletin du CNDC par exemple) mais aussi par l'apparition de textes critiques écrits par des artistes français·es qui s'inspirent de leurs aîné·e·s postmodernes. La critique de danse s'en trouve modifiée, augmentée, élargie.

[384] Noémie Solomon, *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours. À partir d'une lecture des revues Mouvement et Art Press (1987-2002)*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Isabelle Ginot et de Paul B. Preciado, Département Danse de Paris 8, Juin 2003, pp. 21-22.

B. Une critique élargie.

1. Artistes-critiques & critiques-artistes.

L'ouvrage de Laurence Corbel[385] — déjà mentionné précédemment— s'intéresse au glissement de la figure de l'artiste à celle de critique à travers leurs pratiques discursives autour des œuvres et aux effets que ceux-ci génèrent. Les écrits de ces artistes sont envisagés comme des discours *de* l'art qui recouvrent des formats d'écriture très variés où la relation entre dicible et visible se veut non-hiérarchique. « Il ne s'agit jamais seulement pour eux de présenter leurs oeuvres, d'en proposer un commentaire, mais aussi de réfléchir au rôle et aux effets du texte sur la production artistique et sur la relation avec le spectateur. »[386] écrit-elle. À travers ces pratiques discursives qui s'arriment à de nouvelles formes d'art, elle propose d'y voir « une branche alternative de la critique ».

> « La diversification qui caractérise les écrits d'artistes des années soixante est indissociable de l'apparition de nouvelles formes d'art, de nouvelles pratiques artistiques (par exemple les performances, les installations *in situ*, les oeuvres dématérialisées) qui mettent à l'épreuve la validité de la distinction entre les différents arts et entament la dissolution du concept traditionnel d'art : textes de documentation, déclarations d'intention, scénarios de performance sont inséparables d'un art qui se revendique comme éphémère et permettent aux oeuvres d'être rejouées ou réactivées dans de nouveaux contextes ou de nouvelles circonstances. Des textes ou des pratiques émergeants, on ne sait lesquels fondent les autres : si ces formes d'art inédites sont corrélatives de nouveaux formats de textes, ceux-ci ont également contribué à produire de nouvelles formes d'art. »[387]

Le paysage artistique décrit par L. Corbel rejoint celui des avant-gardes chorégraphiques américaines des années 1960-1970. Cette période est en effet particulièrement marquée par la publication d'ouvrages émanant de chorégraphes[388] et aussi d'une nouvelle presse qui rend compte de l'apparition d'une critique portée par cette génération d'artistes. La revue *0 to 9* auto-éditée par les artistes Vito Acconci et Bernadette Mayer de 1967 à 1969 offre une place inédite aux écrits d'artistes et fait le lien entre écriture textuelle et écriture performative[389].

> « Les danseurs de la Judson Church, qui s'épanouit à New York entre 1962 et 1966, ont eu une influence considérable sur les développements de la performance à New York à la fin

[385] L. Corbel, *Le discours de l'art*, *op.cit*.
[386] *Ibid.*, p. 30.
[387] *Ibid.*, p. 27.
[388] En 1974 par exemple, sont publiés chez le même éditeur — Press of the Nova Scotia College of Art and Design — *Handbook in Motion* de Simone Forti et *Work 1961-1973* d'Yvonne Rainer. En 1975, Deborah Hay publie également son premier livre : *Moving Through the Universe in Bare Feet: Ten Circle Dances for Everybody*, Swallow Press.
[389] Entre autre, John Giorno, Dan Graham, Sol LeWitt, Robert Smithson ou encore Yvonne Rainer.

> des années 1960. Scripts, partitions verbales et partitions graphiques ont été expérimentés pour contourner les méthodes de notation classiques qui ne pouvaient être satisfaisantes. Là encore, c'est une perception phénoménologique, voire somatique, de la langue qui est recherchée. Entre la lecture et la vision du verbe, la danse et la sensation du mouvement dansé doivent aussi se transmettre par le mot. »[390]

Comme le souligne Pauline Chevalier, les expérimentations textuelles tentent de rendre compte des expérimentations performatives, chorégraphiques, perceptives et somatiques. La revue *Avalanche* publiée par Liza Bear et Willoughby Sharp (1970-1976) restitue à son tour une « combinaison unique de portfolios, d'entretiens et de scripts » et « en fait un vecteur incomparable des pratiques artistiques new-yorkaises des années 1970, le vocabulaire même de la critique semble influencé par les expériences sémantiques et syntaxiques des artistes de la performance. Les écrits d'artistes, leurs listes et leurs scripts, sont les échos de la critique et vice-versa, quand ils ne partagent pas un même champ, intermédiaire, entre discours critique et démarche esthétique. »[391]

Ces pratiques engagées à cette époque se rejouent dans les années 1990 en France avec la publication de textes écrits par des artistes et insérés dans des revues spécialisées. Noémie Solomon, qui consacre un de ses travaux aux rapports entre discours et créations chorégraphiques entre 1987 et 2002 à travers une lecture des revues *Art Press* et *Mouvement*[392], repère des similitudes discursives entre les écrits d'artistes des années 1960-1970 et ceux des artistes français·es des années 1990 qui concourent à un effet légitimant voire tautologique des nouvelles propositions chorégraphiques.

> « Il apparaît alors que ce courant qualifié par certains de *nouvelles formes* est peut-être en partie construit de réflexions déjà élaborées dans le passé, des acquis qui vont, par un processus de réappropriation, se glisser jusqu'à aujourd'hui pour servir de fondement théorique et alimenter un certain discours sur la danse. »[393]
> […]
> « Cette répétition du même sous différentes formes se poursuit parfois jusqu'à la tautologie, jusqu'au point où la proposition énoncée ne peut être écartée, où sa forme seule empêche toute réfutation. Par ailleurs, la redondance de certaines idées est parfois telle qu'elle semble permettre l'absence de justification ou d'explication, comme si celles-ci n'étaient plus à questionner, comme s'il allait de soi de les accepter telles quelles. »[394]

---

[390] Pauline Chevalier, « Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970 », *Marges*, n° 13, 2011, pp. 52-53.
[391] *Ibid.*, p. 53.
[392] Noémie Solomon, *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours. À partir d'une lecture des revues Mouvement et Art Press (1987-2002)*, *op. cit*.
[393] *Ibid.*, p. 16.
[394] *Ibid.*, p. 26.

Les figures de Laurence Louppe ou encore de Christophe Wavelet[395] (à *Mouvement*) invitent les artistes à prendre la parole. En 1999, les chorégraphes Alain Buffard et Xavier Le Roy co-écrivent « Dialogue sur et pour Jérôme Bel »[396]. La proposition est étonnante puisqu'elle émane de Jérôme Bel lui-même (« sur proposition de Jérôme Bel »). En guise d'introduction, Alain Buffard avoue le manque d'inclusivité de leur texte : « L'œuvre de Jérôme est complexe et nous nous sentons proches de lui. Ce qui résulte de notre entretien fait appel à des notions implicites dont nous avions déjà discuté. Cette connivence rend la lecture de ce texte un peu ardue. »[397] En 2002, c'est au tour de Jérôme Bel de commenter le travail d'un autre. Dans « Qu'ils crèvent les artistes ! » il revient sur la pièce de Xavier Le Roy, *Self-Unfinished.* [398] Ces paroles d'artistes ne sont jamais loin de leurs aîné·e·s américain·e·s dans les pages de ces revues. Un entretien avec Simone Forti par Christophe Wavelet[399], un autre avec Julyen Hamilton par la chorégraphe Emmanuelle Huynh[400], un article retraçant le parcours d'Anna Halprin par Alain Buffard[401], des extraits de *Work 1961-73* d'Yvonne Rainer traduits en français[402], etc. Ainsi, cette nouvelle génération d'artistes s'érige depuis un imaginaire autour d'une danse postmoderne et se traduit à travers des démarches qui actualisent un rapport à l'écriture. Pour autant, si cette période apporte un renouveau critique et visibilise des paroles de danseur·se·s et de chorégraphes, les postures employées concourent à créer un circuit clos qui laisse peu de place à des paroles alternatives. Comme le constate Isabelle Ginot, ancienne critique de danse :

> « les artistes neutralisent la fonction traditionnelle de critique et s'approprient le pouvoir qui lui est normalement réservé. Peut-être parce que justement il s'agit pour eux de s'approprier ce pouvoir, ils adoptent parfois des postures dignes de la critique la plus conventionnelle (jugements, canonisations, excommunications armés d'un vocabulaire frisant le langage de secte…). Ce faisant aussi, ils solidifient une forme de discours parfaitement homogène, discréditant d'avance toute pensée alternative qui pourrait tenter de s'inventer au sujet des travaux produits. […] De son côté, le critique n'a plus guère comme choix que d'imiter le discours des artistes sur leur propre travail (posture hagiographique) ou de dénigrer le travail (posture négative qui ne fait que confirmer la nécessité qu'il y a, pour les artistes, de faire la critique eux-mêmes). »[403]

---

395 Critique d'art, curateur et enseignant, il a co-dirigé les activités du Quatuor Knust de 1993 à 2001, a fait partie en 1997 des Signataires du 20 août et a siégé aux comités de rédaction des revues *Vacarme* et *Mouvement*. De 2005 à 2010, il dirige le L.I.F.E (lieu international des Formes Emergentes) à Saint-Nazaire.

396 *Mouvement*, n° 5, juin-septembre 1999, pp. 29-31.

397 *Ibid.*, p. 29.

398 *Art Press*, « médium : danse », *op.cit.*, pp. 92-96.

399 Christophe Wavelet, « Style is a corset », entretien avec Simone Forti, *Mouvement*, n° 2, septembre-novembre 1998, p. 28-31.

400 Julyen Hamilton, « Un présent spontané », entretien par Emmanuelle Huyn, *Mouvement*, n° 2, septembre-novembre 1998, p. 32-34.

401 Alain Buffard, « Une danse de la transformation », *Mouvement*, n°2, septembre-novembre 1998, pp. 26-27.

402 *Art Press*, « médium : danse », *op. cit.*, pp. 24-31.

403 Isabelle Ginot, « Un lieu commun », *Repères, cahier de danse*, n° 11, mars 2003, p. 5.

Ce même constat est relayé par Julie Perrin dans un article plus récent autour de l'entretien entre artistes.

> « Autrement dit, quand l'artiste prend la place du critique, quand l'œuvre s'affirme discours sur l'art ou manifeste, ou encore quand le critique se fait le porte-parole de l'artiste, la sorte de tension féconde qui peut exister entre la critique et l'œuvre d'art risque de se dissoudre. »[404]

Toutefois, l'espace éditorial permet aux artistes français·es d'engager une dimension réflexive depuis leurs propres travaux ou depuis celui des autres (les artistes américain·e·s des années 1960 ou leurs collègues contemporain·e·s français·es), et vient alors prolonger autrement le « travail *réflexif* de la performance »[405]. Ainsi, les années 1990 en France voient fleurir bon nombre d'objets performatifs qui mettent en scène des formes de réflexivité voire d'auto-réflexivité. La parole s'avère être – au même titre que le geste – un lieu de cristallisation poétique et politique d'où peut émerger un potentiel critique. Le format de la « conférence-performance » est peut-être celui qui représente le mieux ce moment charnière. À titre d'exemples, *Le dernier spectacle, une conférence* de Jérôme Bel, en 2004, s'apparente à une « critique d'amélioration »[406] d'une pièce passée (*Le dernier spectacle*, 1998). Il explique en introduction :

> « j'ai le sentiment que cette pièce difficile n'a pas été vraiment comprise. Peut-être cette pièce était-elle mauvaise. Mais je crois que les questions qu'elle posait et les solutions qu'elle proposait étaient pertinentes. Aussi en changeant de médium, en utilisant « l'outil » de la conférence j'espère pouvoir mieux articuler les enjeux de ce travail. Je recontextualiserai la pièce dans le champ théorique qui lui est propre au travers des textes de Roland Barthes et Peggy Phelan et dans ma situation artistique de l'époque. »

La conférence devient, pour son auteur, un moyen de légitimer une pièce qui ne semble pas avoir été *reçue* comme le chorégraphe l'espérait. Il procède alors à un exposé des sources théoriques pour expliquer ses intentions. L'auteur se substitue ici au critique pour mieux se faire comprendre.

Mais un des exemples les plus révélateurs de cette époque est sans doute la pièce *Produit de circonstances* de Xavier Le Roy. Cette pièce participe d'une certaine manière à ce « tournant » discursif et chorégraphique par sa prise en compte de deux supports : écrit et performatif. Ainsi la partition de la pièce est publiée dans

---

[404] Julie Perrin, « L'entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique », *in* Laurence Brogniez, Valérie Dufour (dir.), *L'entretien d'artistes*, Paris : Vrin, p. 211.

[405] Frédéric Pouillaude, « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes* « Penser la danse contemporaine », n° 44, 2004, p. 16.

[406] Terme emprunté à Pierre Bayard, « Comment j'ai fait régresser la critique ? », *op. cit*. Méthode critique qu'il développe dans son ouvrage *Comment améliorer les œuvres ratées*, Paris : Éditions de Minuit, 2000.

un numéro de la revue *Art Press*[407] en 2002 et constitue un autre versant de l'objet chorégraphique, un moyen supplémentaire d'accéder à l'œuvre. Celle-ci devient à la fois l'œuvre et le commentaire sur l'œuvre. Elle archive ce qu'est la performance mais est aussi pensée comme un outil à transmettre à d'autres, à celleux qui souhaiteraient reprendre la partition[408]. *Produit de circonstances* devient le paradigme d'une réappropriation des discours de/sur la danse portée par certain·e·s artistes en France désireux·ses de casser les dichotomies traditionnelles corps/pensée et danser/penser. Xavier Le Roy participe à ce renouveau en même temps qu'il est désigné comme instigateur de « radicalités »[409] sur la scène chorégraphique française. Son travail avec le Quatuor Knust à partir des œuvres de Steve Paxton et d'Yvonne Rainer, mentionné dans sa conférence, renforce là encore les points de contact entre cette nouvelle génération d'artistes et leurs aîné·e·s américain·e·s postmodernes[410].

2. Alain Buffard & Laurence Louppe.

Le Quatuor Knust a multiplié les invitations à des artistes pour la reprise de ces pièces postmodernes et a joué un rôle clé dans la compréhension des influences entre artistes américain·e·s et artistes français·e·s. Il est intéressant d'observer comment Alain Buffard et Laurence Louppe concourent tou·te·s les deux à transmettre en France des savoirs sur les postmodernes avant de se retrouver ensemble pour une collaboration inédite. La nostalgie qu'iels partagent pour l'art expérimental des années 1960-1970 aux États-Unis, constitue un soubassement important dans leur rencontre et leur complicité. Comme elle l'écrit rétrospectivement :

> « Entre 1991 et 1995, je désespérais de la danse contemporaine. Je me recroquevillais dans mes chroniques d'*art press* sur des sujets « historiques » (Le Minimalisme, Black Mountain

---

[407] Xavier Le Roy, « Partition pour une conférence-performance intitulée *Produit de circonstances* », *Art Press*, numéro spécial 23, *op. cit.*, pp. 114-123. Cette partition est également en accès libre sur son site : http://www.xavierleroy.com/

[408] Ainsi, Xavier Le Roy stipule quelques indications de jeu : « Chaque élément du spectacle doit être présenté autant que possible comme équivalent des autres, sans exagérer ou mettre l'accent sur l'un de ses aspects. Il s'agit d'essayer de « performer » sans ironie, sarcasme, romantisme ou affectations pour tenter de rester au plus près de la présentation des faits. » in « Partition pour une conférence-performance intitulée *Produit de circonstances* », *Art Press*, *op. cit.*, p. 114.

[409] Un champ lexical abonde dans ce sens dès la fin des années 1990 : « nouvelles formes », « non-danse », etc., pour nommer les travaux d'Alain Buffard et Jérôme Bel entre autres. C'est ce que pointe dans son travail Noémie Solomon, *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours*, *op. cit.*

[410] « en 1996, j'ai eu la chance d'être invité par le quatuor Albrecht Knust à participer à la re-création d'une pièce d'Yvonne Rainer créée en 1970 intitulée Continuous Project-Altered Daily et de Satisfyin' Lovers de Steve Paxton. Ce projet fut très important pour moi et joue encore un grand rôle dans mon travail actuel. C'était plus qu'un accès à l'histoire de la danse par sa pratique, ce qui était déjà quelque chose d'extraordinaire et de très enrichissant. Mais en plus ce projet m'a permis de partager un processus de réflexion qui à la fois me permettait de préciser mes questions et me donnait quelques éléments de réponses. », *in* « Partition pour une conférence-performance intitulée *Produit de circonstances* », *op. cit.*, p. 122.

> etc). […] La danse moderne m'apparaissait plus contemporaine que ce qui s'offrait à mon regard. Sans parler des époques de grande radicalité comme les années 20, puis 60-70 aux États-Unis, dont de nombreux danseurs ou étudiants nourrissaient avec moi l'incurable nostalgie. »[411]

On comprend combien le parcours d'Alain Buffard vient faire écho à tout ce que la critique de danse et théoricienne tente de faire passer auprès de cette nouvelle génération de danseur·se·s. Ancien interprète auprès de Daniel Larrieu ou Régine Chopinot, A. Buffard se rapproche du milieu de l'art contemporain à la fin des années 1980 et s'éloigne pendant plusieurs années de la création chorégraphique. Il déclare lors d'un entretien avec Yvanne Chapuis : « J'en avais marre de sauter comme un cabri, cela n'avait aucun sens. »[412] Mais en 1997, le parcours d'Alain Buffard connaît un virage important. Travaillant à l'administration auprès du Quatuor Knust, celui qui a arrêté de danser sept ans plus tôt se laisse porter par l'esprit du collectif :

> « Yvonne Rainer était venue pour travailler avec les danseurs et j'ai réalisé que je commençais à passer bien plus de temps dans le studio que dans mon bureau. J'ai fini par faire partie intégrante du projet. Ça a tout atomisé dans ma tête après sept ans d'arrêt de danse. D'avoir Yvonne Rainer en face de moi, de pouvoir lui poser toutes les questions que je me posais depuis sept ans et qu'elle a résolu dans sa danse et en accord avec les gens avec qui elle travaille, de pouvoir évoquer les raisons pour lesquelles elle a arrêté de danser […] m'a donné beaucoup de réponses sur le partage du pouvoir entre la danse et la chorégraphie, sur le minimalisme. Le minimalisme a été majeur mais jamais questionné en danse, quoi qu'on en dise. Or, en faire le moins pour montrer le plus, c'est bien l'angle d'attaque de mon travail. Et la personne détentrice de tout ça c'est Anna Halprin. »[413]

Il décide de suivre la même année des stages avec Anna Halprin, en Allemagne puis aux États-Unis. À son retour, il crée *Good Boy*[414], solo emblématique qui met en scène le corps et le Sida. En février 1998, il apparaît dans le paysage chorégraphique français comme le porte-voix de l'apprentissage halprinien qu'il a fréquenté. Il donne une conférence sur Anna Halprin au CCN de Montpellier et publiera en septembre de cette même année un article (qui reprend le titre de la conférence) « Une danse de la transformation »[415]. Il revient sur le parcours de la chorégraphe américaine et introduit la notion de « task oriented » (tâche) qui vient à dissoudre l'idée de composition chorégraphique.

> « Les longues séances d'improvisation autour de la tâche, jouant souvent des situations physiques d'urgence, cherchent un corps tendu d'émotions en accord avec un monde en expansion; l'essentiel étant d'accomplir une activité, visiblement banale, mais transformatrice de soi-même, un acte de conscience tourné vers la vie même : une manière de faire basculer au cours de la représentation l'esthétique dans l'éthique. » écrit-il[416].

---

411 *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, *op. cit.*, pp. 7-8.

412 Yvanne Chapuis, « ils s'exposent », entretien avec Alain Buffard, *Art Press*, juillet-août 2001, s.p., fonds d'archives Alain Buffard, CN D.

413 Fabienne Arvers, « Alain Buffard et ses dispositifs », *Les Inrocks*, 28 mars 2001, s.p., fonds d'archives Alain Buffard, CN D.

414 création en 1998 à la Ménagerie de Verre, Paris.

415 *Mouvement*, n° 2, septembre 1998, *op. cit.*

416 *Ibid.*, p. 26.

La filiation ne s'arrête pas là. Comme le fit dans les années 1960 Yvonne Rainer[417], en 2003, l'artiste français interviewe à son tour A. Halprin sous l'œil d'une caméra et au fil de contraintes partitionnelles établies. À la façon d'un hommage à celle qui lui a redonné le goût de la danse, il réalise le film documentaire *My lunch with Anna* (2005). Le titre résonne avec une des performances de la chorégraphe américaine en 1968, *Lunch*[418]*,* dans laquelle les performeur·se·s portent une serviette blanche nouée autour du cou. Si cette référence n'est pas explicitement mentionnée dans le travail de création de *Dispositifs 3.1*, elle me rappelle pourtant les tabliers dont sont revêtu·e·s les quatre interprètes dans la pièce française.

> « Si elle est tenue pour l'une des figures majeures de la modernité en danse, son travail se situe à mes yeux au-delà de cette catégorie ; notre rencontre a provoqué à mon retour le désir de revenir à la danse après une « cessation d'activité » d'une durée de 7 ans. Par la suite, je peux dire que son ombre a toujours plané sur l'ensemble de mes productions chorégraphiques. Pour autant, je ne pourrais pas dire que celles-ci s'inscrivent dans une filiation esthétique ou politique avec son œuvre - comme on l'entendrait d'un danseur sortant du moule d'un chorégraphe. »[419]

De son côté, Laurence Louppe fait aussi le récit des avant-gardes à ses étudiant·e·s :

> « C'est le 6 juillet 1962 que vont être données en soirée, 23 pièces par 14 chorégraphes dont beaucoup sont développées à partir de la classe de Dunn et ceci dans une chaleur monumentale comme il peut en faire début juillet à New York. […] Donc chacun a proposé des choses, cela a duré des heures dans une ambiance de chaleur moite de sauna comme il n'en existait qu'à New York au mois de juillet. Je n'y étais pas non, j'étais quand même un peu jeune pour y assister, mais j'en ai tellement entendu parler que c'est comme si j'y étais allée. Mais c'est vrai que c'est aussi une légende, c'est devenu un mythe et d'ailleurs c'est devenu tellement un mythe qu'on peut arrêter là. »[420]

Et elle aussi participe aux re-créations du Quatuor Knust et monte sur scène à cette occasion. La chorégraphe et chercheure Geisha Fontaine, qui est dans le public, en témoigne, ainsi qu'Alain Buffard :

> « À la fondation Cartier, en 1996, le quatuor Albrecht Knust propose la reprise d'une pièce d'Yvonne Rainer, *Continuous Project - Altered Daily*, créée en 1970. Laurence porte un haut de survêtement rouge, elle est comme un poisson dans l'eau dans ce contexte, visiblement elle s'amuse. Elle lit un texte, jette des coups d'oeil sur son public, jouit de la connivence et s'en donne à coeur joie. »[421]

---

[417] « Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin », *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 5, hiver 1965. Publié dans Anna Halprin, *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Bruxelles : Éditions Contredanse, 2009, pp. 90-121.

[418] avec Gary Hartford, Larry Reed, Anna Halrpin, Norman Leistiko.

[419] « Quelques notes sur Anna Halprin. Pour un projet de film vidéo 2004. », 11 juin 2003, Archives Buffard - CN D.

[420] *Laurence Louppe, une pensée vivante*, *op. cit.*, pp. 85-86.

[421] Geisha Fontaine, « Le lieu du gai savoir. Hommage à L.L. » *in Là*, n° 4, Paris : Micadanses, collection résidences, 2009, p. 48.

> « Avec Laurence, on se connaît depuis longtemps et nous avons l'un pour l'autre une grande estime. Elle faisait déjà partie du projet *Continuous Project Altered Daily* sur Yvonne Rainer avec le Quatuor Knust où elle intervenait en tant que lectrice. À un moment donné, elle a commencé à prendre plus de place sur le plateau ! »[422]

Forte de son expérience dans l'Éducation Nationale, Laurence Louppe se fait remarquer pour ses qualités d'oratrice[423] (une caractéristique qui revient souvent quand on discute avec des gens qui l'ont connue et/ou qui ont suivi ses cours). Elle est invitée régulièrement à venir prendre la parole sur des scènes. Pour le projet *femmeusesaction* de Cécile Proust, Laurence Louppe rampe depuis les rangées de spectateur·rice·s, avant de s'installer sur une chaise derrière une table au plateau, pour dire : « j'ai enfin accédé au discours ». S'en suivra une conférence autour du féminisme et du burlesque[424].

C'est également par le biais de la conférence qu'elle décide de parodier sa figure de critique dans *Dispositifs 3.1*. Le titre choisi par A. Buffard, s'il se réfère à un lexique foucaldien (sur lequel je reviendrai plus loin), me rappelle tout autant une autre conférence, celle de Robert Morris intitulée *23.1* (1964)[425]. Une conférence critique qui s'appuie sur un *play-back* à partir d'une lecture du théoricien Erwin Panofsky diffusée en voix off. Le jeune artiste mime sa propre voix et effectue des gestes en décalage qui altèrent progressivement ce qui est dit. Le recours à la parodie comme stratégie critique est donc éprouvée dès les années 1960 et vient à nouveau se réactualiser en France à travers le couple A. Buffard et L. Louppe qui co-fabrique la pièce *Dispositifs 3.1*. Des situations se rejouent, des modalités de partage de savoir se succèdent dans une histoire faite de projections et de retours en arrière.

En 2001, Laurence Louppe ne travaille plus à *Art Press*. Critique à la retraite, elle n'en a plus « rien à foutre ». À 63 ans, elle sera à la distribution de *Dispositifs 3.1*, au côté des danseuses Claudia Triozzi et Anne Laurent. Le chorégraphe, à l'origine de ce projet, revient sur la création dans un entretien vidéo :

---

[422] Fabienne Arvers, « Alain Buffard et ses dispositifs », *op. cit.*

[423] L'ouvrage d' Ana-Tina Izquierdo, déjà mentionné, qui s'appuie sur des retranscription de ses interventions au Cefedem-Sud d'Aubagne. Celle-ci laisse apparaître des mots en gras (sans en justifier ce choix) qui indique peut-être des changements d'intonation chez la professeure-Louppe. C'est aussi à travers des enregistrements sonores qu'une soirée lui est dédiée en février 2015 au Centre National de la Danse à l'initiative de Claude Sorin, assistée d'Hélène Cœur et l'aide de l'Association des Chercheurs en Danse, « Une pensée qui danse : Laurence Louppe », http://www.chercheurs-en-danse.com/fr/actualites-recherche/une-pens%C3%A9e-qui-danse-laurence-louppe

[424] au Centre Chorégraphique National de Montpellier, 16 mars 2005. Voir le site de Cécile Proust : http://femmeuses.org/modxFem/index.php?id=5 ; Lire aussi le témoignage de Geisha Fontaine avec qui elle participa au projet *Je ne suis pas un artiste*, « Le lieu du gai savoir. Hommage à L.L. »; *op. cit*, p. 51.

[425] La conférence a été donnée au Surplus Dance Theater de New York. Le titre indique ici l'intitulé du cours que donnait R. Morris au Hunter College de New York.

> « J'ai des souvenirs exquis de tentative qu'on a finalement pas gardé sur la version définitive, parce qu'au tout départ ça devait être très glamour, on devait travailler sur le *camp*[426] et on a fini avec ses sales perruques. […] Laurence a un rapport narcissique tellement lointain avec tout ce que j'avais pu rencontrer jusqu'alors dans le cadre du studio. Elle en a rien à foutre de ce que ça produit, l'important c'est de produire. Elle s'est vraiment déshabillée, elle est allée dans des endroits qu'on n'a pas vus sur scène, mais dans l'improvisation j'étais « baba », j'avais rien à dire si ce n'est de recentrer quelques trucs. »[427]

La création permet à Laurence Louppe de participer à la fabrication d'une partition faite de tâches dans un héritage halprinien et de goûter alors à l'improvisation, aux jeux de rôles et aux gestes décalés. Dans un de ses cours elle partage ses rêves et ses utopies :

> «…la « Tâche » […] **va nous libérer du déterminisme et surtout du causalisme[428].** C'est-à-dire d'être déterminé par quelque chose qui vient de soi.
> Donc vous voyez qu'il y a toute une quête philosophique extrêmement profonde et alors cette idée de se libérer du causalisme…J'ai écrit un texte là-dessus « L'utopie du corps indéterminé ». **Pour moi c'est profondément utopiste, mais si à un moment donné dans sa vie, on ne s'affronte pas à cette utopie…Je veux dire, qu'est-ce qu'on devient ?**[429]

Des séries d'actions se retrouvent alors au cœur du projet d'A. Buffard avec l'aide de sa complice et interlocutrice. Celle-ci profitera de ce cadre pour éprouver autrement les concepts qu'elle manie à l'oral et qu'elle transmet depuis des années.

Capture d'écran, *Dispositifs 3.1*, Alain Buffard, 2001.

[426] Je précise ici ce terme qui reviendra plus loin à propos de Jill Johnston. Il s'agit d'un terme anglo-saxon, apparu dans les années 1960 dans la culture *underground gay* américaine (le réalisateur Jack Smith (mentionné par A. Buffard dans les références de travail pour *Dispositifs 3.1*) en est un des représentants. Le *camp* revendique une esthétique au croisement du kitsch, du glamour et du mauvais goût. Susan Sontag en écrit 58 notes en 1964 : « Le style camp » *in L'œuvre parle*, *op. cit.*, pp. 421-450

[427] Entretien avec Alain Buffard, conduit par Geisha Fontaine, réalisation Centre National de la Danse, 2004, 177 min.

[428] c'est l'auteure qui souligne.

[429] *Laurence Louppe, une pensée vivante*. *Cours au Cefedem Sud*, *op. cit.*, chapitre « La Judson Church », pp. 55-108.

C. Travestissements critiques.

1. Une pièce dans la pièce.

Dispositifs 3.1 s'ouvre de cette façon : l'espace de jeu est délimité par les rangées de spectateur·rice·s disposées en bi-frontal. Iels se font face sur leurs chaises attendant que le spectacle commence. Les quatre interprètes arrivent, vêtu·e·s d'un tablier écru, d'un slip noir, de protections aux coudes et aux genoux et d'une perruque blond platine qui leur recouvre le visage. Les cheveux longs. Une des quatre va s'asseoir sur une chaise à l'autre bout du plateau sur laquelle un micro l'attend. Elle prend le micro s'assoit et les appelle. Les trois autres, resté·e·s à l'autre bout, face à elle, vont suivre les consignes. Elle leur dit de façon douce : « come on my little girl, come on, it is easy, you can do it, don't worry ». « Little girl » - démultipliée dans trois corps - s'exécute. Elle vient, selon les interprètes, à quatre pattes, en rampant ou en marchant. La voix se fait insistante, intrusive, oppressive, agressive. Elle crie même. Et la petite fille représentée par ces trois corps d'apparence identique semble traversée par la peur, la soumission voire la bêtise. Aucune échappatoire ne semble possible.

Si ces quatre interprètes sont tou·te·s des déclinaisons de cette petite fille, Heidi, je peux aisément les reconnaître par les parties du corps non recouvertes (les bras, les dos, les fesses, l'arrières des jambes). Par un jeu de déduction, je distingue Alain Buffard des autres par sa grande taille et ses biceps musclés, j'identifie Laurence Louppe et sa chair plus voluptueuse que celle de sa collègue Anne Laurent. Avec ses bras fins, celle-ci ressemble à la physionomie de Claudia Triozzi, mais cette dernière je la reconnais par sa voix et son léger accent italien quand elle parle au micro.

Laurence Louppe se prête au jeu du défilé, à l'exposition de ce corps déguisé et aux séquences d'apprentissage. Elle réalise des *tâches* (marcher à quatre pattes, ramper, marcher debout, imiter un geste exécuté par un interprète debout et repris par les trois autres mais en restant à quatre pattes, réciter des phrases en allemand les yeux bandés en laissant une autre - Claudia Triozzi - lui manipuler les mains et lui faire faire des choses qu'elle ne voit pas : écraser des tomates par exemple).

Dispositifs 3.1, met en scène la *good girl*, Heidi, en référence à celle du film de Mike Kelley et Paul Mac Carthy[430] qui avaient réalisés une version trash et *porn* du conte pour enfants. A. Buffard opte pour un costume polysémique. Armée

[430] *Heidi*, film de 1992.

hybride où l'on apprend aussi bien à marcher qu'à danser, qu'à parler, qu'à faire de la critique.

Une des scènes de la pièce s'apparente à un défilé de mode mais les corps déjouent par leurs actions les codes de l'exercice. Ce n'est pas le vêtement qu'on regarde mais la chair. En effet, certaines parties du corps sont secouées frénétiquement (les cuisses, les biceps, les seins, le sexe, les fesses) sur la musique de Patti Smith *Rock'n'roll nigger* et ses rifs de guitare énervés. Se désignant même comme des « nigger » dans la bouche de Claudia Triozzi qui joue d'envolées lyriques à la façon Diamanda Galas[431], une des sources d'inspiration pour ce projet. « Laurence Louppe was a nigger ! Alain Buffard was a nigger ! Anne Laurent was a nigger ! Claudia Triozzi was a nigger ! »[432] scande C. Triozzi à la fin du défilé. Tou·te·s des outsiders, comme le suggère dans sa chanson Patti Smith. Outsiders de la danse ? Outsiders de la critique ? L'utilisation de la chanson converge vers une revendication intersectionnelle. Si la question de la race est évoquée par la chanson, elle s'arrime à la question du genre, omniprésente dans les discours sur cette pièce et d'abord dans les propos d' A. Buffard lui-même. J'y reviendrai.

À la moitié du spectacle, une séquence qui dure une dizaine de minutes met en scène Laurence Louppe. Les trois autres interprètes exécutent des actions en silence allongé·e·s sur le sol et elle peut alors s'adresser seule au public. Sorte de solo. Pièce dans la pièce. Critique auto-critique. Laurence Louppe, assise sur une chaise, face à une table, se maquille négligemment et prononce un discours façon conférencière. C'est un « nous » qui parle dans un premier temps jusqu'à ce qu'elle joigne sa « parole à un acte performatif » et que le « je » dérive vers une auto-critique.

[431] Artiste musicienne, chanteuse et poète née en 1955 aux États-Unis.

[432] La dimension raciale soulevée dans cette séquence n'a pas été relevée dans les réceptions de l'époque. Il serait intéressant de s'y pencher aujourd'hui au regard des études post-coloniales et de se demander s'il serait possible de désigner des performeur·se·s blanc·he·s comme des *nigger* ?

Je propose ici une version retranscrite de la conférence. Les actions effectuées pendant le discours, qu'elles proviennent des interprètes ou qu'elles proviennent de Laurence Louppe elle-même, sont mises en italique et entre parenthèses.

Durant ces mots d'introduction, Laurence Louppe est assise à une table. Devant elle, un plateau en osier contenant des accessoires de maquillage et de coiffure. Les trois autres interprètes — Alain Buffard, Anne Laurent et Claudia Triozzi — installent sur le plateau les « oeuvres » puis activent certaines d'entre-elles voire deviennent des œuvres.

« Nous allons vous présenter quelques pièces de notre collection d'art contemporain et à cette occasion je m'apprête à prononcer une conférence sur notre conception de l'art au XXe s. *(elle remonte les cheveux de sa perruque et les attache avec des pinces à chignon, ce qui laisse apparaître ses cheveux frisés dessous)*. Alors d'abord je voudrais quand même avoir quelques paroles d'avertissement pour bien vous faire comprendre que nous n'avons pas les moyens de nous payer des oeuvres prestigieuses comme vous en voyez à d'autres étages de cette maison mais en revanche, nous avons toujours cherché à trouver des artistes dont l'originalité et la créativité nous semblaient extrêmement importantes, surtout et même si, ces artistes n'appartiennent pas à des courants complètement définis et répertoriés dans l'histoire de l'art. À ce propos bien entendu, la plupart des travaux que nous présentons ici ne sont pas issus d'une signature illustre *(Laurence Louppe prend un fond de teint dans la plate en osier qui se trouve sur la table. Elle se tapote le visage avec les doigts. La manière dont elle se maquille prête à sourire, elle se maquille sur un rythme aussi effréné que son débit de parole. Et le tapotement initial de ses doigts sur le fond de teint puis sur sa joue devient plutôt un claquement).*
Vous savez bien qu'une compagnie de danse contemporaine n'a pas beaucoup de moyens et donc c'est grâce à nos économies en particulier et grâce à notre flair et à notre extrême sensibilité et à notre talent de connaisseurs que nous avons pu détecter ces quelques oeuvres. Et à ce propos je voudrais vous faire remarquer tout de suite que sous ces oeuvres matériellement présentes nous n'avons pas d'oeuvres issues des nouveaux médias, du moins nous ne les présenterons pas ici, car avec tout le débat sur le virtuel on pourrait croire que nos oeuvres sont fictives et que nous inventons une fiction de collection d'art. Alors je m'élève avec la dernière vigueur contre cette opinion qui a été entretenue par certaines mauvaises langues et vous voyez bien d'ailleurs que ces oeuvres ne sont pas fictives, d'abord premièrement - ça les collections fictives ça s'est déjà fait - mais surtout vous voyez bien qu'elle sont là, elles ont une présence matérielle et elles dégagent une certaine aura. *(elle marque une courte pause, elle sourit, un sourire espiègle).*

Alors bien entendu, comme nous sommes attachés *(elle met la main gauche sur son buste)* à une certaine esthétique dans cette compagnie, nous avons toujours choisi des oeuvres résultant de l'accumulation d'objets de rebut, *(Elle prend du fard à joues et un mascara. Elle se met du mascara en se regardant dans le miroir du fard à joue)* et à ce propos, nous renouvelons le geste rauschenbergien de la scénographie pour Cunningham qui prenaient ces objets partout *(elle montre avec le mascara l'espace devant elle)* dans le théâtre ou dans des caves et qui par conséquent, construisait une scénographie qui était celle du recyclage *(après avoir posé le mascara, elle prend un pinceau et se met du fond de teint avec)*, du remade, du...enfin du désordre.

Et parmi ces oeuvres *(elle s'attache encore les cheveux avec une pince)* vous avez cette intéressante table dont l'usage ne peut pas vous échapper, redessinée bien entendu par un designer illustre de cette maison et dont je ne dirai pas le nom. Mais surtout qui est conjuguée - qui se conjugue - de façon tout à fait emblématique avec des objets textiles issus de la réflexion sur le rôle de la femme ou plutôt sur le non-rôle de la femme dans l'art contemporain et la façon dont certaines artistes féminines d'ailleurs en ont montré la façon dont elles étaient tout à fait confinées au tâches quotidiennes ou aux tâches ménagères ou encore au tricotage ou encore au tissage, enfin tout ce qui, dans nos civilisations passées ou présentes assimilent la femme au maintien et non pas à la production. *(pendant ce temps, les trois autres interprètes enfilent des longues chaussettes, Anne Laurent en porte une rouge à la jambe droite et une verte à la jambe gauche, à sa droite Alain Buffard en enfile une verte à son pied gauche et à la gauche d'Anne, Claudia Triozzi en met une rouge à son pied gauche. Iels s'allongent tous les trois sur le dos et lèvent leurs jambes à 90°, ce qui fait une composition assez étrange de jambes : une nue, une verte, une rouge, une verte, une rouge et une nue. Iels effectuent quelques pliés et jeux de jambes tous ensemble, puis les entremêlent.)*

Nous avons également cette oeuvre dont la beauté enfin il faut bien dire c'est un peu démodé mais ça, ça ne fait rien on est dans l'anachronisme ! *(elle hurle presque)* Cette lampe, résultant d'un montage — c'est vraiment l'art du montage-là *(elle dit cette phrase en se penchant légèrement du côté droit, comme si elle faisait un aparté ou une private joke adressée à quelqu'un dans la public)* — avec une lumière iridescente qui se pourrait symboliser quelque chose comme la diffusion, la diffusion à la fois de la pensée et de la lumière. Alors bien entendu c'est un petit peu dans une philosophie manichéenne. Mais ça, ça nous est égal, on est pas là pour fliquer la théorie et la philosophie et même encore moins l'idéologie des artistes. Mais nous sommes particulièrement fiers de cette création. Et à côté, vous avez – *(elle rit dans une expiration et s'appuie sur son coude gauche qui est posé sur la table)* par une ironie dont l'artiste a usé avec un talent absolument extraordinaire – c'est-à-dire un ordinateur. Alors entre l'art ancien avec une allusion à la lampe, la lampe à huile. Oh vous savez bien l'importance de la lampe à huile dans la naissance de la peinture *(son ton est agressif)*. Avec

l'ombre, avec l'ombre de la mort redessinée sur le mur. Donc l'origine même de l'image. Et à côté un ordinateur éteint, d'où, d'où la défaite technologique par rapport à l'antiquité. Et puis vous avez ici une oeuvre dont nous sommes particulièrement contents qui est une installation. Oh bah évidemment aujourd'hui de toute façon on est bien obligé d'acheter des installations. Alors, cette installation est très intéressante car il y a *(elle ne regarde pas « l'oeuvre », elle fouille dans les affaires posées sur la table)* une opposition entre une partie qu'on peut appeler organique c'est à dire représentée par des chevelures et puis elle met en rapport le fameux rapport entre nature et culture. *(Elle insiste sur les mots et parle très fort, toujours à la limite du cri)*. Mais surtout elle pose la question : l'homme, et l'artiste en particulier, doit-il encore ajouter des objets au monde ? Et le danseur doit-il ajouter des gestes aux gestes ? Il y en a déjà beaucoup qui existe. Toutefois la question est très grave et cette oeuvre a une approche critique et idéologique d'une contestation absolument inouïe car si les artistes ne créent plus d'oeuvres et si les danseurs n'ajoutent pas des gestes aux gestes que deviendront les institutions culturelles. Vous voyez que la question est très grave. *(elle se met du fard à paupières)* Nous avons également cette autre pièce *(elle se tourne)*, ouais. Nous avons une autre pièce qui est signée Man Ray mais vous ne pouvez pas la voir car la signature est très petite *(elle se poudre le visage avec une houppette à maquillage rose)*.

Donc là, il y a une question de : est-ce que le visiteur d'une exposition doit-il se rapprocher de l'oeuvre ? C'est la question du regard approché ou du regard éloigné. Bon alors ça c'est très vieux, c'est vieux comme le monde. *(elle continue de se poudrer)* Mais surtout il y a la problématique de la reproduction car il ne s'agit pas du tout d'une photographie mais au contraire d'une pseudo-photographie avec une fenêtre ouverte sur le monde *(se poudre encore)* avec derrière des pots de peinture. métaphore de la peinture...défaillante. Mais, une des oeuvres dont nous sommes, à juste titre je pense, le plus fiers c'est ce carton, ce parallélépipède que vous voyez en face de vous, enfin du moins en face de moi, et qui n'est pas du tout comme un vain peuple pourrait croire, une oeuvre minimaliste. Pas du tout, malgré tout ce qui pourrait en désigner la spécificité et la caractéristique. Par exemple l'usage d'un matériau trivial, l'usage également d'une échelle qui fait que à la fois ça se rapproche de l'échelle humaine et en même temps ça s'en départit. Beaucoup d'autres objets de ce même calibre figurent dans les arcanes *(elle cherche ces mots, comme si elle improvisait..)* et dans les collections et dans les catalogues et dans les inventaires minimalistes bien sûr. Mais ce n'est pas du tout, du tout le cas. En effet, il s'agit d'une oeuvre assez récente d'un jeune artiste américain qui par là, justement, à voulu transgresser les codes minimalistes, car si vous le voyez, *(elle se lève de sa chaise et va vers le carton, qui est à environ 5 mètres de la table. Le carton est posé de côté sur le sol. Elle se positionne à côté, et attrape un rabat avec sa main gauche)* il ne présente pas du tout la clôture matériel du spécifique objet, il a même des rabats. Et à

l'intérieur, à l'intérieur vous avez de l'obscur. *(elle repart vers la table mais s'arrête à mi-chemin – les trois autres interprètes sont toujours au sol et effectuent encore leurs chorégraphies avec les jambes-chaussettes. Laurence Louppe est face à la table, dos au carton, les bras pliés, les paumes vers le plafond, les doigts relevés aussi, comme si elle tenait deux objets dans chaque main. Elle porte la voix, le haut de son corps est dirigé vers l'avant, le poids de son corps étant davantage vers l'avant et le haut. Elle est pieds nus et, pendant qu'elle parle, ses pieds effectuent quelques petits sursauts vers l'avant, le talon se décollant de quelques centimètres du sol)*

Il est évident que cette pièce symbolise à la fois une critique de la scénographie occidentale fondée sur l'esthétique de la boîte noire avec toujours la perspective et la ligne de fuite qui organise et réorganise l'espace où doivent se produire les corps et qui formatent cet espace. C'est pourquoi, *(elle fait un demi-tour pour se retrouver face au carton)* moi-même maintenant, je vais joindre à ce commentaire, un acte performatif qui va remettre en perspective la nature et le statut de cette oeuvre. *(elle relève légèrement son tablier, plie les jambes pour se mettre à quatre pattes. Elle se dirige vers le carton)* Ce n'est pas sans répugnance *(elle est devant le carton et relève le rabat pour pouvoir y rentrer, elle avance d'un pas, met le haut de son corps dans le fond gauche du carton et pivote pour pouvoir s'asseoir sur le côté gauche de son corps, les jambes repliées dépassent un petit peu du carton et le rabat qu'elle vient de soulever est retombé avec son poids)* que j'entre dans cet espace marqué par les rapports de pouvoir sur le corps dans l'Occident.

Dedans, dedans c'est très grand. Personne ne peut croire évidemment que c'est très grand dedans, c'est très grand et c'est tout blanc. Whaouh ! *This is the white cube ! (elle sort la tête) Finally I went back to the white cube. The black box turned into the white cube.* La boîte noire est devenue le cube blanc. Ça c'est vraiment un retournement de l'histoire de l'art. C'est un retournement de l'histoire de l'art que je suis en train de vivre. Et je suis tellement heureuse car le cube blanc ça a toujours été mon idéal parce que mon idéal c'était toujours d'être un sujet neutre dans un espace neutre qui fait des gestes neutres...*(les trois interprètes se relèvent, enlèvent leurs chaussettes et arrangent leurs perruques)*

I feel so quiet. Je me sens tellement libre dans le cube blanc. Je me sens libre. *Well, I feel so free.* Je suis libérée de tous les déterminismes. Le contexte historique ne peut pas me toucher, je suis dans un espace totalement libéré de tout ce qui est la société, les conflits. Que se passe t il ? Le cube blanc me rejette. *Why are you rejecting me white cube ?* Il dit qu'en l'état où je suis je ne peux pas prétendre au statut de sujet neutre. *This is very rude of you. This is very rude of you. I always shared your values.* Il dit que j'ai toujours partagé ses valeurs et qu'il est vraiment très incorrect avec moi. Mais il me dit que si je ne suis pas contente je peux toujours me recycler dans « l'esthétique relationnelle ». *How could you tell me such thing ? What unpleasant situation ! Well !* Si c'est vraiment

là le sens de l'histoire. *Well. Fuck you white cube ! (elle sort à quatre pattes du carton et se relève pour rejoindre les autres).* »

Comme une pièce dans la pièce, ce long monologue s'interrompt et Laurence Louppe rejoint alors les trois autres interprètes pour une séquence d'apprentissage. Un·e effectue un geste debout et les trois autres doivent l'imiter mais à partir d'une position à quatre pattes. Les rôles changent et s'inversent. Chacun·e fait une proposition pour le petit groupe, puis un·e autre, etc. Si les partages de savoirs circulent durant toute la pièce (que ce soit sur cette séquence ou lors d'une séquence de répétition de mots en allemand transmis par Anne Laurent à Laurence Louppe), la partie de la « fausse » conférence reste attribuée à la « vraie » critique de danse. Si toutes les actions effectuées par les trois autres interprètes à ce moment-là sont réalisées dans une nonchalance commune qui pourrait laisser penser que tous ces gestes co-habitent dans la même intensité et qu'aucune hiérarchisation n'a lieu d'être, le dispositif propose une focale sur cette prise de parole (Laurence Louppe qui s'adresse aux spectateur·rice·s tandis que les trois interprètent s'activent lentement en silence). Le « corps-critique » que j'observe dans cette séquence ne trouve pas sa place, hurle (comme s'il ne pouvait pas se faire entendre autrement), et se fait rejeter de son objet de désir (une œuvre d'art symbolisée par un carton vide). Les danseur·se·s, par leurs actions, redeviennent œuvres, objets de regards et de commentaires, et ne participent pas à l'exposition d'un sujet-critique démultiplié. Au contraire de la première partie de la pièce qui dissémine la petite fille Heidi à travers les corps des un·e·s et des autres, dans cette séquence, le corps-critique opère au singulier et revient à celle qui en porte toute la légitimité et peut-être toute l'autorité.

2. Échec de la critique ?

La captation sur laquelle je travaille a été filmée lors d'une représentation au Centre Pompidou en 2001. Le dispositif bi-frontal qui enserre l'espace de jeu, laisse voir les premières rangées de spectateur·rice·s et leurs réactions. Les rires l'emportent largement dans cette séquence. Le ton employé par Laurence Louppe et sa manière d'insister sur des syllabes et de pousser la voix dans des notes aiguës confèrent d'emblée un côté parodique. Lorsqu'elle se maquille à la table, elle le fait avec une certaine énergie qui ajoute un côté décalé voire déjanté à cette « connaisseuse » qui parle d'art et qui commente les œuvres. Pourtant, le contenu du texte donne accès à une critique des institutions et à une critique d'une histoire de l'art occidentale (le manque d'économie dont souffre les compagnies de danse ; la sous-représentation des femmes dans l'histoire de l'art ; l'injonction institutionnelle à produire des œuvres et des gestes ; la perspective héritée de la renaissance italienne).

La scène finale qui se déploie autour d'un dialogue avec l'œuvre/le carton est peut-être celle qui entraîne le plus de rires. C'est à la mise à mal de la critique à laquelle on assiste (aussi bien le discours critique qui peine à se faire comprendre que le sujet critique qui se fait rejeter physiquement par son objet d'étude). Combien une œuvre peut rejeter celui ou celle qui la regarde ? Ce dialogue impossible avec le carton (« white cube ») peut représenter la difficulté rencontrée par une critique face à des pièces qu'elle cherche désespérément à comprendre/ interpréter/ressentir. La parodie employée par Laurence Louppe — qui se traduit principalement par sa voix qui hurle presque, son accoutrement négligé et son discours ironique (« Il dit qu'en l'état où je suis je ne peux pas prétendre au statut de sujet neutre. ») — concoure à une critique de l'échec. Échec à se maquiller correctement, échec à se faire entendre (le cri et l'énervement qui l'accompagne peuvent suggérer cela), échec à se faire accepter par le *white cube.*

Ces éléments donnent à voir une critique qui s'épuise progressivement et qui ne parvient finalement pas à sortir de la place qu'elle occupe. Paradoxalement, le recours à une mise en scène parodique au sein d'un dispositif spectaculaire, empêche une véritable transformation de son statut de critique. Alain Buffard y voit dans cette séquence une prise de risque de la part de Laurence Louppe et semble satisfait qu'elle ait généré « controverse » et « polémique » autour de « ce grand moment de performance théâtral »[433]. Pourtant, cette séquence semble agir comme la suspension d'une fonction critique prise dans un entre-deux. Entre dispositif spectaculaire, résurgence artistique (les expérimentations des années 1960) et désir d'émancipation.

Si le discours demeure le privilège de la critique au plateau et donne à penser que c'est la figure "intellectuelle" de la distribution qui détient le savoir, les textes qui entourent l'œuvre donnent à lire une autre hiérarchisation. En effet, j'observe que

[433] « Mais de se mettre en péril de cette manière-là. Est ce qu'elle est encore crédible en tant que critique historienne après avoir fait ça ? C'est quand même sacrément gonflé de sa part. Et je crois qu'elle avait besoin, qu'elle avait besoin d'enlever une peau, elle l'a fait comme ça. » Entretien avec Geisha Fontaine, *op. cit.* ; « …un grand moment polémique et très controversé où intervient majoritairement Laurence Louppe. Claudia, Anne et moi, nous installons une fausse exposition d'art contemporain avec des objets trouvés dans les théâtres où nous sommes accueillis. On n'a surtout pas demandé à quelqu'un de nous fabriquer des objets. On préfère glaner dans les théâtres avec les techniciens. Hier, j'ai fait les poubelles de Beaubourg, c'était extra ! D'abord, Laurence se maquille sans se voir après avoir remonté sa perruque et elle commence à faire une fausse conférence sur l'art contemporain. C'est totalement improvisé et elle prend appui sur les " œuvres" qu'on montre et qui changent à chaque représentation, à l'exception d'un carton qui est toujours là. Ce qui est visé, c'est plutôt le discours, un certain type de discours où on peut dire n'importe quoi sur n'importe quoi, genre l'esthétique relationnelle Laurence prend un plaisir extrême à sur-jouer : elle ne parle pas, elle crie. On peut faire référence aux discours actuels' Pendant ce temps, Claudia, Anne et moi sommes transformés en sculptures vivantes, ce qui crée un effet d'optique : à qui appartiennent ces jambes, comment les distinguer ? Ça se finit par mon hommage au minimalisme avec la pièce en carton et un discours en anglais qui évoque le fameux "White Cube" tant fantasmé : la forme pour la forme. C'est un grand moment de performance théâtrale. », Fabienne Arvers, « Alain Buffard et ses dispositifs », *op. cit.*

trois entretiens avec Alain Buffard (un mené par L. Louppe, un autre par Fabienne Arvers et un dernier par Yvanne Chapuis) laissent une grande place à la parole du chorégraphe (et aucune aux interprètes). Quand Laurence Louppe prend part à cette enveloppe discursive, c'est depuis son endroit de critique et de sa place de « non-danseur ». Dans cet entretien publié dans *Nouvelles de Danse*[434], elle introduit le discours du chorégraphe et ses mots pour expliquer l'œuvre et joue alors un rôle de critique-médiatrice qui vient donner des clés de lecture pour d'éventuel·le·s spectateur·rice·s. De même leur relation intime/affective/ professionnelle n'est jamais explicitée.

> « C'est donc l'apprentissage questionné, non pas depuis ses propres cadres, mais au sein d'une scène « autre » où il se déploie comme expérience, comme énigme. Où il se « re-joue » selon le mot d'Alain Buffard, selon une distribution critiques de ses propres instances. Dans l'histoire même de l'artiste, cette situation a déjà été abordée : *Continuous Project Altered Daily* d'Yvonne Rainer (et sa reconstruction par le Quatuor Knust auquel il s'était associé) inclut une séquence d'apprentissage sur scène. Le fait de transmettre des gestes ou du matériau en état de représentation, comme le fait aussi Lisa Nelson, subvertit le déroulement habituel des productions chorégraphiques (artistiques en général) : préparation - présentation - perception - évaluation. Les phases publiques de l'apprentissage montrent que le danseur, comme le non-danseur, est toujours à la recherche de ses gestes, que rien n'est encore acquis, que la pièce chorégraphique comme objet clos et étanche n'existe pas. Et ne constitue en fait qu'un moment provisoire dans un vaste programme de questionnements. »[435]

Pourtant, dès la première question posée au chorégraphe (« Dans *Dispositifs 3.1*, il y a plusieurs séquences renvoyant à l'expérience de l'apprentissage. D'où vient cette récurrence ? ») celui-ci la mentionne tout de suite et emploie la deuxième personne du singulier pour s'adresser à elle :

> « L'apprentissage est venu en grande partie à cause de ta présence dans le groupe. Puisque l'idée de départ était de travailler avec un corps non spécialisé. Qu'est-ce que l'on pouvait faire ensemble avec des capacités, des propriétés très différentes ? Cela dit, ceci renvoie à quelque chose de totalement inversé. Ainsi toi, tu es particulièrement en situation d'apprentissage alors que ton âge, ton métier, ton discours impliqueraient exactement le contraire. »[436]

Dans cet entretien, un seul moment expose l'expérience de la critique-performeuse mais n'en demeure pas un point de discussion :

> « À ce moment, je suis dans un rapport très fort, et à la tactilité par le passage sur vos corps, et par la reptation ; autant de facteurs qui devraient rendre impossible le langage, accessible avant tout à l'être verticalisé, opérant une distance d'avec les choses et les chairs. »

---

[434] Laurence Louppe, « Des apprentissages / questions à Alain Buffard. », *Nouvelles de Danse*, n° 46/47, Printemps-été 2001, Archives Buffard - CN D, s. p.
[435] *Ibid*.
[436] *Ibid.*

Leur échange instaure, au regard de quelques remarques de L. Louppe, un régime hiérarchique entre danseur et non-danseur. À l'intelligence des corps, qui émanerait des danseur·se·s, s'oppose la non-intelligence du sien.

> « A. Buffard : Il y a toujours ce recours à l'enquête anthropologique : avec dans certaines séquences, des variations de réponses données par des individus différents. Chacun avec ses appuis, ses propres interprétations. Ces interprétations qui mettent en relief l'intelligence des corps. »
> L. Louppe : « Dans mon cas, il s'agit plutôt de la non-intelligence… »

Un autre moment abonde dans ce sens :

> L. Louppe : « Tu as parlé de ce que nous portons dans notre corps, qu'on soit danseur ou non ? La différence, c'est que le danseur est conscient, ou du moins est censé être conscient de ce que le corps véhicule. »

Ainsi, bien que l'émancipation de la figure de l'interprète soit un des enjeux majeur pour cette nouvelle génération d'artistes, je constate qu'une hiérarchisation au sein des projets continue d'être instaurée. C'est le chorégraphe qu'on interviewe pour un projet qui annonce pourtant dans son générique « fabriqué par : Alain Buffard, Anne Laurent, Laurence Louppe et Claudia Triozzi ». La production discursive émanant de Laurence Louppe elle-même sur la pièce renforce cette hiérarchisation des statuts, des fonctions et de la filiation avec les postmodernes. La critique journalistique échoue à suivre une déconstruction des modèles hiérarchiques.

J'observe également à la lecture de la revue de presse[437] que la séquence de la « fausse conférence » est commentée mais jamais questionnée et/ou problématisée. Qu'est-ce que signifie la présence d'une critique de danse dans cette pièce ? Comment cela affecte ladite pièce ?

> « C'est plutôt le jeu théâtral, notamment celui que cultive Laurence Louppe, l'aînée du groupe, qui emporte l'adhésion. Il y a peut-être là une première ambiguïté. C'est plus dans une liberté de langage oral que corporel que la pièce trouve ses marques. […] le rire est largement sollicité. Nous sommes souvent dans la parodie, où le donneur de leçons ne s'embarrasse point d'être compris. Les réactions sur scène sont décalées. Celles des spectateurs bien franches. Une pseudo-présentation d'installations ou de performances artistiques sert à dénouer l'atmosphère tendue de l'introduction. Le discours est celui d'une spécialiste en art capable de vous faire avaler n'importe quelle provocation ou proposition créative pour une œuvre essentielle et liée à la danse, bien évidemment. » écrit par exemple Jacqueline Caux.

[437] Trois articles ont été publiés : Christian Campion, « Dispositifs 3.1 : malaise sur fond d'éclat de rire », *Le Télégramme*, Brest, 28 février 2001 ; Sabine Prokhoris, « Le chant des gestes indomptés », *Mouvement*, avril/juin 2001 ; Jacqueline Caux, « Danse », *Art Press*, juin 2001.

> « C'est bien pourquoi du reste de la pièce est à ce point jubilatoire, par exemple lors d'une ébouriffante conférence sur l'art contemporain, si près de l'insupportable s'aventure-t-elle pourtant, lors de certaines séquences qui dénudent les scénarios inquiétants de la domination. » commente à son tour Sabine Prokhoris.

Ces regards portés sur la pièce convergent vers un évitement d'un questionnement critique. L'aspect humoristique et parodique recouvre alors une réelle interrogation sur la manière dont danse et critique viennent dialoguer ou pas. De la même manière, cette dimension « jubilatoire » s'arrime à la question du genre, omniprésente dans le discours du chorégraphe et personne ne vient soulever, à l'époque, ce travestissement au plateau tant revendiqué. C'est à Hélène Marquié qu'on doit récemment une lecture critique de la pièce, et particulièrement vis-à-vis de son articulation entre création artistique et études de genre. Dans l'entretien entre L. Louppe et A. Buffard, ce dernier déclare : « Il y eut aussi l'idée de biaiser avec le projet initial sur la féminité. Comment se rencontrer les uns les autres dans des situations très archaïques. Dans un stade pré-, ou post « gender » peut-être. »[438] Pour H. Marquié, si le projet était de dépasser la question du genre, il n'aurait pas fallu appeler ça « 3.1 » qui vient une fois de plus marquer la différence de genre. Trois femmes et un homme. Dans la séquence sus-mentionnée du défilé, les marquages de genre sont mis en évidence dans les actions des unes et de l'autre. A. Buffard se secoue le sexe — masculin — tandis que les trois autres interprètes — féminines — se secouent les seins.

> « « Le partage ou l'effacement des frontières, entre autres entre le féminin et le masculin, est un aspect récurrent de mon travail », dit encore Alain Buffard, qui évoque un « va-et-vient masculin-féminin » dans *Dispositif 3.1*. Or, lui-même et les trois interprètes féminines sont *camp* , vêtus des mêmes costumes signes de féminité pendant tout le spectacle. La frontière entre masculin et féminin n'est pas effacée, comme ce serait le cas si on ne pouvait plus attribuer de genre ou de sexe aux interprètes ; elle est au contraire soulignée. Et elle n'est perméable qu'au sexe masculin qui investit le genre féminin ; les femmes demeurent dans ce féminin, inchangées. »[439]

Ainsi, le travail d'analyse d'Hélène Marquié sur certaines créations chorégraphiques des années 2000, qui avaient pour thématique la question des genres et des sexualités, me renseigne sur des occurrences sémantiques et bibliographiques dans les textes entourant les danses. À l'instar du travail de Noémie Solomon autour des résurgences entre les postmodernes américain·e·s et les nouvelles formes françaises et les occurrences sémantiques qui accompagnent

---

[438] « Des apprentissages / questions à Alain Buffard. », *op. cit.*

[439] Hélène Marquié, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues*, 124-125 | 2011, pp. 297-298.

cette filiation[440], les observations menées par H. Marquié résonnent avec les siennes. La génération des années 1990 met en place « une volonté de rupture avec la génération précédente des chorégraphes ayant émergé dans les années 1980, entre autres sur la question du genre, et une volonté de se définir comme « post- ». »[441] Ainsi, H. Marquié observe un recours fréquent aux travaux de Michel Foucault, Gilles Deleuze ou encore Judith Butler[442]. *Dispositifs 3.1* illustre bien ce tournant. En effet, Alain Buffard et ses proches n'hésitent pas à se référer à une terminologie foucaldienne et deleuzienne pour parler de la pièce.

> Alain Buffard qui dit : « À chaque fois, c'est un autre temps, une « hétérochronie » pour parler comme Foucault et son concept d'hétérotopie. »[443]
>
> Sabine Prokhoris qui écrit : « …little girl saura, avec une détermination sans faille, saisissante à vrai dire, multiplement inventer d'autres corps, à même les leurres cruels et l'étroitesse des couloirs alloués. Saura faire surgir en somme cette expérience, subversive, que Foucault appelait jadis de ses vœux : "Il faut inventer avec le corps, avec ses éléments, ses surfaces, ses volumes, ses épaisseurs, un érotisme non disciplinaire : celui du corps à l'état volatil et diffus, avec ses rencontres de hasard et ses plaisirs sans calcul. " »[444]
>
> Alain Buffard qui déclare encore : « Le fait que je m'inscrive dans le projet m'a poussé à affirmer : soyons deleuzien ! Trouvons mon devenir femme. D'où la perruque. »[445]

Si la question du travestissement au cœur de *Dispositifs 3.1* n'agit pas sur le genre de Laurence Louppe en tant que femme, celle-ci opère plutôt à l'endroit de la fonction critique. L'action de se maquiller par exemple, montre un visage qui se métamorphose sous les yeux des spectateur·rice·s. Métamorphose d'une parole critique qui ne se prendra pas au sérieux. Visage, jusqu'à présent caché par la perruque, qui se dévoile. Sa voix, exagérée dans ses intonations, concoure à représenter une caricature d'elle-même et de la critique d'art. Elle cultive durant toute la séquence une auto-dérision de ce corps-critique qui s'amuse des discours sur les œuvres et les rend dérisoires eux-aussi. Que nous dit-elle, à travers ce monologue, de tous les discours qu'elle a elle-même produit ces dernières années ? Ne nous signifie-t-elle pas à travers cette « fausse conférence » que la critique agit au même titre que le spectacle et ses artifices ? Ou encore, ne donne-t-elle pas à voir une tentative de quitter la critique ou de lui attribuer une nouvelle

---

[440] Par exemple, l'emploi fréquent du terme « radicalité » par Laurence Louppe ou Christophe Xavelet (dans les revues *Art Press* et *Mouvement*) vient renforcer les formes esthétiques des années 1990 dans une lignée postmoderne. J'observe ainsi que Laurence Louppe, dans son entretien avec Alain Buffard autour de *Dispositifs 3.1* use de ce terme pour parler du travail du chorégraphe : « Le mouvement "dansé" au sens habituel en sort plutôt discrédité…Pourtant, le travail n'en est que plus radical et profond sur le qualitatif et l'identité du geste. », « Des apprentissages / questions à Alain Buffard. », *op. cit.*

[441] H. Marquié, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *op. cit.*, p. 288.

[442] « Le vocabulaire employé, intelligible seulement par les initié-e-s, fait office de signe distinctif : disciplinaire (Foucault), performatif (Butler), déterritorialisation (Deleuze), trouble (Butler), dispositif (Foucault), etc. Surtout, l'insistance sur la valeur subversive, la déconstruction, la radicalité, construit une image des productions qui tend à se substituer à leur réalité et à en fausser la perception par le public. », *ibid.*, p. 295.

[443] Entretien avec Laurence Louppe, *op. cit.*

[444] Sabine Prokhoris, « Le chant des gestes indomptés », *op. cit*.

[445] Entretien avec Fabienne Arvers, *op. cit.*

facette, un nouveau visage tel un travestissement critique ? Les séquences d'apprentissage qui occupent une bonne partie de la pièce et viennent enserrer cette « fausse conférence » me laissent tout autant imaginer que cette scène peut s'envisager comme un négatif. Le sujet mis en scène ici ne cherche pas à apprendre mais à désapprendre. Déconstruire une langue critique pour possiblement en réinventer une autre. Trouver la sienne.

Après *Dispositifs 3.1*, Laurence Louppe s'attèle à l'écriture de *Poétique de la danse contemporaine. La suite.* Le ton a changé et s'annonce dès l'introduction sous un « je » : « pour une fois je parlerai à la première personne pour faire état de mon expérience dans le mouvement et les divers projets chorégraphiques auxquels j'ai participé. »[446] écrit-elle. Les remerciements se tournent en premier lieu au Quatuor Knust et à Alain Buffard (« avec qui j'ai travaillé et qui m'a inspiré de nombreuses pages à venir »[447]). Si le projet littéraire et réflexif ne s'arrime plus directement à une *poétique*, c'est le vocable « corps-critique » qu'elle expose en introduction. « Un corps qui met en échec les habituels schémas de représentation de soi »[448] et c'est par celui-ci qu'elle conclut également l'ouvrage, s'adressant aux nouvelles générations : « Qu'en pensent les *corps critiques* ? »[449]

Dans ce livre, elle pioche aisément dans sa propre biographie pour questionner des expériences vécues. La pièce *Dispositifs 3.1* est évidemment mentionnée à travers le retour sur une photographie de la pièce dans laquelle on y voit les quatre visages des interprètes avec la perruque.

> « Visages visibles ou à demi cachés (dont le mien) par la perruque blonde portée par tous, un des accessoires essentiels de la pièce. Le fond bleu commun à tous ces images, joint à la blondeur des perruques, leur confère un aspect enfantin, angélique. Allusion à cette pièce évoquant souvent l'enfance (sans le moindre angélisme). Anne Laurent, Alain Buffard, Claudia Triozzi, véritables et grands artistes établissent immédiatement une relation très forte avec le spectateur absent (mais d'autant plus présent et plus multiple que l'objectif et les techniques de reproductions vont dupliquer les images à l'infini). Et cela d'autant plus fortement que les visages barrés par les cheveux, parfois même totalement recouverts, sont quasiment invisibles. Derrière ces masques-cheveux, la relation au regardeur éventuel de ces trois artistes ne laisse pas d'être intense. Moi seule suis incapable de construire cette économie. Fade, faible, falote, effacée, absente à tout (et d'abord à moi-même), je tombe derrière mon visage comme un sac trop lourd à force d'être vide. Évasive, mon image se dissout, point aveugle minant cet étonnant montage. Mais sans lui enlever sa force, son caractère de « présence ». Mes propres images font ressortir, par le défaut qu'elles accusent, la qualité de « présence » des trois autres actants. »[450]

---

[446] L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, *op. cit.*, p. 11.
[447] *Ibid.*
[448] *Ibid.*, p. 9.
[449] *Ibid.,* p.159.
[450] Ibid., pp. 79-80.

La dureté de ses propos à son égard me renvoie à son « incurable nostalgie » d'une époque qu'elle n'a pas connue. Me renvoie aux miennes. Nostalgie de gens que j'aurais aimé connaître. Que je crois connaître un peu, par les mots que je lis, par les images que je vois, par les sons que j'entends. Laurence Louppe, *outsider* de la critique ? Sa trajectoire est complexe, faite de noeuds, de zones de tensions, d'absences et de trous, à l'image de ses archives incomplètes. Son écriture critique m'a souvent laissée à distance des œuvres qu'elle commentait et pourtant, retraverser un pan de sa vie, voir et revoir cette « fausse conférence », la diffuser à d'autres qui ne l'ont pas connue, me laisse penser qu'en vérité elle y avait toute sa place et toute sa légitimité. Si elle a revendiqué la nécessité d'une langue des danseur·se·s, a-t-elle omis de penser à la sienne, à sa fonction et à sa possible transformation/réinvention ?

La force de sa présence tient peut-être dans le fait qu'elle a échappé à une possible dénomination. Le terme critique, s'il n'a pas été explicitement remis en question dans les procédés pris en charge/transmis par L. Louppe, a toutefois vécu une mutation presque souterraine et silencieuse. Elle me met aussi face à mes propres échecs. Échec à faire de la critique. Échec à me saisir de ce drôle d'objet d'étude. Ses amitiés/relations avec les artistes des années 1990, m'évoquent les relations amicales et professionnelles que j'entretiens avec celleux de ma génération. Comment rendre compte des affects qui nous conduisent à travailler avec un·e tel·le ? Comment échapper à l'autoritarisme de la critique ? Comment éviter l'entre-soi ?

Dispositifs 3.1 est devenu un voyage, animé par la quête de retrouver Heidi et de lui inventer une vie lesbienne et militante. D'y fabriquer une autre langue.

JOURNAL DE BORD : LA LANGUE BRISÉE (3)

ÉTÉ 2017

Je sors d'une période de création à l'issue de laquelle j'ai montré une étape de travail[451] de *La langue brisée (3)* et je continue de travailler sur ce projet en vue de sa création en octobre 2017 au Centre National de la Danse. La dernière pièce d'un triptyque que j'ai amorcé en 2015 autour de ce que j'appelle des « réceptions performées ». Certaines pièces chorégraphiques m'ont *prises* et j'ai eu envie de partager la manière dont j'en suis *éprise*. Sur un plateau, à chaque fois, j'agence avec différents médiums (textes, gestes, actions, chansons, vidéos) plusieurs registres perceptifs. Dans *La langue brisée (3)*, j'initie un geste de conversation et de remake de séquences issues de l'œuvre d'Alain Buffard[452]. Le film *My lunch with Anna* que je partage avec mes grands-parents et qui s'immiscent, sans en prendre véritablement la mesure, dans une généalogie de la danse ; ou encore un geste de reprise de certaines séquences de *Dispositifs 3.1* (la scène du défilé notamment) qui sont traversées comme pour mieux comprendre ce qui m'anime dans ce travail et ce que je souhaite reprendre à mon compte, tordre voire déplacer ailleurs. La figure d'Heidi qui cristallise pour Buffard une représentation de la féminité est envisagée dans mon travail dans un prisme lesbien et militant.

J'échange beaucoup avec Laurent Pichaud qui danse lui aussi dans l'œuvre de quelqu'un·e d'autre. Celle de Deborah Hay. Il partage avec moi des morceaux d'un journal de bord de son voyage aux États-Unis auprès d'elle et dans ses archives. Je m'appuie sur ce format pour produire à mon tour un récit de ce que je fais et de la manière dont je m'y prends.
Ce dialogue a donné lieu à une publication dans *Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers* en janvier 2018. J'en donne ici une version augmentée.

***

[451] le 19 mai 2017 aux Laboratoires d'Aubervilliers.

[452] Une captation est accessible sur ce lien : https://vimeo.com/344800950 / mot de passe : heidi


Un jour,
je tombe
sur des vidéos :
des « danses », des
« conversations », des
« dispositifs ».
Nourritures.
Poivrons et barbecue,
amour et pastèque.
Je mange bien.



Je marche dans le travail du chorégraphe Alain Buffard depuis quelques années. Par curiosité d'abord, puis par intuition qu'il y avait là une enquête à mener, un voyage à y faire. C'est ce voyage que je vais vous raconter. Je l'ai appelé « As Buffard As Possible. » Il s'origine dans deux œuvres du chorégraphe qui sont devenues pour moi des nourritures que j'ai mangées et qui ne s'épuisent jamais. Quand j'ai un creux je peux toujours y revenir.

La première œuvre est le film *My lunch with Anna* qu'il a réalisé en 2005 et qui est composé d'une série de repas en compagnie de la chorégraphe américaine Anna Halprin. Celle-ci a joué un rôle déterminant dans son parcours. Dans les années 1990, Buffard ne danse plus. Il s'occupe de la production du Quatuor Knust et dans ce cadre-ci rencontre Yvonne Rainer. Grâce à elle, il entend parler d'Anna Halprin. En faisant quelques recherches à son sujet, il découvre que celle-ci donne des ateliers pour des personnes atteintes d'un cancer ou touchées par le SIDA. Il participe à un grand *workshop* qu'elle donne à Fribourg en Allemagne pour 150 personnes. À cette occasion, Halprin présente un solo en hommage à son grand-père. Elle a 75 ans. Elle porte un pyjama et des grosses boots et elle fait une sorte de danse russe, très physique qui va impressionner Buffard.[453] Puis, il suivra un autre atelier auprès d'elle durant trois mois, chez elle en Californie. À son retour, il créera son solo *Good Boy* - sorte

[453] C'est ce qu'il relate dans « Critical Correspondance - Interview with Jennifer Monson », *Movement Research*, 4 septembre 2006, Archives Buffard CN D.

d'autoportrait de l'artiste qui le fera connaître en tant que chorégraphe et à partir duquel il développera d'autres pièces.
Le film qu'il réalise revient sur leur rencontre et met surtout en avant la démarche chorégraphique d'Halprin. Le moment que je préfère c'est quand ils mangent au ralenti un morceau de tomate en se regardant dans le fond des yeux.

À partir de ce film, j'ai proposé à mes grands-parents Alain & Niquette Castellani de rejouer quelques scènes en version française. Ça faisait un moment que je voulais partager un bout de ma thèse avec eux et comme ils sont plutôt joueurs, ce n'était pas difficile de les convaincre. Ils n'arrivaient pas à apprendre leur texte alors on cachait les feuilles et je filmais en plan resserré. Ils habitent dans une maison sur la côte Ouest de la Corse du Sud, en face de la mer. Ça pourrait ressembler à la Californie, lieu où vit Halprin et où Buffard a réalisé son film.



Capture d'écran, *My lunch with Alain & Niquette*, Pauline Le Boulba, 2017.

***

La deuxième œuvre que j'ai mangée et que j'associe à ce film c'est *Dispositifs 3.1*, une pièce de 2001 qui met en scène Buffard lui-même, les danseuses Anne Laurent et Claudia Triozzi et la critique de danse et théoricienne Laurence Louppe.
La présence d'Halprin flotte étrangement dans cette pièce. Fantôme-Halprin. Elle qui travaille depuis les années 70 à déconstruire par la danse les normes corporelles et sociales. Les thématiques abordées dans la pièce s'articulent principalement autour du dressage des corps (apprentissage de l'enfant, apprentissage du·de la danseur·euse, etc.) et résonnent avec le travail de l'artiste américaine.

Sur le plateau les quatre interprètes portent tou·te·s une perruque blond platine qui leur recouvre le visage, en clin d'œil à Heidi, la petite fille du conte pour enfants qui vit des aventures dans la montagne. Buffard s'était inspiré du film des artistes Mike Kelley et Paul McCarthy qui revisite le conte mais en version trash. Buffard propose à son tour une Heidi trouble, coincée entre apprentissage et piratage. Ça dérape, le cadre s'altère. Le tablier laisse voir le dos, la partie inconsciente du corps expliquait Buffard.

Qu'est-ce que ce serait de laisser son inconscient parler en tant que spectatrice ?

Pour *Dispositifs 3.1*, Buffard avait établi une constellation de références plutôt affiliées à une culture underground américaine des années 1960-1970 et notamment des références gay mais pas seulement. Je les branche à d'autres références issues de cette époque-là que je connais déjà ou que je croise sur mon chemin. Face à elles, d'autres apparaissent. Je dessine une cartographie de ma réception.
Heidi devient ma liaison. Elle me guide. Sorcière, fantôme, *idea*, esprit, souffle, petite fille, *hair* pur.

Désormais, tout ce que je trouve sur mon chemin devient signe envoyé de la planète 3.1.

***

Samedi 12 août 2017 // Paris > Köln > Nettersheim

Il est 6h du matin, le train est bien rempli. J'ai dormi cinq heures cette nuit et je ne parviens pas à somnoler comme le font mes voisin.e.s. J'ai organisé ce rendez-vous depuis quelques mois déjà.

En décembre 2016, dans un appartement berlinois, je découvre par hasard un CD des *Flying Lesbians*, le premier groupe de rock fondé par des lesbiennes en Europe. Elles viennent d'Allemagne de l'Ouest et ont enregistré un album en 1975. Leur musique me plait beaucoup, entre chansons d'amour et chansons engagées. Après quelques recherches sur internet, je trouve un contact[454]. Assez spontanément, je leur propose de venir interpréter des chansons pour *La langue brisée (3)* que je présenterai en octobre 2017 au Centre National de la Danse. Monika, Cillie et Danielle me répondent chacune. Elles m'expliquent que le groupe ne joue plus et que deux des sept *Flying Lesbians* ne sont malheureusement plus là.

4 avril 2017, 18h07

Dear Monika, Cillie and Danielle, […]

My dream (and my utopia) was to invite you to Paris next october, but I understand that it would be difficult for you to get together and come to France. So I propose to come to see each one of you separately, to talk about 'Flying Lesbians' story and perhaps make a documentary on the group. I think it's very important today to keep the memory of the group alive and to share your stories in France and Germany!

The best time for me to come visit you would be in August. […]

Unfortunately I don't speak german at all […]

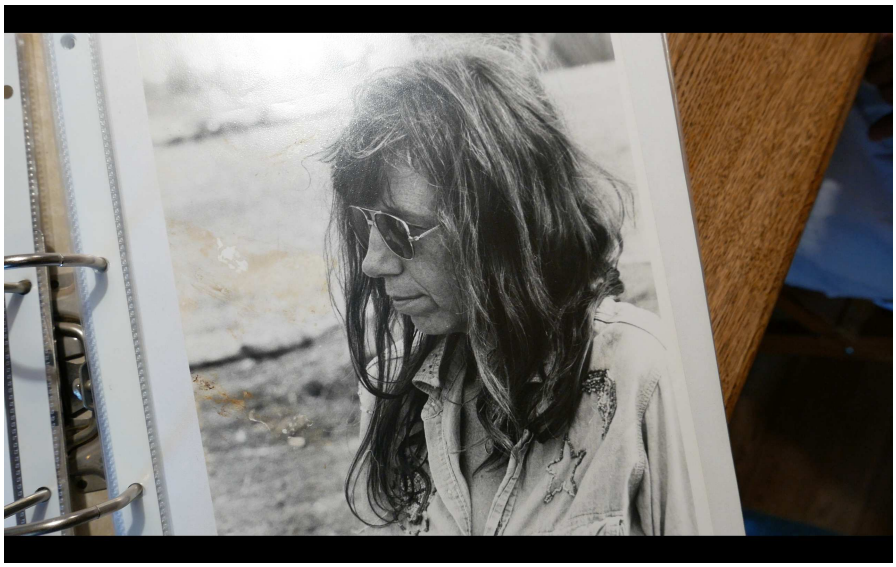
With sisterly greetings,
Pauline.

De ce mail, deux Flying Lesbians ont répondu favorablement à ma proposition de venir les rencontrer. Ce sont elles que je pars retrouver. D'abord Monika à côté de Köln puis dans quelques jours, Cillie près de Berlin.

Depuis Köln, je prends d'autres trains pour me rendre à Nettersheim,

[454] Le site internet : https://flying-lesbians.de/

là où vit Monika. Elle vient me chercher à la gare. Le temps est automnal. Elle m'accueille chaleureusement. J'ai un sourire jusqu'aux oreilles. Elle me dit avec malice que nous sommes dans « la capitale des lesbiennes », qu'il y a eu ici une vague de femmes qui sont venues s'installer en couple ou en communauté dans cette campagne verdoyante. Ici se trouvent des autels à l'effigie de *matrones*, déesses de la fertilité, qui datent du Ier siècle. L'ambiance est mystique. La chienne de Monika m'attend dans la vaste salle à manger/cuisine, le frisbee dans la gueule. La maison de Monika est attenante à d'autres maisons, celle de sa compagne Claudia, et celles de deux amies. Monika a acheté des gâteaux.
Une partie de son histoire commence. Je filme et j'enregistre. Elle revient sur son arrivée à Berlin Ouest quand elle avait 22 ans, en tant que journaliste et chanteuse dans divers groupe. Jusqu'au jour où elle rencontra Cillie et les autres jeunes femmes. Elle me décrit l'ambiance des concerts et nous montre un album photo. En noir et blanc.
La première arrive comme par magie.



Un portrait de Jill Johnston au festival Femø à Copenhague en 1974 où les *Flying Lesbians* ont joué à l'époque. Au stylo est écrit *Lesbian Nation*[455].

> Jill Johnston fait partie de ces fantômes avec lesquels je m'imagine parfois en pleine conversation.
>
> Je raconte à Monika que Jill Johnston était une critique de danse aux Etats-Unis dans les années

[455] Jill Johnston, *Lesbian Nation. The Feminist Solution*, New York: Simon & Shuster, 1973. Monika avait lu une traduction allemande grâce au travail de son amie Gabriele Meixner qui fonda, dans les années 70, une maison d'édition allemande lesbienne Amazonenverlag.

60, à New York plus précisément. Qu'elle a fait un travail considérable pour soutenir le mouvement des avant-gardes artistiques et notamment les artistes chorégraphiques (Yvonne Rainer, Deborah Hay, Steve Paxton…), et qu'elle a dansé dans des films d'Andy Warhol. Elle a écrit principalement dans *The village Voice* et a compilé certains de ses articles dans son livre *Marmalade me* (1971). On y lit au fil de ses chroniques un ton libre et une soif d'échapper aux catégories normatives. Elle a un parcours atypique, puisqu'elle cesse son activité de critique au moment où elle rejoint les mouvements activistes féministes. Elle organise pour l'occasion une table-ronde en 1969 à New York intitulée symboliquement « The disintegration of a critic ». Son *drop out* se transforme en *coming out.* Elle publiera en 1973, *Lesbian Nation* et poursuivra une activité littéraire et militante. Son parcours est, dans mon imaginaire, associé à d'autres figures de critiques féminines qui effectuèrent elles-aussi un retrait du métier de critique, du moins un déplacement radical. À la fin des années 60 en Italie, la critique Carla Lonzi décide de quitter le milieu de l'art[456]. Elle publie en 1969 *Autoritratto* qui s'avère être un montage fabriqué à partir d'entretiens avec des artistes et dans lequel sa propre voix démonte progressivement la figure du/de la critique. Un autoportrait en forme d'autocritique sur sa pratique. Elle aussi rejoint un féminisme militant et sera fondatrice du collectif *Rivolta Femminile.* Influencée par la critique post-structuraliste de Barthes (« La mort de l'auteur » paraît en 1968)

[456] Voir à ce propos l'intervention d'Elisabeth Lebovici, « Carla Lonzi, Les Parleuses, le silence », lors de la journée d'étude à l'occasion de la parution française de Carla Lonzi, *Autoportrait*, Paris : JRP Ringier, coll. « Lectures de la Maison Rouge », 2012. Journée conçue et organisée par Giovanna Zapperi avec le collectif Travelling féministe, en collaboration avec l'Association des amis de la Maison Rouge, Janvier 2013. http://www.dailymotion.com/video/xz3ilz

ainsi que celle de Susan Sontag qui défend un projet critique « contre l'interprétation » (1964), elle écrit dans l'introduction de son ouvrage : « À un certain moment, j'ai ressenti l'œuvre d'art comme une possibilité de rencontre, comme une invitation à participer, que les artistes adressent directement à chacun de nous. Un geste auquel, il m'a semblé, je ne pouvais pas répondre de façon professionnelle. »[457] La polyphonie des voix participe à l'invention d'un nouveau corps critique et prend part à tout un courant littéraire et esthétique porté par un désir de se défaire des normes langagières et esthétiques.

Je me demande si Carla Lonzi a rencontré Jill Johnston, et si elles écoutaient la musique des Flying Lesbians.

Je pense aussi à la critique de danse Laurence Louppe - figure associée à bon nombres d'artistes chorégraphiques français par l'influence qu'elle aura eu auprès d'eux - qui se prêtera au jeu du travestissement. Dans la pièce d'Alain Buffard *Dispositifs 3.1*, elle joue de sa posture de théoricienne d'art, qui se moque d'elle-même. Affublée d'une perruque blonde, et tout en se maquillant négligemment, elle porte d'une voix criarde un discours sur l'art ironique pour finir dans un carton duquel elle sort énervée en criant « Fuck you white cube ! ».

Et enfin, je pense à Isabelle Ginot (ma directrice de thèse) et à un de ses articles sur Mark Tompkins dans lesquels elle interroge sa posture de critique, de femme, de spectatrice…« Comment tous nos corps, nos mots, nos sentirs et nos gestes sont envahis par

[457] Carla Lonzi, *ibid.*, p. 39.

> les corps des autres, leurs mots, leurs sentirs et leurs gestes. »[458]

Ma caméra n'a plus de batterie, j'ai déjà filmé trois heures. Un signe peut-être. La conversation se poursuit, nous allons sur des terrains plus personnels.

Elle me demande ce que je vais faire de tout ça. Je lui dis que je ne sais pas. Que je suis venue pour *mon enquête*. Que Buffard m'y a conduite d'une certaine manière.

> Ici je vacille. La voix grave et chaude de Monika m'emporte vers d'autres horizons, me transporte vers d'autres désirs. Plus personnels peut-être. J'éprouve concrètement l'œuvre de Buffard comme un bord duquel partir. Je sens que je m'en éloigne et bizarrement je ne me suis jamais sentie aussi proche d'elle, de lui. Nager vers le large, rejoindre un récif. Abandonner l'œuvre, en retrouver d'autres, en inventer de nouvelles. Je m'émancipe loin des miens dans une autre langue.

En partant, je lui fais signe de la main pendant quelques secondes, elle fait de même dans sa voiture et s'en va. Séquence-émotion. Larmes qui coulent dans mes veines.



[458] Isabelle Ginot, « Mark Tompkins, Livin' is deadly », *op. cit.*, p. 58.

Dimanche 13 août 2017 // Köln

Flâner à Köln. Manger un berliner. Prendre des photos. Passer par les sites touristiques. Entrer dans la cathédrale pour en ressortir immédiatement. Trop de monde. Parier une bière que c'est la cathédrale la plus haute d'Europe. Perdre son pari. Fuir les touristes pour se retrouver dans un parc le long du Rhin. Lever la tête vers le ciel et voir un avion passer. Penser à celui que je prendrai demain pour retrouver Cillie. Manger un bretzel. Goûter la Kölsch. Marcher encore. Manger une saucisse. Penser à toutes les saucisses, tous les bretzel et tous les Berliner mangés par les touristes aujourd'hui. Trouver ça dégueulasse.

J'ai croisé dans la rue un homme en tenue bavaroise. Ça m'a fait penser à la gamine Heidi et ses tenues traditionnelles. J'adore moi aussi porter la perruque. À l'envers. Ne plus rien voir ou presque. Dans la pièce, Laurence Louppe, les yeux bandés, sur les genoux de Claudia Triozzi, répète des phrases en allemand que lui dicte Anne Laurent. Une autre version d'Heidi : « Heidi est jeune, Heidi est saine, Heidi est émotive, elle aime les plantes et les animaux, les fleurs lui tirent les larmes, la montagne lui sourit et les chèvres lui disent bonjour le vent caresse sa chevelure blonde le ruissellement de la rivière la soulage, elle retrouve toujours le chemin de sa maison, Heidi aime les perruques, Grand-Père dit : Heidi est trop innocente pour comprendre l'ornement, Heidi sent bon l'odeur du foin, Grand père dit : Heidi n'a pas besoin de parfum, Heidi est docile, Heidi fait toujours plaisir à grand père, Heidi est très docile. »

Où est Heidi aujourd'hui ? Que fait-elle ? À quoi pense-t-elle ? Depuis *Dispositifs 3.1* quel a été son chemin ?

VENDREDI 18 AOÛT // BERLIN - MICHENDORF

Cillie m'attend à la gare. Il y a un malentendu je pensais que c'était sa compagne Cristina qui venait me chercher puis au bout de deux minutes, je comprends que c'est Cillie. Je suis très gênée de ne pas l'avoir reconnue. Elle ne le prend pas mal. Je monte dans sa voiture puis nous arrivons chez elle. Une maison qui donne sur un vaste champ. Cillie me fait visiter le grand jardin puis je rejoins Cristina qui s'occupe des chèvres. Une d'elle vient d'accoucher de deux petits. Ils ont quatre jours et sont en pleine forme. Très sociables, ils sautent à mes pieds et je les caresse comme des chiens. Nous bavardons longuement. Le discours de Cillie est différent de celui de Monika. Plus universitaire peut-être. Quand elle a fondé le groupe, elle commençait un doctorat. Sa bourse de thèse fut une aide précieuse au financement des activités des *Flying Lesbians*. Cristina nous rejoint et accepte d'être filmée à son tour. Avant cela, elle me fait une démonstration de son drone dans le jardin. La scène est surréaliste, le drone dirigé par cette sexagénaire-réalisatrice-fermière-fromagère, les chèvres au loin qui agitent leurs cloches et moi qui filme. Après un atterrissage réussi, nous goûtons ses fromages de chèvres, Cristina est modeste, je découvre que les *Flying Lesbians*, c'était son idée. C'est elle qui a suggéré à Cillie de former un groupe de rock composé de femmes. C'est elle aussi qui a diffusé une annonce à la radio pour trouver des musiciennes. Quelques jours plus tard, le groupe était formé, les répétitions avaient lieu dans une maison à Kreutzberg - un quartier de Berlin - jusqu'au premier concert en 1974 dans le hall de l'Université Technique de Berlin qui rassembla plus de 2000 femmes.
Cillie me montre une photo d'elle en noir et blanc dans une baignoire, les cheveux et le buste mouillés, elle doit avoir une vingtaine d'années.
« C'est là qu'on écrivait les chansons » dit-elle en souriant.

> Alain Buffard était parti filmer Anna Halprin en Californie, entre quête identitaire et quête artistique - c'est ce que je me raconte. Pour moi, l'Allemagne devient un terrain de je(u). Les Flying Lesbians m'apprennent elles aussi à comprendre un peu mieux ce que je fais, ce que je veux faire ou ce que je ne veux pas faire. Elles deviennent mes complices, mes soeurs. Monika et Cillie, chacune avec leurs mots, me renseignent sur le militantisme lesbien des années 70 en Allemagne de l'Ouest, elles me

dévoilent les contradictions des actions collectives, elles me partagent un peu de ce qu'elles étaient à 20 ans, elles me font goûter des pâtisseries ou du fromage de chèvre, on discute « convergence des luttes » en 2017. J'imagine parfois qu'à travers leurs récits, c'est Heidi qui me parle. Dans ces campagnes allemandes, mon travail prend des voies inattendues, entend des voix aussi. Je pense à Kazuo Ôno qui entend la voix de La Argentina.

À mon tour, je suis *prise* par les œuvres que je regarde. Heidi m'interpelle, je suis des pistes, des signes.



En rentrant de mon voyage, je mêle dans un récit Heidi et les Flying Lesbians, je demande à mes grands-parents de porter la perruque. J'essaye de troubler une quelconque origine. De faire circuler une référence de tête en tête. Par capillarité.

J'écris des chansons sur/pour Heidi. J'apprends des séquences de *Dispositifs 3.1*, j'imite et je tords. Deux danses composent *La langue brisée (3)*, une reprise solitaire d'une séquence dite du défilé où les quatre interprètes de *Dispositifs 3.1* se secouent certaines parties du corps sur une

chanson de Patti Smith. Je reprends la séquence à l'identique comme pour retraverser encore une fois la pièce originale et la faire goûter aux spectateur·rice·s. La deuxième séquence qui reprendra le même parcours dans l'espace sera un négatif de cette danse injonctive. Ici je joue des codes du défilé en sapant les codes féminins. Une danse 100% transpiration. Mon visage n'est plus caché par la perruque mais grimace. Je reste ancrée dans le sol et propose un voguing-krump autodidacte et improvisé. La danse d'Heidi telle que je me la raconte, telle que je la traduis.

Plus tard, je reçois une invitation du Centre d'Art La Terrasse à Nanterre pour présenter quelque chose dans le cadre du cinquantenaire de mai 68 en mars 2018. Je lis ce journal de bord accompagné de photos, d'un extrait d'entretien avec Monika et d'une chanson écrite pour Heidi.

Je propose à une chorale féministe basée à Paris - *A feminist choir* - de venir chanter une des chansons des Flying Lesbians à la toute fin de mon intervention. Elles en choisissent une de 1975 *Frauen Kommt Her* qu'elles traduisent en français et arrangent avec le musicien Gérald Kurdian. J'apprends la chanson avec elles et nous la chantons pour l'occasion. J'avais oublié ce que procure la puissance d'un groupe qui chante. J'avais oublié la force du souffle - du sien et de celui des autres - qui longe la colonne vertébrale. La chanson est désormais à elles. Elles la chantent à présent dès que la chorale est invitée quelque part. Prolongement des *Flying Lesbians.*

***



Capture d'écran, *My lunch with Alain & Niquette*, Pauline Le Boulba, 2017.

Chapitre 2 : Transformer la critique. À propos de Jill Johnston.

Cette photographie provient d'un film tourné en 16mm par Andy Warhol en 1963, *Jill and Freddy dancing*. Il dure 4 minutes. On y voit Jill Johnston - ici de dos - sur un toit, et Fred Herko, danseur du Judson Dance Theater.

En 1963, Jill Johnston est critique de danse pour le *Village Voice*, journal new-yorkais, elle est amie-amante de certain·e·s artistes avant-gardistes de cette période et se considère comme une « para-performeuse »[459] du Judson. Elle participe à des performances qu'elle partage avec Yvonne Rainer, Robert Morris, John Cage ou encore Deborah Hay. En 1964, Warhol lui consacre un court-métrage, *Jill Johnston dancing*, qui dure 19 minutes et qui consiste en un série de séquences dansées et improvisées dans l'atelier de l'artiste, la « Silver Factory ».

Jill Johnston a publié une dizaine d'ouvrages, néanmoins son nom et son œuvre sont largement méconnus en France. Son parcours m'ouvre une voie inédite dans la manière de penser et de pratiquer la critique de danse. Ses textes contiennent en eux les ingrédients d'une méthode. Par son aspect autodidacte et par la dose d'humour qu'elle injecte dans presque tout ce qu'elle fait, elle fabrique une critique dans laquelle l'art et la vie sont conjointement liés. Ses pratiques critiques sont animées d'un esprit Do It Yourself caractéristique des années 60 aux Etats-Unis (« fais-le toi, toi-même » qui sonne plutôt comme une invitation « toi aussi tu peux le faire »), où l'effervescence performative de New-York contamine toutes les franges de l'art, dont la critique.

Pour ce chapitre, je m'intéresserai particulièrement à la décennie 1960-1970 qui a une connu une explosion des formes performatives, mais aussi la reconnaissance de Jill Johnston comme figure incontournable de ces années-là. Témoin et participante de cette période faste dans l'histoire de la performance et de la danse mais aussi actrice d'un renouveau critique. Si cette décennie a été le lieu d'une production de textes et de performances importantes de la part de Jill Johnston, ces années marquent aussi son tournant personnel et politique, passant d'une figure de critique à celle d'écrivaine et de militante lesbienne.

Marmalade Me préfigure les transitions personnelles et esthétiques à venir. Cet ouvrage composé d'articles écrits entre 1960 et 1970 pour le journal *Village Voice* demeure un document historique qui consigne et cartographie une série de performances et d'artistes devenu·e·s de véritables icônes (Merce Cunningham ou

[459] Jill Johnston, « Dance Quote Unquote » *in* Sally Banes, (ed. with the assistance of Andrea Harris), *Reinventing dance in the 1960s. Everything was possible*, The University of Wisconsin Press, 2003, p. 100.

encore Yvonne Rainer), mais donne à lire tout autant une frange davantage intime et poétique de sa vie de femme.

Différents matériaux ont été rassemblés pour œuvrer à la compréhension de la trajectoire de J. Johnston. Cette collection particulière reflète le peu de documents disponibles en France à son sujet. Je me suis appuyée principalement sur les deux éditions de *Marmalade Me*[460] que j'ai en ma possession ainsi que sur certains articles et ouvrages trouvés en bibliothèque ou obtenus par le biais de collègues[461]. Mon intérêt pour le travail performatif de Jill Johnston m'a amenée au visionnage des deux films réalisés par Andy Warhol. En creux de ce travail, il s'agit pour moi de réhabiliter la figure d'une critique de danse oubliée ou méconnue et d'ouvrir un horizon de perspectives de travail depuis elle.

[460] Jill Johnston, *Marmalade Me*, New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1971 ; Hanover : University Press of New England, 1998.

[461] Je remercie chaleureusement : Laurent Pichaud qui m'a envoyé à plusieurs reprises des photographies d'articles issus des archives de Deborah Hay à Austin, Texas et qui m'a offert le catalogue d'exposition du MOMA dédié au Judson Dance Theater (2018) ; David Skeist qui m'a transmis l'intégralité photographiée de la revue Culture Hero consacrée à Jill Johnston et consultable à la New York Public Library ; Lou Forster qui m'a transmis le contenu du catalogue des archives de Jill Johnston établi par sa veuve Ingrid Nyeboe et déposé à la New York Public Library ; Isabelle Ginot, l'EDESTA, le laboratoire MUSIDANSE et le département Cinéma de Paris 8 qui m'ont permis de louer auprès du MOMA les deux films 16mm d'Andy Warhol et de les projeter en janvier 2019 à l'Université Paris 8. Pour la liste des références complètes, je renvoie ici le·la lecteur·rice à ma bibliographie. Les traductions qui suivent sont les miennes, avec les retours avisés de Viviana Varin, Laurent Pichaud et Isabelle Ginot.

A. Réinventer la critique.

1. Filiations et rencontres.

Jill Crowe naît en 1929 à Londres en Angleterre d'un père anglais (Cyril F. Johnston) et d'une mère américaine (Olive Marjorie Crowe). C'est dans le quartier du Queens à New York qu'elle grandit avec sa mère et sa grand-mère. Elle ne connaîtra jamais son père, fabricant et vendeur de cloches à travers le monde. Elle écrit sa biographie dans son dernier livre : *England's Child : The Carillon and the Casting of Big Bells* (2008)[462].

Elle a 28 ans quand elle obtient un Master en Arts à l'Université de Caroline du Nord en 1957. À cette même période, elle prend assidument des cours auprès de José Limón[463] et avoue dans son article « Confessions of a critic » sa fascination pour le chorégraphe et pour son aînée Doris Humphrey[464]. « Je voulais désespérément la servir et être sous sa tutelle » écrit-elle[465]. Sa carrière de danseuse s'affirme durant ces quelques années jusqu'à une blessure au pied qui l'obligera à interrompre ce métier.

> « Vers la fin je suis devenue l'élève de son protégé Limon, dont elle dirigeait la compagnie, et j'ai dansé dans l'un de ses concerts à la Summer Dance School du Connecticut College. Ce fut le point culminant de ma carrière de danseuse. La danse était *Soaring*, pièce datant de 1920, mettant en vedette cinq femmes et une grande mousseline carrée, que nous utilisions pour créer l'effet de nuages ou de vagues ondulantes ou encore, celui d'un paysage balayé par le vent dans lequel nous étions de joyeuses nymphes de la nature. L'expérience ne m'encourageait pas à poursuivre une carrière professionnelle en danse et un ou deux ans plus tard, je me suis fracturée le pied alors que je travaillais dans l'un des cours de Limon. Peu après, j'ai arrêté de danser et commencé à étudier la littérature à ce sujet. »[466]

---

[462] William Grimes, « Jill Johnston, critic who wrote Lesbian Nation, dies at 81 », *New York Times*, 21 septembre 2010, https://www.nytimes.com/2010/09/21/arts/21johnston.html

[463] (1908-1972), danseur, chorégraphe et pédagogue américain d'origine mexicaine. Elève de Doris Humphrey, il fonde en 1946 sa propre compagnie José Limon Dance Company dont Doris Humphrey devient la directrice artistique.

[464] Doris Humphrey (1895-1958), danseuse, chorégraphe et pédagogue américaine.

[465] « I wanted desperately to serve her and place myself under her tutelage », « Confessions of a Critic », *New Performance* « On Dance criticism », Vol. II, n° 1, s.l.n.d. p. 7.

[466] « Toward this end I became a student of her protege Limon, whose company she directed, and danced in one of her revivals at the Connecticut College Summer Dance School. This was the highpoint of my career as a dancer. The dance was "Soaring", 1920 period piece, featuring five females and a large square chiffon, which we used to create the effect of billowing clouds or rippling waves or a windswept landscape in which we were joyous nymphs of nature, or something. The experience did not encourage me to pursue dancing as a professional career and a year or two later conveniently I broke a bone in my foot while exerting myself in one of Limon's classes and soon thereafter I stopped dancing and started studying the literary about it. », *ibid.*, pp. 7-8.

Elle prend le chemin de la recherche en danse, et fréquente les rayons dédiés à l'art chorégraphique situés à la New York Public Library[467] où elle travaille pendant plusieurs mois. C'est là-bas qu'elle a une révélation pour la critique de danse. Plusieurs fois, elle fait le récit de ses débuts et de cette vocation qui semble l'appeler :

> « En 1957, alors que je travaillais au département Danse de la New York Public Library, l'histoire et les critiques de la danse ont retenu toute mon attention. Avec la brillante idée de le faire moi-même, je me voyais difficilement dans le rôle modeste de simple contributrice dans le milieu. Des très rares pratiquants qui occupaient ce petit territoire, seuls Lloyd et John Martin ont porté le flambeau pour la danse moderne américaine. Maintenant que Lloyd était mort, Martin venait de prendre sa retraite. Et j'ai vu une critique de danse plus exaltée que ce que leurs positions semblaient leur offrir - quelque chose qui s'apparente au travail théorique et iconographique que j'admirais dans l'art. Ou encore aux écrits analytiques et interprétatifs d'un obscur critique de danse allemand, Arthur Michel, décédé aux Etats-Unis en 1946. Quel que soit le mérite de mon ambition, elle a servi de bravade pour surmonter mes humbles débuts en tant que danseuse. »[468]

> « Au cours des étés 1951 et 1952, j'ai étudié au Connecticut College, où je suivais les cours de composition obligatoires, avec Louis Horst et Doris Humphrey. En 1953, je suis arrivée à New York pour étudier dans le studio de Jose Limón. Parallèlement, j'ai suivi des cours d'histoire de l'art à Columbia. Après quatre années de cours avec Limón, avec des cours complémentaires de ballet, un stage bref au sein de la compagnie de Limón et une danse avec celle de Joseph Gifford, j'ai arrêté de danser et travaillé pendant dix mois dans la Collection de Danse de la New York Public Library, sur la 42ème rue. Cette année-là, 1957-1958, j'ai décidé de devenir critique de danse, j'ai rencontré mon mari (à la bibliothèque), et j'ai été convertie à Cunningham »[469]

Cette révélation survient deux ans après avoir écrit son premier article, en 1955, pour le *Dance Observer*[470] intitulé « Thoughts on the Present and Future Directions of Modern Dance » qui, selon Sally Banes, illustre déjà sa carrière à venir en tant que critique de danse.

---

[467] The New York Public Library est créée en 1946 et accueille des archives de danse depuis cette date.

[468] « By '57, while working in the Dance Division of New York Public Library, dance history and criticism captured most of my attention. With the bright idea of doing it myself, I hardly saw myself in the modest role of mere contributor to the field. Of the very few practitioners that occupied this tiny turf, only Lloyd and John Martin carried the torch for the American Modern Dance. Now Lloyd was dead, Martin had just retired. And I saw a more exalted dance criticism than their positions seemed to afford them — something akin to the theoretical and iconographic work I admired in art. Or to the analytic and interpretive writings of an obscure German dance critic, Arthur Michel, who died in America in 1946. Whatever my ambition's merit, it functioned as bravado in overcoming my humble beginnings as a dancer. », « Preface » *in Marmalade Me*, 1998, *op.cit.*, p. xi.

[469] « In the summers of '51 and '52 I attended Connecticut College, taking the obligatory composition courses with Louis Horst and Doris Humphrey. In '53 I arrived in New York to study at Jose Limon's studio. At the same time I took art history courses at Columbia. After four years of classes with Limon, with adjunctive classes in ballet, briefly understudying Limon's company and dancing in Joseph Gifford's company, I quit dancing and worked for ten months in the Dance Collection at the New York Public Library on 42nd Street. That year, 1957-58, I decided I wanted to be a dance critic, I met my husband (in the library), I was converted to Cunningham. », Jill Johnston, « A criticism of Outrage » *in* Wendy Perron and Daniel J. Cameron (ed.), *Judson Dance Theater: 1962-1966*, Catalogue d'exposition au Bennington College, 1981, p. 11.

[470] Magazine américain consacré à la danse moderne qui est fondé dans les années 1930 par Louis Horst, le directeur musical de Martha Graham. Le magazine s'éteint à la mort de L. Horst en 1964.

> « Bien que vague (il ne mentionne aucun nom), souvent pédant, et adoptant une notion d'art océanique, organico-idéaliste - puisque proposant que l'art possède des cycles de vie, comme les êtres vivants, et que ces cycles sont une progression en évolution - l'essai insinue qu'un "groupe rebelle" revitalisera la chorégraphie et appelle à une critique constructive pour relever le défi que les récentes expériences de danse ont posé. "Ici et là, dans cette marmite bouillonnante de bras agités, de chorégraphies par hasard, d'egos aspirés dans le vide, et de styles de toutes sortes dont peuvent être détectés des bribes d'inspiration originale et un travail occasionnel de grande ampleur", note-t-elle avec optimisme. »[471]

La carrière de critique de Jill Johnston débute à un moment particulièrement charnière dans l'histoire de la danse américaine. Ainsi, si elle apprend des fondamentaux chorégraphiques auprès de J. Limón et D. Humphrey[472], elle les déconstruit après sa rencontre avec Merce Cunningham et John Cage. Ces deux derniers apportent un vent nouveau dans le paysage chorégraphique en questionnant le dispositif spectaculaire tel qu'il était traité chez leurs prédécesseurs.

> « La plupart des œuvres « modernes » respectent une règle narrative ou du moins se réfèrent à une thématique ; les relations avec la musique se sont ouvertes mais n'ont pas subi de bouleversement radical. Surtout, l'espace scénique continue de respecter les lois de la perspective établies, avec la scène à l'italienne, au XVIIe siècle. »[473]

Pour M. Cunningham, « il rejette tout d'abord la convention selon laquelle un ballet doit raconter quelque chose »[474] et introduit un rapport danse et musique inédit avec la complicité de John Cage. Les deux artistes vont ainsi œuvrer à libérer danse et musique d'un schéma dépendant (chez les modernes par exemple la danse se base sur le rythme de la musique. Celle-ci concourt à offrir un climat dramaturgique, narratif, à souligner les émotions, une atmosphère)[475]. Les deux complices vont accorder une grande place au hasard et autres procédés aléatoires dans leur propositions artistiques qui laissent entrevoir diverses sources

---

[471] « While vague (it mentions no names), often pedantic, and embracing an oceanic, organic-idealist notion of art — proposing that art has life cycles, like living creatures, and that those cycles are an evolving progression — the essay hints that a "rebel group" will revitalize choreography, and calls for a constructive criticism to meet the challenge recent dance experiments have raised. "Here and there in this boiling pot of arm waving, choreography by chance, egos in vacuums, and styles of all descriptions may be detected snatches of original inspiration, and an occasional work of breadth", it notes optimiscally. », Sally Banes, « Jill Johnston, Signaling Through the Flames » *in Marmalade Me*, 1998, *op. cit.*, p. 308.

[472] La pédagogie de Doris Humphrey se distingue par son travail sur la composition de groupe. « Elle compose le mouvement avec le groupe plus qu'avec les corps individuels » mais aussi sur un vocabulaire technique qui repose sur les notions de fall et recovery, autrement dit la chute et la suspension et qui engagent un travail sur le poids, le rebond ou encore la suspension. », M. Michelle, I. Ginot, *La danse au XXe siècle*, *op.cit.*, p. 110.

[473] *Ibid.*, p. 128.

[474] *Ibid*.

[475] « C'est sur ce constat que se fondent plusieurs décennies de collaboration avec des musiciens, Cage en tête, durant lesquelles chorégraphe et compositeur se donnent rendez-vous la veille de la première représentation, après être simplement convenus de la durée de la pièce que chacun crée de son côté. Ce cheminement parallèle, laissant à chacun une parfaite autonomie de création, évite au chorégraphe les clichés émotifs ou expressifs souvent liés en danse à la règle d'adéquation avec la musique. Obligeant les danseurs à évoluer sans support rythmique et temporel extérieur, il exige d'eux une maîtrise du temps et de la durée par leur seule perception intérieure. », *Ibid.*, p. 129.

d'inspiration extra-occidentales, et notamment la pensée zen. L'influence des arts visuels[476] est également prédominante dans les propositions de M. Cunningham qui évacue la perspective à l'italienne (restée omniprésente chez les modernes) au profit d'un décentrement visuel (« chaque personne est un centre »[477]).

« L'artiste décrit donc un monde d'événements déhiérarchisés et concomitants qui appellent une attention ouverte, flottante, principalement réceptive plutôt que dirigée. C'est l'attitude requise également du côté du spectateur. »[478] écrit Julie Perrin. Il est en effet intéressant d'observer la manière dont l'attention de Jill Johnston a été déplacée à la fin des années 50, comme si, à son tour, contaminée par les œuvres de Merce Cunningham qu'elle découvre à ce moment-là. C'est dans un deuxième article (« The Modern Dance — Directions and Criticism ») qu'elle rend compte des différences entre J. Limón et M. Cunningham. Elle décrit à quel point elle est « choquée » par la tenue de Cunningham ce soir-là. Sur scène, un t-shirt et des collants troués. Elle n'a jamais vu ça[479]. Tout logiquement, il dessine une nouvelle branche dans l'arbre généalogique de l'histoire de la danse de Jill Johnston. Délaissant alors les Limón, Humphrey et Balanchine, elle décide de suivre de près cette nouvelle famille qui se constitue tout juste. Famille avant-gardiste pour une critique avant-gardiste qu'elle incarne et qui passe par une déconstruction de ses goûts et de ses apprentissages passés. Une nouvelle esthétique pour une nouvelle critique qui ne jugera plus mais qui cherchera à faire ressentir, écrit-elle.

---

476 Robert Rauschenberg (1925-2008) devient collaborateur scénographique de Merce Cunningham dès le milieu des années 1950. Il faut aussi mentionner que les deux artistes se rencontrent au Black Mountain College (Caroline du Nord), lieu de pédagogie et d'expérimentations artistiques entre 1933 et 1957 mais aussi lieu de rencontres et de collaborations entre artistes issus de disciplines diverses (architecture, musique, peinture, sculpture, etc.).

477 Propos recueillis par Marcelle Michel, *Le Monde*, 12 août 1976, cité dans *La danse au XXe siècle*, *op.cit*., p. 130.

478 Julie Perrin, *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz, Merce Cunningham*, Dijon : Les presses du réel, 2012, p. 213.

479 « I was accustomed only to the proscenium stage and the classical and heroic themes. I was shocked to see Merce Cunningham, a dancer of stature, in an abstract dance wearing rags. Only beggars wore rags. In the plotless dances I'de seen by Balanchine or Humphrey, the dancers wore clean studio clothes - black tights, white T-shirts - or costumes like the Greek tunics we wore in Humphrey's Soaring. Cunningham was wearing black tights and a white T-shirt rent with holes. I was shocked and secretly delighted. I promptly fell under the influence of Cunningham, and soon compared him favorably to the old masters : Humphrey, Graham, Weidman and Limon. (« Je n'étais habituée qu'à la scène du proscenium et aux thèmes classiques et héroïques. J'ai été choquée de voir Merce Cunningham, un danseur de grande taille, dans une danse abstraite et portant des haillons. Seuls les mendiants portaient des haillons. Dans les danses sans intrigue que j'ai vues chez Balanchine ou Humphrey, les danseurs portaient des vêtements de studio propres - collants noirs, t-shirts blancs - ou des costumes comme les tuniques grecques que nous avions dans *Soaring* de Humphrey. Cunningham portait un collant noir et un t-shirt blanc déchiré avec des trous. J'ai été choquée et secrètement ravie. Je suis rapidement tombée sous l'influence de Cunningham et je l'ai rapidement comparé favorablement aux anciens maîtres : Humphrey, Graham, Weidman et Limon. »), « Confessions of a Critic », *op. cit.*, p. 8.

> « une nouvelle critique, une critique d'objet qui ne jugera plus les artistes selon des critères prédéfinis, mais qui « pénètre dans le style, la méthode et le contenu de son sujet, dans l'intérêt du public qu'il sert. »[480]

Suivant de près le travail de Cunningham, leurs carrières respectives s'établissent à peu près au même moment[481]. « J'étais probablement la première critique aux Etats-Unis à m'émerveiller devant le travail de Cunningham »[482] dit-elle. Si Jill Johnston se montre particulièrement admirative face à Merce Cunningham, son passé d'apprentie-danseuse auprès de J. Limón est toujours assez vif dans ses marques de sympathie pour le chorégraphe. Sans doute dû au fait de son parcours chorégraphique plutôt académique, elle apprend très vite à défendre un clan, une famille et ses supérieurs hiérarchiques (maître/élève)[483].

Huit autres articles sont publiés pour ce journal jusqu'en 1959. Avec une nonchalance qui lui est sienne, elle explique avec ses mots :

> « J'ai écrit quelque chose en 1957 à propos de la danse et l'ai envoyé à un obscur journal universitaire qui circulait à l'époque appelé *Dance Observer*. Ils l'ont publié et c'est comme ça que je suis devenue écrivaine. »[484]

---

[480] « a new criticism, an object criticism that will no longer judge artists by predeterminate standards, but rather will « [penetrate] the style, method and content of its subject, in the interests of the public it serves », Sally Banes, « Jill Johnston, Signaling Through the Flames », *Marmalade Me*, 1998, *op. cit.*, p. 308.

[481] « It was certainly compromised to some extent by my undaunted enthusiasm for the work of Merce Cunningham. Riding as a critic on the wave of his ascendancy… » (« Cela a certainement été compromis dans une certaine mesure par mon enthousiasme sans faille pour le travail de Merce Cunningham. En tant que critique, surfant sur la vague de sa montée en puissance. »), « Preface », *in Marmalade Me*, 1998, *op.cit*., p. xii.

[482] « I was possibly the first critic in America to rave about Cunningham's work. », « Confessions of a Critic », *op. cit*., p. 8.

[483] Ce fut ainsi le cas auprès de Limón/Humphrey qui s'affichaient contre Martha Graham par exemple et que J. Johnston décrit en ces termes : « Either you were a Graham devotee or you were a Humphrey devotee. You couldn't be both. Partisanship was fierce. » (Soit vous étiez un dévot Graham, soit vous étiez un dévot Humphrey. Vous ne pouviez pas être les deux. La partisanerie était féroce.), *Ibid.*

[484] « I wrote something in 1957 about dancing and sent it off to an obscure university circulated rag called the Dance Observer. They published it and that was how I became a writer. », *Ibid.*, p. 6.

À la fin des années 1950, une nouvelle page s'ouvre à elle, elle intègre sur les recommandations de James Waring[485], l'équipe du *Village Voice* et tient une chronique de danse par semaine. Simultanément elle écrit pour la revue *Art News,* mais c'est véritablement la vitrine du *Village Voice* qui lui apporte une reconnaissance et une certaine célébrité dans le milieu avant-gardiste new-yorkais. Les premières années d'existence du journal ne permettent pas aux directeurs de l'époque (Dan Wolf, Ed Fancher et Norman Mailer) de rémunérer ses auteur·e·s[486], mais progressivement le *Village Voice* connaît une renommée croissante et grâce à la publicité acquiert un capital financier. Le manque de moyens caractéristique des débuts offre néanmoins une liberté de ton pour ses contributeur·ice·s.

> « Selon les normes actuelles, le document était radical, ouvert sur le plan de la rédaction et favorable aux idées, aux mouvements et aux performances scandaleux. Mes ambitions académiques, descriptives, analytiques, etc., ont rapidement été confondues par les exigences de la critique et de la partisanerie de l'avant-garde. En 1960, la scène à New York était en train de s'ouvrir complètement. »[487]

> « J'écrivais généralement comme s'il n'y avait pas de lendemain. *The Voice* n'a jamais essayé de m'arrêter ; au contraire, le journal devait avoir pensé, à en juger par la quantité de lettres adressées aux rédacteurs en chef qu'ils avaient imprimées au sujet de ma chronique, et par les centaines de lettres de fans que j'avais reçues, que j'avais fait une bonne copie. C'était un journal différent alors. Son incarnation actuelle est *The Voice*, uniquement dans le nom. Fondé en 1955 par Norman Mailer, Ed Fancier et Dan Wolf, le premier hebdomadaire américain "underground", le journal reflétait les événements politiques et culturels radicaux des années 50, des années 60 culminantes et du coup de fouet qui a suivi au début des

---

[485] James Waring, 1922-1975, figure de l'avant garde artistique avant la constitution du Judson. « Les danses de ce chorégraphe et décorateur ressemblaient parfois à celles de Merce Cunningham par leur décentrage de l'espace, leur construction en collage, leur structure décousue, malgré un port caractéristique du ballet. Mais il fondait davantage sa méthode sur l'intuition que sur le hasard. Waring, qui abandonne la structure narrative et dramatique vers le milieu des années cinquante, se met à créer des pièces d'ambiance (souvent nostalgiques) renvoyant avec une affectueuse ironie au music-hall et au ballet, mélangeant les genres musicaux et chorégraphiques et y ajoutant des gestes quotidiens et idiosyncrasiques. Cet humoriste tendre et souvent à la limite du kitsch parodie parfois d'autres genres de danses. Sans jamais avoir les moyens d'entretenir une compagnie à temps plein, il parvient pourtant à se produire régulièrement entre 1954 et 1969, avec notamment pour interprètes Toby Armour, Lucinda Childs, David Gordon, Deborah Hay, Fred Herko, Yvonne Rainer et Valda Setterfield, entre autres. À la fin des années cinquante, Waring enseignait la composition et organisait des récitals chorégraphiques donnés par ses élèves au Living Theater en 1959 et en 1960. » *in* Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Paris, Pantin : Chiron, Centre national de la danse, 2002, trad. par Denise Luccioni, p. 53. Il apparaît aussi dans une des distributions de la série Haircut d'Andy Warhol en 1963.

[486] Fondé en 1955 il est d'abord diffusé dans le quartier new yorkais de Greenwich Village avant d'être distribué sur le territoire national. Comme le mentionne J. Johnston « it had non funds to pay anyone » (« il n'y avait aucun fonds pour payer qui que ce soit ») , « A criticism of Outrage », *op. cit.*, p. 11. « En 1967, période de foisonnement artistique et intellectuel à New York, il était devenu l'hebdomadaire le plus vendu aux Etats-Unis : après des années de pertes, il dégageait des bénéfices, avec près de 80 pages en moyenne, dont les deux-tiers de publicité, selon des chiffres du New Yorker. » Le 31 août 2018, l'actuel directeur Peter Barbey annonce la fermeture du journal. Article publié le 2 septembre 2018 dans *Libération*, https://www.liberation.fr/planete/2018/09/02/fermeture-du-media-the-village-voice-une-institution-new-yorkaise_1676088

[487] « By current standards the paper was radical, editorially open-ended congenial to outrageous ideas, movements, performances. My academic ambitions, descriptive, analytical, etc., were quickly confused by the demands of reviewing and a partisanship for the avant-garde. By 1960 the scene in New York was breaking wide open. », *in* « A criticism of Outrage », *op. cit.*, p. 11.

années 70. Les fondateurs se sont consacrés à représenter de nombreux points de vue différents. »[488]

Jill Jonshton profite de cet espace pour expérimenter des styles d'écritures variés, cherchant vraisemblablement à surprendre ses lecteur·rice·s et ses nombreux·ses fans[489]. Comme le relate son ancienne collègue Deborah Jowitt, les papiers de la critique sont attendus et génèrent très souvent des sujets de conversation.

« "Dance Journal" est devenu une randonnée hebdomadaire décontractée et autonome de Johnston à travers des villes étrangères, des soirées, des vernissages, des performances, des rencontres avec des amis, des idées et des révélations. Audacieuse sur le plan linguistique, son écriture a agacé certaines personnes. D'autres parmi nous attendaient avec impatience chaque nouvel épisode. "Avez-vous lu Jill cette semaine ?" était généralement dit avec un signe d'étonnement. Pendant un certain temps, Johnston a supprimé toute la ponctuation, sauf les points ; les écrits, qui se résument en un seul paragraphe monstre, rappellent, dans son illusion de chaos subtilement structurée, certaines des performances les plus désordonnées des années soixante, comme *Water Light / Water Needle* de Carole Schneemann. »[490]

La décennie 1960-1970 marque un tournant dans la vie de Jill Johnston. Période d'expérimentations et période de changements radicaux aussi. L'esthétique cunninghamienne, si elle a ouvert un champ des possibles entre disciplines artistiques ne suffit pas pour la nouvelle génération. Les années 60 aux Etats-Unis sont marquées par divers mouvements de contestation qui convergent contre la Guerre du Vietnam[491] et qui aspirent à de nouveaux modes de vie. La culture hippie et son symbole pour la paix dans le monde s'arrime à des mouvements militants revendiquant les droits civiques pour les noir·e·s mais aussi auprès des communautés gays et lesbiennes.

L'histoire personnelle de Jill Johnston reflète les bouleversements de son époque. Après s'être mariée en 1958 avec Richard Lanham et avoir avoir eu deux enfants

---

[488] « I wrote generally as if there were no tomorrow. The Voice never tried to stop me; on the contrary, the paper must have thought, judging from the quantity of letters-to-the-editors they printed about my column, and the hundreds of fan lettres I received, that I made good copy. It was a different paper then. Its current incarnation is the Voice, only in name. Founded in 1955 by Norman Mailer, Ed Fancier and Dan Wolf, the first "undergournd" weekly in the US, the paper reflected the radical political and cultural events of the heraldic '50s, the culminating '60s, and the tailed whiplash early to mid-'70s. The founders were dedicated to representing many diverse points of view. », Jill Johnston, *Admission Accomplished: The Lesbian Nation Years (1970-75)*, London : Serpent's Tail, 1998, p. 2.

[489] Le catalogue de ses archives à la New York Public Library mentionne une boîte « Fan Mails ».

[490] « "Dance Journal" became a freewheeling, self-starring weekly ramble by Johnston through foreign cities, parties, art openings, performances, encounters with friends, ideas, and revelations. Linguistically daring, her writing maddened some people. Others of us looked forward to each new installment. "Did you read Jill this week ?" was usually said with an amazed shake of the head. For a while, Johnston did away with all punctuation but periods; the writings, spilling out in a single monster paragraph, recalled in its subtly structured illusion of chaos some of the messier performances of the sixties, like Carole Schneemann's Water Light/Water Needle. », Deborah Jowitt, « Introduction » *in Marmalade Me*, 1998, *op. cit.*, page xxiii.

[491] 1955-1975.

avec lui, elle divorce en 1964 et fait son coming out quelques mois avant les émeutes de Stonewall[492].

Les arts performatifs connaissent à New York une nouvelle ère qui sera qualifiée de postmoderne[493] et qui sera circonscrite — notamment par Sally Banes dans son ouvrage *Terpsichore en Baskets* — à la génération d'artistes du Judson Dance Theater. Ces jeunes artistes ont quasiment l'âge de Jill Johnston et deviennent pour certain·e·s des ami·e·s. Par le biais de Marilyn Wood, une danseuse de Merce Cunningham, Jill Jonhston rencontre Sally Gross[494] qui l'introduit aux cercles avant-gardistes. (« Sally et ses amies ont été des hôtes d'un mode de vie de fêtes et une famille de camaraderie. Ils étaient également intimement reliés à la nouvelle scène artistique en plein essor. »[495])

Avec son amie Sally Gross, elles se rendent en juillet 1962 à la première soirée organisée par Robert Dunn[496] à la Judson Memorial Church à New York qui deviendra le lieu de rencontres et de création du Judson Dance Group appelé Judson Dance Theater. Au programme de cette soirée, projections de films réalisés entre autres par Elaine Summers mais aussi des chorégraphies de Fred Herko (*Once or Twice a Week I put on Sneakers to Go Uptown*), de Deborah Hay (*Rain Fur*), de Steve Paxton (*Transit* et *Proxy*) ou encore d'Yvonne Rainer (*Divertissement, Ordinary Dance* et *Dance for 3 People and 6 Arms*)[497]. Elle en connaît déjà quelques-un·e·s puisqu'elle a écrit quelques mois plus tôt un article intitulé « Fresh Winds »[498] sur les travaux de F. Herko et Y. Rainer qu'elle admire. L'article commence de cette manière : « Vents frais. Nouvelles personnes. Nouveaux mouvements. Nouvelle chorégraphie. Ma tête est encore pleine de visions excitantes et d'images de ce qui s'est passé. »[499]

---

[492] Les émeutes de Stonewall sont considérées comme les premières luttes pour les droits de la communauté LGBTQI+ à New York en juin 1969.

[493] Mon propos ne s'attache pas à soulever les problématiques des catégories en danse, néanmoins pour ces questions, je renvoie à l'article de Michel Bernard (propos recueillis par Véronique Fabbri), « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes*, 2004/2, n° 44, pp. 21-29.

[494] 1933-2015. Danseuse, chorégraphe et pédagogue basée à New York, elle fréquente les cours d'Alwin Nikolaïs, de Merce Cunningham et part travailler à San Francisco avec Anna Halprin en 1957. A son retour, elle danse pour Merle Marsicano et Elaine Summers. Elle apparaît en 1959 dans le court métrage *Pull my Daisy* de Robert Frank and Alfred Leslie et dans lequel un texte de Jack Kerouac est lu par lui-même en voix off.

[495] « Sally and her friends were hosts to a vivid lifestyle of parties and family camaraderie. They were also intimately allied to the new burgeoning art scene. », « A criticism of Outrage », *op. cit.*, p. 11.

[496] (1928-1996) Chorégraphe, compositeur et pédagogue, il fréquente John Cage et Merce Cunningham. De nombreux artistes suivront ses cours dont Yvonne Rainer, Simone Forti, Lucinda Childs ou encore Steve Paxton.

[497] Elle relate cette soirée dans son article « Democracy » paru le 23 août 1962 dans *Village Voice* et publié dans *Marmalade Me*, 1998, op. cit., pp. 39-40.

[498] « Fresh Winds » paru le 15 mars 1962, *Marmalade Me*, *op.cit.*, 1998, pp. 30-32.

[499] « Fresh winds. New People. New Movements. New choreography. My head is still full of exciting visions and images of what happened. », *ibid*. p. 30.

La jeune femme tisse des liens privilégiés avec certain·e·s artistes du Judson, et elle pose parfois avec elles·eux comme on poserait avec une bande de potes. Une nouvelle famille.

> « Parmi les chorégraphes de ce premier concert, au moins cinq d'entre eux ont rapidement fait partie d'une autre « famille » pour moi : Yvonne Rainer, Fred Herko, Alex Hay, Deborah Hay et Steve Paxton. Plus tard, dans ce même groupe, j'ai pu ajouter Robert Morris, Robert Rauschenberg et Lucinda Childs dont je partageais les vies de manière sociale et professionnelle. »[500]

La carrière de Jill Johnston se ponctue par des séjours en hôpital psychiatrique à plusieurs reprises. Elle en parle ouvertement dans de nombreux textes.

> « L'idéalisation des écarts vis à vis de la réalité était partie intégrante des années 60. L'apocalyptique *Love's Body* de Norman O. Brown - claironnant la « [fausse] frontière entre raison et folie », articulant « la bonne structure… pour écouter et apprendre des personnes lunatiques, comme autrefois » - était un livre à la mode dans les cercles que je fréquentais. *Black Elk Speaks*, l'histoire de l'homme sacré Oglala Sioux qui promulga la vision qu'il avait eu étant enfant, alors qu'il était malade et qu'il quittait son corps, était très populaire. L'usage répandu de drogues, notamment du LSD, facilitant l'entrée dans des mondes intérieurs, a largement été tenu pour pionnier de la fin d'une civilisation malade, inaugurant des utopies post-historiques. Et c'est au sein de la profession psychiatrique, bastion de la codification de la normalité, qu'émergea R. D. Laing avec *The Politics of Experience* (1967) - une critique radicale de la profession et de la société « folle », dans laquelle il voyait/présentait la schizophrénie comme un « processus de guérison naturelle », et les personnes atteintes de schizophrénie comme ayant « plus à apprendre aux psychiatres sur les mondes intérieurs que l'inverse ». Le point de vue de Laing sur ce qu'on appelait les passages psychotiques comme des cérémonies d'initiation ou des voyages de découvertes, une mort et une renaissance, résonnait mille fois avec ma propre expérience. Cela m'a aussi donné le sentiment d'avoir été soulagée des charges criminelles de la société, suprême stigma, qui paralysaient ma vie et mon écriture dans le sillage de ma captivité psychiatrique. »[501]

---

[500] « Of the choreographers on that first concert at least five of them soon became part of another "family" for me: Yvonne Rainer, Fred Herko, Alex Hay, Deborah Hay and Steve Paxton. Later I could identify Robert Morris, Robert Rauschenberg and Lucinda Childs as part of this group whose lives I shared in social and professional ways. », « A criticism of Outrage », *op. cit.*, pp. 11-12.

[501] « The idealization of breaks with reality was integral to the 1960s. Norman O. Brown's apocalyptic Love's Body—trumpeting the "[false] boundary between sanity and insanity", articulating "the proper posture … to listen to and learn from lunatics, as in forer times"—was a fashionable book in my circles. Black Elk Speaks, the story of the Oglala Sioux holy man who enacted the vision he had as a child when he was ill and left his body, was also popular. The widespread use of drugs, especially LSD, facilitating entry to inner worlds, was widely held to pioneer the end of a sick civilization, ushering in post historical utopias. And from inside the psychiatric profession, bastion of the codification of normalcy, emerged R.D. Laing with The Politics of Experience (1967)— a radical critique of the profession and of a "mad" society, in which he saw schizophrenia as a "natural healing process", and schizophrenics having "more to teach psychiatrists about the inner world than psychiatrists their patients. " Laing's view of so-called psychotic break as kind of initiation ceremony or voyage of discovery, a death and rebirth event, resonated thunderously with my own experience. It also gave me the sense of being cleared of the socially criminal charges, the overarching stigma, that paralyzed my life and writing in the wake of psychiatric captivity. », « Préface », *in Marmalade Me*, 1998, *op. cit*., p. xiii.

« J'ai écrit pendant mon internement au milieu des années 1960, ainsi que pendant d'autres phases d'instabilité mentale. »[502]

Elle écrit jusqu'au début des années 70 pour le *Village Voice* avant d'effectuer un retrait. La publication de *Lesbian Nation* en 1973 marque une période davantage tournée vers des réseaux féministes. Elle poursuit son activité d'écrivaine à travers des ouvrages composés parfois de ces chroniques dans le *Village Voice*. C'est le cas pour *Gullibles Travels* (1974), qui propose une traversée dans les questions existentielles et intimes de Jill Johnston ; c'est également le cas pour *Admission Accomplished : The Lesbian Nation years (1970-75)* (1998). Certains articles se retrouvent ainsi dans ces deux ouvrages. Elle écrit deux autobiographies portant sur son enfance : *Mother Bound* (1983) et *Paper Daughter* (1985). Dans les années 80, elle effectue un retour à la critique d'art et écrit pour *Art in America* ou encore *The New York Times Book Review* (articles qui seront recueillis dans *Secret Lives in Art* (1994)). Elle publiera une monographie *Jasper Johns* (1996) et un essai sur ses voyages et sur la politique depuis les attentats du 11 septembre 2001 à New York dans *At Sea On Land : Extreme Politics* (2005). Elle contribue également à certains catalogues d'exposition consacrés au Judson. Elle vient alors s'exprimer comme une observatrice-participante. Témoin-historienne. N'échappant pas au rôle qu'elle a pu jouer et à l'influence qu'elle a exercée durant ces années. Elle rencontre sa future femme, Ingrid Nyeboe, en 1980, qu'elle épousera et avec qui elle vivra jusqu'à son décès, en avril 2010, à l'âge de 81 ans.

2. Marmalade Me.

Constitué à partir d'articles écrits pour le *Village Voice,* l'ouvrage rend compte du passage — selon ses propos — d' une critique « sérieuse » à un style littéraire expérimental qui reflète ses étapes personnelles de vie entremêlées aux œuvres expérimentales qu'elle observe. À travers ses chroniques, elle raconte le devenir-féministe d'une femme cisgenre[503] blanche mais aussi le devenir-lesbien d'une mère de famille. Le devenir-artiste, le devenir-écrivaine et le devenir-poète d'une critique de danse.

Le titre regorge de sens. S'il sonne dans un premier temps comme la désignation à une sorte de gelée avec laquelle on pourrait se tartiner ou tartiner des œuvres, les diverses définitions du CNRTL élargissent notre imaginaire : « bouillie épaisse pouvant ensuite être conservée plusieurs mois » ; « État d'un objet, d'un corps

[502] « I wrote during my incarceration in the mid-1960s, as well as during later phases of mental instability », *Admission Accomplished*, *op. cit.*, p. 2.

[503] Cisgenre désigne une personne qui identifie son genre avec son sexe attribué à la naissance.

écrasé, réduit en bouillie. » ; « Brisé, contusionné, meurtri » ; « Situation confuse, difficile ; embrouillement. ». Pour Jill Johnston, l'explication est plus complexe :

> « Tandis qu'il fonctionne comme une phrase forte à la fin d'une blague, le terme marmalade a une origine historique […] à propos de la condition des femmes. L'histoire dit que la reine Marie Ière d'Écosse souffrant de mal de mer pendant son voyage entre la France et l'Ecosse en 1561 reçu un remède proche de la gelée qu'on appelait marmelade. Mar ou mer : la mer. Mer(e) : mère. Marm : femme. Malade : maladie. Approximativement- une mère (ou une femme) qui a le mal de mer. Marmalade Me- une mère malade de la mer m'a couchée. »[504]

L'ouvrage composé de plusieurs parties (six pour la première édition et sept pour la deuxième) rend compte de son histoire réagencée pour l'occasion à travers une sélection non-chronologique qui représente les différentes phases critiques de cette décennie. Pour Johnston, cette période est caractéristique d'une crise relative au milieu des années 60 et qui scinde alors cette décennie en deux parties. La préface de 1971 commence ainsi : « Cette sélection d'œuvres de la décennie 1960-1970 représente deux styles de vie et d'écriture distincts. […] Jusqu'en 1965, j'étais une critique assidue de la danse, de la peinture, de la sculpture, des Happenings et de toutes les formes d'intermédia. »[505]

Elle précise cela dans la préface écrite pour la deuxième édition :

> « Comme un autoportrait, *Marmalade Me* montre le passage d'une critique sérieuse de la danse, tant moderne que postmoderne, et reliée aux développements interdisciplinaires, à l'autobiographie, autrement dit le sujet retourné vers l'intérieur. Les raisons d'une telle transition sont survenues à la moitié de cette décennie quand je suis partie en fumée, perdant la capacité de distinguer réalité et imagination, et devenant captive de l'institution psychiatrique.
> […]
> Les deux vies distinctes présentées dans *Marmalade Me*— spectatrice/critique, actrice/ auteure — sont divisées par une période de folie qui colore, par conséquent, tout ce que j'ai écrit par la suite.»[506]

---

[504] « While it functions as the punch line at the end of a chicken joke, marmalade by itself has a historic origin of implied relevance to the condition of women. The story goes that Mary, Queen of Scots, suffering on her sea-tossed voyage from France to Scotland in 1561, was offered a remedy of the jellylike preserve henceforth called marmalade. Mar or mer: the sea. Mer(e): mother. Marm: woman. Malade: sickness. Loosely—a seasick mother (or woman). Marmalade Me—a seasick mother laid me. », « Preface », *in Marmalade Me*, 1998, *op.cit.*, p. xv.

[505] « This selection of work from the decade 1960-70 represents two distincts styles of life and writing. […] Until 1965 I was a dedicated critic of dance, painting, sculpture, Happenings, and all forms of intermedia. », « Preface », *in Marmalade Me*, 1971, *op.cit.*, p. 13.

[506] « As a self portraiture, Marmalade Me shows a passage form serious critic of dance, both modern and postmodern, and related intermedia developments, to autobiographer, or subject turned inward. Grounds for such a transition occurred in mid-decade when I went up in smoke, lost the ability to discriminate between fantasy and reality, and became a captive of the psychiatric profession. […] The two distinct lives represented in Marmalade Me—spectator/critic, actor/writer — are divided by a period of insanity that would color everything I wrote subsequently. » « Preface », *in Marmalade M*e, 1998, *op.cit.*, pp. xii-xiii.

Marmalade Me est publié en 1971. Une deuxième édition paraît en 1998, vingt-sept ans plus tard, J. Johnston a 69 ans et vient confirmer la place iconique de son ouvrage et de sa carrière dans l'histoire des avants-gardes artistiques des années 60.

La première édition est un format poche avec une préface rédigée par Gregory Battcock et reprise dans la version de 1998. La deuxième, au format plus grand, connaît des ajouts dans les articles présents, et s'entoure d'un texte inédit de Deborah Jowitt[507] ainsi que d'une postface de Sally Banes[508]. Les deux femmes viennent entourer le parcours de Jill Johnston, et en soulignent chacune sa singularité et son héritage.

Dans la première version de *Marmalade Me*, l'auteure propose six parties regroupant des articles publiés dans le *Village Voice* et rassemblés pour l'occasion. S'ils recouvrent la décennie 1960-1970, ils ne suivent aucun ordre chronologique ni aucun format pré-déterminé. Ainsi, la première partie est constituée de deux articles datant de 1968, « Untitled » et « Marmalade Me ». La seconde partie réunit 17 articles écrits entre 1960 et 1968 et s'attache à rendre davantage compte d'une critique « académique »[509] : « Je restais attachée à mon idée initiale de poursuivre une approche analytique descriptive interprétative de la "vieille danse" qui était encore vivante (pour moi) ; et d'appliquer ces normes à quelque chose de nouveau. » écrit-elle[510]. Les sept articles de la troisième partie soulignent cette transition dans son parcours (entre 1965 et 1967), avec notamment un article écrit pendant un séjour en hôpital psychiatrique et intitulé « Critics'Critics » - et sur lequel je reviendrai plus tard - les trois dernières parties sont denses et s'attachent à restituer la période 1968-1969. Dans l'édition de 1998, une septième partie est ajoutée entre les deux premières parties et complète de dix-huit articles sa production écrite entre 1960 et 1966. Dans son sommaire, certains noms d'artistes sont ajoutés entre parenthèses à côté des titres des articles et font office d'index.

Le titre de l'ouvrage reprend le titre d'un de ses articles écrit en décembre 1968 qui relate une soirée dédiée à la scène de poètes new-yorkais au Longview Country Club. Comme souvent dans ses articles, un événement auquel elle a assisté demeure le point de départ d'un voyage réflexif sur une ou plusieurs

---

[507] Critique elle aussi au *Village Voice* quelques années après J. Johnston.

[508] « Jill Johnston, Signaling Through the Flames », *op.cit.* Article paru précédemment dans l'ouvrage de Sally Banes, *Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover, London: University Press of New England, 1994.

[509] « Thus the writing is enthusiastically academic and labored », « Preface », *in Marmalade Me*, 1971, *op. cit.*, p. 13.

[510] « I remained attached to my original idea of pursuing an interpretative descriptive analytical approach to the "old dance" which was still alive (for me); and of applying such standards to anything new. », *Ibid.*

questions. Écrit à la fin des années 60, cet article reflète un style détaché de toute structure apparente, contrairement à ses articles du début de la décennie qui accordaient souvent une place à la description des soirées/spectacles. Dans cet article, Jill Johnston expose toute l'originalité de sa démarche : associer la poésie à la performance, faire des liens entre les scènes performatives du moment (la poésie concrète, les danses du Judson, le Pop Art, etc.) et tenter d'en dissoudre les frontières apparentes. Elle déploie une écriture qui restitue une poétique, la sienne, et rend compte d'un regard qui danse, qui ingère les mots et les fait siens, qui incorpore les gestes des autres pour en faire sa propre chorégraphie.

> « Le son est un courant, est un battement de coeur est un bruit de pas, est une empreinte de pas, est quelque chose que vous faite mort ou vif quand vous faite un son ou quand vous faite autre chose, et même lorsque vous mangez vos mots. […] Je n'ai jamais vu une page imprimée comme quelque chose d'autre qu'une image plus un son plus un dessin plus un symbole ou des symboles plus le sens que ces symboles semblent vouloir exprimer et/ou tout ce que je veux qu'ils signifient. Toutes ces choses à la fois. Je mange aussi mes mots. Je suis très sexy quand je lis. »[511]

L'allusion à la poésie de Gertrude Stein n'est pas loin « « What is prose and if you know what prose is what is poetry? (Stein) » écrit J. Johnston, à l'instar de la poétesse qui affectionnait les répétitions « Rose is a rose is a rose is a rose ». Plus loin, la référence est explicitée : « La question de Stein sur la prose et la poésie (que j'avais autrefois appliquée à la danse) pourrait être posée ainsi : Qu'est-ce que la poésie et si vous savez ce qu'est la poésie qu'est-ce qu'un événement ?[512] » Stein qui revient souvent comme une interlocutrice familière au fil de ses articles : « "Qu'est-ce qu'une photographie ? Une photographie est une vue. Une vue est toujours une vue de quelque chose''. (Stein)[513] » Les motifs répétitifs permettent ainsi à J. Johnston de perdre le·la lectrice, de dériver et d'aller vers une confusion sémantique ou encore une confusion de genre.

> « Une reine est une reine est un garçon est une fille est une ballerine est un garçon est une gouine est un pédé est une *butch* est un garçon est une fille est juste un petit bâtard vicieux comme nous tous. Bonjour tous les sexes. »[514]

---

[511] « The sound is a current is a heartbeat is a footstep is a footprint is a handshake is one thing you do dead and alive whenever you do anything and whenever you make a sound you do everything else too, even eating your words. […] But I never saw a printed page in any case as anything less than a picture plus a sound plus a drawing plus a symbol or symbols and all the meanings the symbols seem to want to mean and/or whatever I'm wanting them to mean too. All this things at once. I also eat my words. I get very sexy on reading. », « Marmalade Me », 12 décembre 1968, *ibid.*, p. 24 et p. 27.

[512] « Stein's question about prose and poetry (which I once applied to dance) might now be put thus: What is poetry and if you know what poetry is what is an event? », *ibid.*, p. 28.

[513] « What is photograph? A photograph is a sight. A sight is always a sight of something'' (Stein) », « Photoplay », 1er février 1968, *ibid.*, p. 121.

[514] « A queen is a queen is a boy is a girl is a ballerina is a boy is a dyke is a fag is a butch is a boy is a girl is just a kinky son of a gun like the rest of us. Hello all you sexes », « Hello Young Lovers », 19 septembre 1968, *ibid.*, p. 184.

3. Terpsichore et sa clope.

En 1963, J. Johnston danse avec Fred Herko dans le film *Jill and Freddy Dancing* réalisé par Andy Warhol. Le titre souligne une familiarité dans la fabrique de cet objet cinématographique. Jill et Freddy apparaissent d'emblée au centre de l'image. Le plan est surplombant. On les voit sur un toit en extérieur à New York, précurseurs sans le savoir de *Roof Piece* de Trisha Brown (1971)[515]. Images en noir et blanc filmées au 16mm. En silence.

Le toit devient un lieu où s'entremêlent le public et le privé, où un moment d'expérimentation entre trois artistes fait aussi office d'une trace de leur complicité. Ils sont sur le toit du loft occupé par le peintre Wynn Chamberlain au 222 Bowery à New York, à un quart d'heure à pied environ de la Judson Memorial Church[516]. Jill est debout sur une chaise, portant une robe longue en mousseline[517], qui accentue un côté vaporeux à ces gestes. Aux pieds des baskets de couleur foncée. Freddy, lui, se tient autour d'elle, en collant de danse, des chaussettes blanches dépassent de ses bottines noir. Il est torse nu, il est musclé. Les cheveux noirs et courts. Iels sont jeunes. Iels semblent s'amuser sur ce terrain de jeu investi pour l'occasion. Le visage de Jill est caché par ces longs cheveux châtains et sa frange épaisse lorsqu'elle baisse la tête en direction de son acolyte.

Que fait ce drôle de duo ? Quelle est la nature de leur danse ? S'il suggère dans un premier temps un pas de deux classique par leur accoutrement et le vocabulaire qu'iels emploient l'un·e et l'autre, cette première lecture semble vite s'évaporer.

> « Cependant, contrairement au format classique dans lequel, adhérant à des rôles de genre stricts, le danseur soutient la ballerine dans ses rotations et ses portés, ici Johnston et Herko montrent leurs propres styles de mouvement individuels tout en dansant ensemble. »[518]

J. Johnston n'apparaît pas ici comme la figure de la ballerine - objet de désir de l'homme - mais plutôt comme une figure libre, joyeuse et indépendante[519] consciente que c'est la caméra qui la regarde. Au regard de quelques éléments

---

515 *Roof Piece* consistait en une chorégraphie sur les toits de New York. Les danseur·euses posté·e·s sur un le toit d'un immeuble et séparé·e·s chacun·e de plusieurs pâtés de maison, se transmettent des gestes improvisés.

516 « me and Freddy Herko dancing on Wyn Chamberlain's roof before Andy got famous for those things, although he was famous on the soup cans and such. », « Credo Qui Absurdum », 28 novembre 1968, *in Marmalade Me*, 1998, *op.cit.*, p. 218.

517 « in a blue chiffon gown » précise ultérieurement Jill Johnston, « A criticism of Outrage », *op. cit.*, p. 12.

518 « However, unlike the classical format in which, adhering to strict gender roles, the danseur supports the ballerina in her turns and lifts, here Johnston and Herko show their individual movement styles while also dancing together. », Paisid Aramphongphan, « Real Professionals ? Andy Warhol, Fred Herko, and Dance », *Performing Arts Journal*, volume 37, n° 2, 2015, p. 1.

519 « When he circles around her, she is not an object of desire, but appears to be enjoying herself. » (« Quand il tourne autour d'elle, elle n'est pas un objet de désir, mais elle semble s'amuser. ») *ibid*.

biographiques de Jill Jonshton[520] et de Fred Herko[521], le chercheur américain, Paisid Aramphongphan, les présente dans son article comme des outsiders de la scène performative de ces années-là, des marginaux qui laissent entendre des voix subalternes et montrent à l'écran des corps *queer*[522]. Il souligne que Jill Johnston exprime rétrospectivement les difficultés d'être une mère-célibataire et lesbienne dans les années 60 et les séparations genrées qui pouvaient persister çà et là dans les milieux avant-gardistes.

Le parcours de Fred Herko rejoint à certains égards celui de sa camarade de jeu. Passé par le ballet classique, il arrête tout pour se consacrer à ses propres pièces au début des années 60 et se fait remarquer par A. Warhol en dansant sur des rollers. Homosexuel assumé, consommateur de drogues, il apparaît comme un électron libre dans le paysage new-yorkais de ces années-là.

Les premières secondes de ce court film nous montrent Jill, la pose nonchalante, debout sur la chaise, le bras gauche sur la hanche gauche, la main droite tenant un objet, une cannette peut-être. Elle mâche quelque chose et regarde d'un air détaché Freddy qui s'agite autour d'elle. Elle l'observe, se libère les mains en posant l'objet entre ses pieds sur la chaise et ouvre à son tour les bras. Déesse de la danse.

Freddy gravite circulairement autour de Jill en effectuant des pas de danse sortis tout droit du répertoire classique. C'est technique. Les pieds sur demi-pointes, le buste en avant, les bras en couronne, il les déplace gracieusement, cherchant à élever son corps, le dos est cambré et il s'engage dans l'espace par des demi pliés, des dégagés et quelques sauts.

Jill fait des mouvements de bras avec les mains relâchées et semble déclamer des mots. Un poème ? Une chanson ? Un manifeste ? Une blague ? A. Warhol qui filme semble pris à partie et si on ne le voit jamais, sa présence derrière la caméra se fait ressentir dans les jeux de regards et les sourires adressés à la caméra.
Ambiance amusée voire alcoolisée[523].

---

[520] Il se réfère à une lecture donnée par Jill Johnston en 1991, "How Dance Artists and Critics Define Dance as Political", the American Dance Guild, New York, publié dans Jill Johnston, *Secret Lives in Art: Essays on Art, Literature, Performance*, Chicago: Chicago Review, 1994. Et aussi au chapitre 7 de son autobiographie, *Search of a Father: Mother Bound*, New York: Knopf, 1983. Documents que je n'ai pas pu consulter dans le cadre de cette recherche.

[521] Éléments mentionnés dans l'ouvrage de Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964*, UMI Research Press, Ann Harbor, 1983.

[522] Le terme anglais *queer* signifie « étrange », il est employé dans les années 1980 aux États-Unis comme une insulte envers les communautés LGBTQI+. Il est repris par bon nombre d'entre-elleux pour dénoncer l'hétéronormativité de la société et pour revendiquer une catégorie hors des assignations normées liées au genre et/ou au sexe.

[523] C'est l'hypothèse émise par Paisid Aramphongphan dans son article cité précédemment, « Johnston faces him and responds to his movement, sometimes mirroring him but deliberately adding her own looser twist, at times seemingly drunk. » (« Johnston lui fait face et réagit à son mouvement, l'imitant parfois mais ajoutant délibérément sa touche personnelle, plus lâche, semblant parfois ivre. »), *ibid.*

Sont-iels travesti·e·s en danseur·se·s ? De quels codes de la danse se moquent-iels ? Quelle est cette parodie que filme A. Warhol ? Jill Johnston et Fred Herko reprennent-ils des gestes appris lorsqu'iels étaient tou·te·s deux apprenti·e·s-danseur·se·s et nous en font-iels la critique ici ?

Je reprends la description du film ici.

Jill est seule, de dos, elle marque le sol avec ses pieds en demi pointes, les bras en l'air, le dos courbé en arrière, à la recherche de déséquilibres. Elle frôle la chute.
Freddy arrive à toute allure derrière elle, dessinant une courbe dans sa course, les bras embrassant l'espace, le port altier. Sa vitalité contraste avec la nonchalance de Jill. Des anneaux blancs jonchent le sol.
[cut]
Iels semblent chacun·e improviser. Jill marche la tête baissée, ses cheveux pendants, ses bras balançant le long de son buste remontent progressivement dans les airs, elle zigzague sur demi-pointes. Elle erre sans se soucier de son camarade de jeu. Zoner sur le toit, ça pourrait être la consigne qu'elle se donne. Elle joue de différentes qualités du corps, isole des parties de son anatomie dans sa démarche, met l'accent sur les bras, sur le bassin, sur les pieds. Elle fait varier les rythmes. Arrête. Recommence. Freddy poursuit ses traversées classiques. En cinquième, il avance d'un pas en ouvrant ses bras et en la regardant. Trois fois adressées à elle qui semble ailleurs. Puis il retourne à sa solitude et pose ses bras en croix qui recouvrent son buste nu, les paumes de main sur ses épaules.
[cut]
Jill à nouveau seule dans le plan. Elle agrippe sa robe avec ses mains pour la relever au dessus des genoux, marche en crabe, et ondule le corps plusieurs fois. Elle se dirige vers un des murets qui délimite ce toit et s'appuie dessus pour pivoter sur une jambe dans un tour peu maîtrisé. Pirouette maladroite qu'elle effectue à plusieurs reprises en revenant toujours plus vite contre le muret, cherchant à repousser les limites de la gravitation.
[cut]
Le plan change. Zoom avant. Leurs visages s'offrent en gros plan. L'un après l'autre. Jill puis Freddy. En accéléré. Lui sérieux, elle qui marche prise dans un éclat de rire.
Puis à nouveau Jill en gros plan en train de ramasser les anneaux au sol, une cigarette dans la main gauche. Elle ajoute une contrainte à l'exercice et met une jambe sur l'autre quand elle se penche pour ramasser un anneau. Encore proche du déséquilibre et de la chute. Faire plusieurs choses en même temps. Fumer, ramasser, se pencher, tenir, se relever…
Dans le coin où elle se trouve, un poteau se tient-là, devant une échelle de secours qu'on distingue derrière. Elle s'accroche à cette barre de fer d'une main, l'autre main tient anneau et cigarette. Elle regarde fièrement la caméra, l'œil malicieux,

le sourire en coin. Elle donne à voir ses dents et se cambre en arrière telle une muse, un modèle. Elle prend la pose.
Terpsichore et sa clope. Les cheveux au vent.
[plan accéléré]
Toujours accrochée sur ce poteau, elle joue l'équilibriste sur une jambe.
[plan accéléré]
On la retrouve dans le même coin où elle donne des anneaux à Fred.
[plan accéléré]
On retrouve le plan de départ, point de vue plus lointain et surplombant sur ce toit. Jill avec les anneaux qui continue de se cambrer, la tête relâchée en arrière et qui revient en avant violemment. Elle titube. Mouvement de balancé de la colonne vertébrale d'avant en arrière rapidement. Un anneau dans la main qu'elle lâche et une clope dans l'autre qu'elle garde.
D'autres anneaux arrivent dans le champ. Ils sont jetés en hors champ par Fred sans doute. Jill traverse ce champ d'anneaux, évite les collisions, se penche pour les ramasser, accroupie elle en attrape un en plein vol.
[cut]
Gros plan sur Jill en accéléré. Son visage, ses cheveux longs, le regard doux, ses jetés de la tête et des cheveux qui suivent, le sourire sur le visage, la main relevée les doigts relâchés. Elle rit. Les dents du bonheur. Les yeux clos.
Les dernières secondes font réapparaître Fred qui sourit, puis qui ne sourit plus.
Fin sur un blanc.
Nuage. Paradis.
FIN

La fin me hante. Je pense à Fred Herko qui se suicide la même année. L'histoire est notamment relatée dans l'ouvrage de José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia*[524]. Fred - alors dans un état de vie très précaire - passe chez Johnny Dodd[525] pour prendre un bain. Tandis que la Messe du Couronnement de Mozart est diffusée dans une pièce en côté, il sort nu, effectue des pas de danse et saute par la fenêtre du cinquième étage. Ce que J. Dodd qualifia plus tard d'un « parfait jeté ».

> « Herko, alors connu comme une figure majeure de l'avant-garde queer new-yorkaise, mais qui était en quelque sorte un sans abri, prit un bain dans l'appartement de son ami Johnny Dodd, concepteur de l'éclairage pour Judson, à Cornelia Street, Greenwich Village. Après être sorti de son bain, Herko réalisa une danse nue devant son ami pendant que jouait la Messe du couronnement de Mozart. La danse a été décrite comme typique de l'excès tourbillonnant de Herko. Nous pouvons peut-être déchiffrer le terme « typique » comme signifiant un mélange très énergique entre la danse postmoderne qui se souciait de la division entre le mouvement théâtral et quotidien, et un style néo-romantique excessivement *camp*. Sa conclusion, son saut par la fenêtre menant à sa mort, était un acte

[524] José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, NYU Press, 2009.
[525] (1941-1991) Il était notamment éclairagiste au Judson Dance Memorial. Il meurt en 1991 du SIDA. On le voit en 1963 dans le film *Kiss* d'Andy Warhol - film d'une cinquantaine de minutes en noir et blanc et en silence qui montre des couples s'embrasser, et avec, entre autre dans la distribution, Fred Herko.

> théâtral exemplaire joignant un excès de *camp* à un mouvement de la vie réelle (ou, dans ce cas, de la mort). Des années plus tard, quand Dodd fut enfin capable de parler de l'incident, il décrivit le saut comme un jeté parfait. Aucune partie du corps de Herko n'avait touché le cadre de la fenêtre. »[526]

Ce qui me frappe en parcourant *Marmalade Me* c'est l'absence d'article en hommage au danseur après sa mort. Peut-être l'a-t-elle fait dans des textes qui ne me sont pas encore parvenus, en tout cas, force est de constater qu'elle n'a pas choisi de le publier dans son ouvrage, préférant parler de celles et ceux qui étaient vivant·e·s. Je ne connais pas le mois précis de ce tournage. Ce que je sais, c'est que la même année, au mois de juin, Jill Johnston participe à une soirée au Pocket Theater à New York avec Robert Morris. Elle écrit :

> « Cela s'appelait *In an English Country Garden*. J'avais demandé à Malcolm Goldstein de jouer ce fameux air encore et encore sur son violon, sur scène. Mon jardin était entouré d'un bac d'eau rond en tôle rempli de fleurs artificielles. Tandis que Malcolm s'éloignait, j'apparaissais dans des bottes et un lourd équipement de pluie noir, un chapeau de pluie et un manteau de pluie, et je suis entré dans le bac rempli d'eau et de fleurs. Pendant ce temps, Bob Morris marchait le long de l'allée du théâtre et se dirigeait vers la scène vêtu d'un drap et avec une pancarte sur le dos indiquant COLLINE. Lorsqu'il est monté sur la scène et s'est approché du bac, il s'est tenu debout sur une chaise (comme une colline, vous voyez ?), il a sorti un arrosoir de dessous son drap et a déversé son contenu sur ma tête. Quand son arrosoir fut vidé, j'enlevais mon équipement et j'apparaissais dans une robe noire étriquée. J'inondai les spectateurs avec les fleurs en plastique trempées, jetées avec beaucoup d'entrain et une grande joie. Le public était heureux (ils applaudissaient et riaient)… »[527]

Son récit ne s'en tient pas à « la » performance, et à son habitude, ce sont les marges qu'elle aime commenter. L'après-spectacle apparaît bien plus intéressant

---

[526] « Herko, who was then known as a major figure in New York's queer avant-garde but who was somewhat homeless, took a bath in the Cornelia Street, Greenwich Village, apartment of his friend, the Judson lighting designer Johnny Dodd. After emerging from his bath, Herko did a nude dance in front of his friend while Mozart's Coronation Mass in C Major played. The dance was described as typical of Herko's whirling excess. We can perhaps decipher « typical » to mean a highly energetic mixture between the postmodern dance that worried the divide between theatrical and quotidian movement and an excessively campy, neoromantic style. Its conclusion, his leap out the window to his death, was an exemplary theatrical act bridging camp excess and real life (or, in this case, death) movement. Years later, when Dodd was finally able to talk about the incident, he described the leap as a perfect jeté. No part oh Herko's body touched the window frame. », J. E. Muñoz, *op. cit.*, p. 148.

[527] « It was called In an English Country Garden. I had asked Malcolm Goldstein to play that famous tune over and over again on his violin onstage. My garden was further set with a round tin tub of water, artificial flowers floating in it. While Malcolm sawed away, I appeared in the boots and heavy black rain gear, a slicker hat and slicker coat, stepping into the tub of water and flowers. Bob Morris in the meantime was walking down the aisle of the theater toward the stage dressed in a sheet with a sign on the back that read HILL. When he climbed onstage and approached the tub, he stood on a chair there (like a hill—get it?), produced a watering can from under his sheet, and sprayed its content over my head. When his can was emptied I threw off my slickers, appearing in a skimpy black dress, and showered the audience with the soaked plastic flowers, tossed with much gusto and great merriment into its midst. The audience was happy (they were cheering and laughing)… », « Dance Quote Unquote », *op.cit.*, p. 102.

que la performance en elle-même. Racontant à ses lecteur·ice·s qu'elle a passé la soirée « inspirée » par la figure d'Isadora Duncan[528].

> « une fête sans fin dans un lieu de danse du ventre égyptien où je me suis déchaînée et ai été saisie par l'inspiration de danser comme Isadora sur une table de restaurant, comme je l'avais lu à propos d'elle, le faisant quelque part en Europe ou en Russie. Les bottes noires, bien sûr, y sont allées aussi. »[529]

C'est bien à cette dernière que je pense quand je vois J. Johnston dans ce court film, avec sa robe légère, le tissu flottant au vent. Elle m'évoque un court instant les « isadorables », ces jeunes danseuses-apprenties qui accompagnaient Isadora Duncan en tournée et qui s'entrainaient sur la plage, les pieds nus. Pourtant, c'est plutôt Fred Herko qui semble tenir le rôle d'assistant-corps de ballet puisqu'une hiérarchie spatiale ordonne cette improvisation. Juchée sur une chaise, Jill domine l'espace. Le danseur, quant à lui, accentue cette hiérarchie verticale et se prête volontiers au second rôle, gravitant autour d'elle et soutenant sa proposition. Il lui permet ainsi de rayonner pleinement.

Pendant la première guerre mondiale, Isadora et ses interprètes fuient l'Europe et s'installent à New York dans le quartier de Greenwich Village[530]. Je regarde sur une carte. La performance sur le toit qui a lieu cinquante ans plus tard est à une vingtaine de minutes à pied. L'esprit d'Isadora est-il encore vivace sur ce toit ?
La vie d'Isadora a tout pour inspirer Jill Johnston. Danseuse libre, elle a voulu s'affranchir des normes de l'époque jusqu'à danser pieds nus par exemple. Voici maintenant la génération en baskets. Jill danse en fumant, fume en dansant.

Elle rit presque de ce qu'elle fait. Debout sur cette chaise, ces mouvements de bras semblent invoquer des gestes passés, des danses fantômes. Ne se prenant pas au sérieux dans cette tenue. C'est pourtant par un retour à celles et ceux qui ont tenté de déconstruire, qu'il est aussi possible d'inventer ses propres codes. L'époque a changé et la différence tient peut-être dans les prises de parole nombreuses que J. Johnston a pu avoir, en plus de ces articles écrits pour les journaux. Une danseuse qui parle donc. Terpsichore et sa langue. Sur sa chaise, ses gestes s'accompagnent de mots que je n'entends pas. Elle s'apparente presque,

---

[528] Isadora Duncan (1878-1927) danseuse et chorégraphe américaine, elle voyage dans toute l'Europe et ouvre des écoles de danse libre. « Elle fonde ainsi les bases les plus essentielles de la modernité : la notion d'invention d'un langage gestuel, de l'adéquation du mouvement avec le projet artistique, et, surtout, la libération des codes conventionnels qui emprisonnent le corps, non seulement dans les formes de danse existantes, mais aussi plus généralement dans la société. », M. Michel, I. Ginot, *La danse au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 91.

[529] « « an endless party at an Egyptian belly-dancing place where I got uncorked and became seized with the inspiration to dance like Isadora on a restaurant tabletop, as I had read about her doing someplace in Europe or Russia. The black boots, of course, went there too. », « Dance Quote Unquote », *op.cit.*, p. 103.

[530] au 311 West 4th Street.

le temps de cette scène, au speaker's corner, littéralement le coin des orateurs[531]. Critique-oratrice.

[531] Le *speaker's corner* est reconnu par le Parlement Britannique en 1872. Il désigne une zone de Hyde Park réservée au débat public.

B. Critique amoureuse.

1. Eros-critique.

Les textes critiques écrits dans les années 60 restituent aussi bien l'admiration qu'elle porte à cette nouvelle génération d'artistes (qu'elle qualifie très souvent de « sauvages », « wild » en anglais) que l'amitié qu'elle tissera avec certain·e·s d'entre elleux. Il y aurait tant à dire sur l'amitié dans le travail au cœur des années 60 et l'écriture de J. Johnston en est pleinement révélatrice[532]. Les noms de personnes apparaissent au fil de toute son œuvre littéraire et dévoilent alors les paysages affectif et esthétique qui s'imbriquent l'un dans l'autre.

Les chroniques écrites dans le *Village Voice*, restituent moults anecdotes avant et après spectacle (bien avant internet et les réseaux sociaux), mélangeant réception esthétique et moment de rêverie propre à l'auteure. Elle se permet aussi d'écrire à certain·e·s artistes via sa colonne du *Village Voice*[533]. Si, à ces débuts, elle semble dépassée face aux propositions radicales de certain·e·s artistes (« *Water Walk* de Cage se compose de trois minutes de son, mais les sons sont produits par tant d'objets et par de nombreuses actions de la part du performeur qu'il est impossible de parler de la pièce comme de la musique au sens conventionnel du terme. »[534]), elle revendique très tôt une attitude inédite qu'on pourrait qualifier d'intimiste avec les œuvres et les artistes qu'elle fréquente quotidiennement. L'art et la vie étant entremêlés, elle restitue cette porosité des espaces et des relations dans son écriture même.

> « En tant que critique, je n'ai jamais adopté une position distante ou détachée. Je ne voyais aucune raison pour que mon rôle de critique exclut les activités impliquant ceux que je critiquais. Mais je n'y ai jamais pensé. Les personnes dont j'admirais le travail m'attiraient naturellement et elles trouvaient à leur tour amusant et utile de partager mon intérêt ou d'initier des connaissances. J'étais amoureuse des artistes et j'ai toujours trouvé des occasions de brouiller les frontières entre nous. Le pouvoir que je détenais me plaçait dans une relation diamétrale avec des individus et des groupes distincts. J'étais à la fois mise à distance et approchée de différentes manières apparemment contradictoires, et moi-même j'aimais ces deux approches. Cependant, à cause de mon ignorance des dynamiques et des pressions du pouvoir, je prenais tout personnellement. La scène était vaste et mes engagements protéiformes. Les chorégraphes Judson, les artistes Pop, l'axe Cage /

---

532 C'est aussi un des points soulevés par Myriam Van Imschoot dans une lettre qu'elle adresse à Jill Johnston ; « Lettres sur la collaboration » *in* Claire Rousier (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, CND, Pantin, 2003, pp. 342-344.

533 Voir les articles « Horses'Teeth (Letter to Meredith Monk) » ou encore « Until We're 90 (Letter to George Brecht) » tous les deux écrits en décembre 1969 et publié dans *Marmalade Me*, 1971, *op. cit.*, p. 304 et p. 307.

534 « Cage's Water Walk consists of three minutes of sound, but the sounds are made by so many objects and with so many actions by the performer that it is impossible to speak of the piece as music in any conventional sense. », « On the Happenings — New York scene », Septembre-octobre 1962, *in Marmalade Me*, 1971, *op. cit.*, p. 45.

> Cunningham, la société Lower East Side, les créateurs Happenings et les interprètes Neo-Dada ou Fluxus se sont mélangés de manière incestueuse dans un vaste réseau d'intérêts sociaux / personnels / professionnels. »[535]

La relation qu'entretient Jill Johnston avec Yvonne Rainer cristallise pour moi une attitude plus générale qu'a pu avoir la jeune femme avec les artistes avant-gardistes des années 60. D'abord parce qu'elles se rencontrent au tout début des années 60 et qu'elles vont se suivre pendant les dix années qui suivirent (et encore après), mais aussi parce que leurs parcours se ressemblent, aussi bien dans leur admiration commune pour John Cage que dans le virage féministe et lesbien qu'elles vont chacune emprunter à différents moments de leurs vies.
Il est amusant d'observer un glissement de "Miss Rainer" dans les articles du début des années 60 à "Yvonne" à la fin de la décennie. La proximité s'affiche et le « je » personnel et multiple de J. Johnston demeure partout à la fin des années 60 dans ses textes.

À propos des pièces d'Y. Rainer, la critique restitue à travers de longues descriptions de gestes, une danse fabriquée depuis les chairs des danseur·euse·s qui suggèrent des émotions (le rire par exemple) et donne à sentir alors une chorégraphie traversée de sensations. Fidèle à son travail, elle écrit en 1968 à propos de *The Mind Is a Muscle* (une suite à *Trio A*) son attachement mais aussi étaye son propos par des descriptions qu'elles associent aux travaux antérieurs de la chorégraphe.

> « J'y suis sentimentalement attaché comme on pourrait l'être à un bébé dont vous avez assisté à la naissance et que vous avez ensuite regardé dans ses versions grandissantes. […] J'ai vu *Trio A* plusieurs fois et je pense toujours que je ne l'ai pas vraiment vu. […] les bras écartés maladroitement, la tête appuyée contre une épaule repliée. Sans parler du matériel personnel intime dans une merveilleuse stylisation de la maladie gastro-intestinale de la chorégraphe : deux danseurs qui occupent toute la scène en boitant, titubant, chancelant, tenant l'abdomen d'une main. Pourtant, les éléments les plus personnels sont présents, comme toujours, avec un détachement factuel. Dans son matériau le plus « chaud », le duo amoureux de *Terrain*, la contrainte était d'en maintenir la beauté froide. Et ici, dans *Muscle*,

[535] « As a critic I never adopted a removed or detached stance. I saw no reason why my role as critic should preclude activities involving those I criticized. But I never thought about it. I was naturally attracted to the people whose work I admired, and they in turn found it amusing or useful to reciprocate my interest or initiate familiarities. I was enamored of the artists, and continually found opportunities for blurring the boundaries between us. The power I wielded placed me in a diametric relation to individuals and discrete groups. I was both distanced and approached in various seemingly contradictory ways, and I liked having it both ways myself. However because of my ignorance of the dynamics and pressures of power, I took everything personally. The scene was extensive, and my involvements protean. The Judson choreographers, the Pop artists, the Cage/Cunningham axis, the Lower East Side society, the Happenings creators and the Neo-Dada or Fluxus performers mixed incestuously in a broad network of social/personal/professional interests. », « A criticism of Outrage », *op. cit.*, p. 12.

il y a quelques fragments tirés ironiquement d'un contexte amoureux qui rappelle le vieux duo lascif. »[536]

Cet article fait écho à un autre, écrit en 1964, une année où elle intensifie sa relation à la chorégraphe en l'invitant à partager un temps performatif dans une galerie à Washington. J'y reviendrai. Dans « Pain, Pleasure, Process », Jill Johnston restitue la manière dont Y. Rainer traite les émotions dans ses performances et présage le prochain titre d'un de ses ouvrages célèbres. (*Feelings are Facts : A Life*, sera le titre de l'autobiographie de Rainer publiée en 2006) en écrivant : « She's presenting emotions as facts ».

« Yvonne Rainer transforme le lieu commun des émotions en une vision contemporaine. Quelqu'un a dit qu'il pensait que « Dialogues » était terrifiant. Je n'ai encore jamais été terrifiée par une danse - à moins que ce ne soit par un chorégraphe qui a l'habitude de se cogner systématiquement dans son décor sans le faire exprès - mais je sais ce que la personne voulait dire. Sa communication sur la douleur et le plaisir (est-ce qu'il y a d'autres émotions ?) est une exposition personnelle avec l'impact brut d'une folie contrôlée. Sa crise de colère dans « Three Seascapes », il y a deux ans, était comme regarder dans les yeux d'un ouragan inoffensif. La partie inoffensive est ce qui en fait une abstraction excitante. Elle ne le pense pas, ni prétend le penser, à l'image des anciens danseurs modernes. Elle présente ses émotions comme des faits et non comme des commentaires idéalisés sur la condition humaine. En tant que faits, ils peuvent être tellement réalistes et faire passer la danse dramatique habituelle pour une partie de belote accompagnée d'une limonade. En fait, je pense que l'impact est une question de changement d'emphase. Ce qui était le cas autrefois […] Pendant ce temps, Mlle Rainer est dans un état original et elle a une nouvelle façon de le faire. Les faits sont les faits à propos d'elle-même. Naturellement. Mais elle dégage quelque chose de dingue à propos d'elle-même, et cette chose dingue reste intacte en tant qu'expression symptomatique immédiate, tout en assumant une cohérence formelle par son expression subtile dans un mouvement imaginatif et par la confiance d'être « connectée » qui rend la performance capable de tout. »[537]

---

[536] « I'm sentimentally attached to it as one might be toward a baby whose birth you attended and subsequently watched in its expanding versions of itself. […] I've seen Trio A a number of times and still think I haven't really seen it. […] arms awkwardly spread, head pressed into a hunched shoulder. Not to mention the intimate personal material in a marvelous stylization of the choreographer's gastrointestinal illness: two dancers all over the place limping, lurching, staggering, clutching the abdomen with one hand. Yet the more personal stuff is pressent as always with factual detachment. In her hottest referential material, the love duet in Terrain, the pressure was on getting the beauty of it cold. And here, in the Muscle are a few bits, comically lifted out of a love context, reminiscent of the old lascivious duet. », « Rainer's Muscle », 18 avril 1968, *in Marmalade Me*, 1998, *op. cit*., pp. 65-68.

[537] « Yvonne Rainer shifts the commonplace of emotions into contemporary focus. Somebody said they thought "Dialogues" was terrifying. I've never been terrified by a dance yet—unless it's by a choreographer who has the habit of crashing into the decor without intending to—but I know what the person meant. Her communication of pain and pleasure (are they any other emotions?) is a personal exposure with the raw impact of controlled insanity. Her screaming tantrum in "Three Seascapes" two years ago was like looking into the eye of a harmless hurricane. The harmless part of it is what makes it an exciting abstraction. She doesn't mean it, or pretend to mean it, the way older modern dancers did. She's presenting emotions as facts and not as idealized commentaries on the human condition. As facts they can be so realistic that it makes the conventional dramatic dance seem like pinochle and lemonade. Actually, I think the impact is a matter of shift in emphasis. What was once […]Meanwhile, Miss Rainer is in an original state, and she has a new way of doing it. The facts are the facts about herself. Naturally. But she releases something nutty about herself, and this nutty thing stays intact as an immediate, symptomatic expression while at the same time it assumes formal coherence by its subtle expression in imaginative movement and by that confidence of being "connected" that makes the performance of anything possible. », « Pain, Pleasure, Process », 27 février 1964, *in Marmalade Me*, 1998, *op. cit*., p. 45.

Les propositions d'Y. Rainer semblent convaincre Jill Johnston qu'il faut aussi passer à l'acte. Son cri mentionné ici dans *Three Seascapes* évoque ceux qu'elle a pu pousser au même moment : « j'ai commencé à m'habiller avec des vêtements bizarres et à aller aux fêtes, criant et hurlant moi-même parce que toutes les personnes criaient et se déshabillaient et je voulais rentrer dans toutes ces actions. »[538] Les gestes des artistes se confondent avec les siens, tissant une enveloppe gestuelle entremêlée depuis les espaces éditoriaux du *Village Voice* aux espaces des galeries, toits et autres scènes alternatives.

De même, elle n'hésite pas à associer la littérature de Gertrude Stein à la chorégraphie d'Yvonne Rainer partageant avec les lecteur·rice·s ses lectures du moment qu'elle pose à côté de descriptions de gestes. La poétique de Stein croise celle de Rainer et deviennent toutes deux les matériaux d'une poétique propre à J. Johnston.

> « C'est une danse statique et les phrases sont répétées en entier ou en fragments, et du nouveau matériel apparaît parfois puis vous ne le voyez plus jamais. Il est vrai que ce genre de répétition pourrait être d'un ennui mortel, je l'avoue, mais Mlle Rainer est assez spéciale et elle fait quelque chose dans cette danse qui se rapproche de ce que Gertrude Stein faisait dans son écriture. En lisant "Lectures in America", l'autre soir, je suis tombée sur ce passage qui explique la méthode de l'auteure et qui pourrait facilement s'appliquer à la méthode de Miss Rainer dans « Satie for Two » : « À partir de ce moment-là, la familiarité a commencé et j'aime la familiarité. Cela ne suscite pas le mépris en moi, mais seulement la familiarité. Et plus une chose est familière, plus il y a de choses à connaître. Et ainsi ma familiarité a commencé et s'est renforcée. » »[539]

À quel point une danse peut nous être familière ? Combien un geste peut nous ramener à un autre ? Quelle carte mentale et physique se dessine face à une danse, face à un poème, une histoire ?

L'approche chorégraphique d' Y. Rainer touche la critique et dans cette logique, en août 1964, J. Johnston invite l'artiste à l'accompagner pour une improvisation à la Washington Square Gallery. Les deux femmes relatent chacune dans des textes leurs souvenirs de cette soirée et reflètent visiblement des états d'esprit assez différents. La performance consiste en une série de gestes improvisés, « plein de détermination et d'indétermination spontanées et de hasards

[538] « I started dressing up in weird clothes and going to parties and screaming and yelling myself because everyone was screaming and taking their clothes off and one wanted to get in on all this action. », « Confessions of a critic », *op. cit.*, p. 10.
[539] « It's a static dance and the phrases are repeated in whole or in fragments and new material occasionally appears that you see once and never again. Now this sort of repetition could be a deadly bore I'll admit, but Miss Rainer is quite special and she is doing something in this dance that comes to close to what Gertrude Stein was doing in her writing. Reading "Lectures in America" the other night I came onto this passage, which states the case for the author's method and which could easily apply to Miss Rainer's method in "Satie for Two" : « From this time on familiarity began and I like familiarity. It does not in me breed contempt it just breeds familiarity. And the more familiar a thing is the more there is to be familiar with. And so my familiarity began and kept on being. » », « Fresh Winds », *in Marmalade Me*, 1998, *op.cit.*, p. 31.

risqués »[540] précise Y. Rainer. En amont, la critique-performeuse, pour se donner de l'élan, boit de la vodka.

> Yvonne Rainer : « Une heure avant le spectacle, elle s'est fortifiée avec plusieurs coups d'une bouteille de vodka, ce qui a quelque peu gêné les professionnels partageant le programme. »[541]

> Jill Johnston: « Par la suite, j'ai appris qu'elle était mécontente, pas avec l'événement en tant que tel (nécessairement), mais avec mon besoin de performer bourrée. J'ai pris la critique à cœur et je n'ai plus jamais performé bourrée. »[542]

Une photo est reproduite dans l'autobiographie d'Y. Rainer. J. Johnston porte des lunettes de soleil, enjambe la rambarde d'un escalier, dans une posture proche du numéro d'équilibriste. Devant elle, et en contrebas, Yvonne Rainer enlace une colonne de la galerie et semble concentrée.

> « Une seule capture photographique me montre dans des ombres sombres planant du haut d'un escalier de la galerie, des jambes chevauchant la rambarde de fer, des collants noirs et mes hautes bottes noires voyageuses. J'étais sur le point, semble-t-il, de sauter pardessus et de tuer Yvonne à l'étage inférieur qui, à ce moment-là, avait une relation intime avec un pilier de galerie, ses bras entourant sa circonférence avec amour. »[543]

La même année et dans la même tenue, Andy Warhol filme la critique et en fait un court film : *Jill Johnston dancing*.

Une série de séquences tournées à la Factory d'Andy Warhol. Un loft new-yorkais qui fait office d'atelier mais aussi de lieux de fêtes et de rencontres.

La même tenue moulante toute la durée de ce court film. Des collants noir recouverts d'une culotte noire, un débardeur à rayures noir et blanc. Pour parfaire sa tenue, elle porte des bottines plates en cuir brillant noir.
Les cheveux raides et longs sont lâchés, une courte frange sur le front.

Le premier plan dévoile le corps de Jill Johnston allongé sur le ventre sur une planche à roulette. Elle avance en s'aidant de ses bras.
[cut]
Elle se retourne, s'assoit sur le bord de la planche, s'étale sur le dos et lève les jambes comme on ferait un exercice de gym au sol. Elle se tortille sur la planche,

---

[540] « full of spontaneous determination and indeterminacy and chancy randomnes », *in* Les Levine (ed.), *Culture Hero, Special Issue, « Jill Johnston Exposed: A life Dominated by Strange Arts, Consuming Desires, and Ego-Eroticism*, New York: Editions Alecto Limited, 1970, s.p.
[541] « She fortified herself with frequent guzzles form a bottle of vodka during the hour before the performance, making the professionals who were sharing the program somewhat uptight. », *ibid.*
[542] « Afterward I learned that she was displeased, not with the event per se (necessarily), but with my need to perform blotto. I took the criticism to heart and never performed blotto again. », « Dance Quote Unquote », *op. cit.*, p. 101.
[543] « A single photographic records shows me in dark shades hovering menacingly from the top of a gallery staircase, legs astride its ironwork, in black tights and my well-travelled tall black boots. I was, it seems, about to jump onto and kill Yvonne on the floor below, at that moment having an intimate relationship with a gallery pillar, her arms wrapped lovingly around its circumference. », *ibid.*

les bras ouverts de part et d'autre de la planche. Elle recule doucement, les jambes pliées et les pieds repoussant le sol, les bras ondulent au dessus de sa tête.
[cut]
Le plan est resserré sur son buste, son visage caché par ses cheveux, les bras ouverts, on devine qu'elle soulève le bassin en posture allongée. La caméra suit le mouvement et nous dévoile alors ses jambes.
[cut]
Elle se relève et prend ce qui semble être un revêtement de sol ou une couverture assez épaisse. Elle traîne ce tissu et parcourt l'espace avec en faisant de grandes enjambées pour le relâcher quelques mètres plus loin. Action indécise, elle le reprend, le déplace à nouveau et le lâche plus loin.
L'aire de jeu est vraisemblablement éclairée par des projecteurs qui reflètent l'ombre de la performeuse sur les murs et dédouble sa silhouette. Elle continue de manipuler le tissu, le déplie, le dépose, le secoue. Elle s'agite assez énergiquement tout en cherchant dans l'espace une disposition qui la satisfasse. À la recherche d'agencements ne répondant à aucune logique apparente. Elle cherche en mouvement. Elle cherche en faisant. Elle récupère ce qu'elle trouve sous la main. Déplace des objets qui jonchent le sol. Objets que je distingue mal. Des bidons de peinture peut-être. Du matériel d'artiste. Elle se saisit de deux pots de peinture qu'elle tient chacun par leur anse métallique. Heureuse trouvaille. Elle les fait passer dans son dos et se tient debout, la caméra est en légère contre plongée, comme si A. Warhol était agenouillé en face d'elle ou bien assis sur le sol ou sur un support.
Elle observe l'espace autour d'elle sans se soucier des pots/poids qu'elle tient dans son dos. Et puis au bout de quelques secondes, elle fait passer les poids à côté de ses hanches et s'apprête à faire quelques pas avec eux. La caméra glisse des mains de Warhol, nous retrouvons Jill dans une pose de côté, pliée sur sa jambe gauche, entraînée par un des pots. Elle effectue un grand plié lentement, en maintenant bien fermement les anses des pots.
[cut]
gros plan sur son visage qui dodeline de droite à gauche.
[cut]
Jill Johnston défile avec ses pots dans les mains, croisant exagérément les jambes. Vocabulaire *camp* ?
De profil, les pots portés par les bras, soulevés en l'air, elle continue ce défilé-danse se risquant à tourner sur elle-même avec les pots qui valdinguent de part et d'autre de son corps long et mince. Elle les fait balancer de plus en plus fort, le corps se relâchant et se laissant emporter par ce balancement. Ses yeux semblent quitter tout point d'attention aussi. Elle se cambre en arrière avec la tête. La chute n'est jamais loin. Elle pose les pots puis vient se mettre à quatre pattes et étire son bras droit.
[cut]
Jill Johnston et une cigarette coincée entre les lèvres. Ses mains sont chargées d'objets divers. Une boîte, un journal, des lunettes, et une brique de lait coincé

sous le bras gauche. Elle essaye de porter la paire de lunettes mais n'y arrive pas. Trop grandes. Action-échec.
[cut]
Sur la planche à roulette, les jambes écartées pour tenir en équilibre, la main gauche tenant des objets. Se brossant les cheveux avec une brosse de la main droite. Elle range la brosse dans un sac en kraft qu'elle tient dans les mains et effectue quelques à-coups avec son bassin ou se plie sur ses jambes pour mettre la planche en mouvement. Continuant de manipuler les objets dans ses mains, elle sort de ce bric-à-brac un aliment qu'elle met à sa bouche.
[cut]
Gros plan sur le buste et le visage de Jill Johnston. Elle regarde de côté tout en mangeant une banane au ralenti. L'autre main parvient à sa bouche dans laquelle ses doigts tiennent une cigarette allumée et un morceau de pain qu'elle met aussitôt dans la bouche.
[cut]
Dans la même position mais le plan est plus large. La lumière tombe sur son bras gauche et laisse tout le reste de son corps dans l'obscurité.
La fumée de la cigarette s'évapore.
[cut]
À nouveau plan resserré en train de manger la banane au ralenti.
A. Warhol effectue un mouvement de caméra pour suivre la banane dans la main. Je pense à la pochette de l'album des Velvet Underground and Nico qui sortira trois ans plus tard, en 1967. La pochette était illustrée d'une banane dessinée par A. Warhol (en vérité un autocollant banane qu'on pouvait décoller et qui laissait apparaître une peau rose).
Un plan flou succède et montre J. Johnston tenant une branche de la paire de lunettes dans la bouche.
[cut]
La performeuse circule dans l'espace de l'atelier. Elle sourit et parle. L'ambiance est résolument joyeuse. Une pelle dans la main gauche, la balayette sour le bras, un sachet dans la main droite. Elle vaque à ses occupations. A. Warhol la suit dans son déplacement. On aperçoit au loin un cabinet de toilette recouvert de feuilles d'aluminium et on distingue un quart de seconde un troisième comparse adossé contre un mur qui tient un appareil photo dans les mains et qui semble amusé de cette situation. J'imagine que c'est Billy Name, complice de Warhol qui documenta les premières années de la Factory[544].
[cut]
J. Johnston assise sur le sol en train de balayer avec pelle et balayette, lentement, et une clope au bec. Ouvrant au maximum les bras, elle rapproche la pelle et la balayette très lentement. Elle s'arrête pour tirer sur sa clope et la mettre entre ses doigts. Elle observe avec attention, la balayette qui nettoie le sol. Micro-nettoyage.

[544] Billy Name (1940-1967). Photographe, il était aussi à l'origine de la décoration argenté de la Factory surnommée la Silver Factory.

Un chat noir entre dans le champ la tête tournée vers cette nettoyeuse-danseuse.
[cut]
Comme un moment de pause dans cette séquence d'improvisation, J. Johnston est assise sur le sol, les jambes écartées, les mains posées derrière dans son dos. Elle parle en souriant et en bougeant le bassin. Elle lève le bassin et le pose au sol. Répète ce mouvement du bas vers le haut. A.Warhol resserre le plan sur son bassin. Le zoom confère à cette séquence une dimension érotique. Le plancher pelvien de Jill Johnston en gros plan. Critique-érotique. Elle écarte les jambes et s'installe dans un grand écart facial. Les bras posés délicatement sur ses jambes, on les devine qui montent en couronne. Relents classiques. Spectre-Limón. Ballerine-Johnston.
Une main passe à l'écran toujours avec la clope sur laquelle elle tire une taffe.
Elle s'affaire à nouveau à balayer le sol devant elle, entre ses jambes.
Balayer devant sa porte.
Et qu'est-ce qu'on trouve dans ses déchets ? À première vue, des clopes et un paquet de cigarettes *Salem*.
Elle plie les jambes puis se relève sur les genoux et reste là. La caméra ne bouge pas et nous montre là encore l'entrejambe de la critique-performeuse qui effectue des mouvements au ralenti et décide d'abandonner sa tâche. Elle lâche la pelle et la laisser tomber au sol. Les bras tombent mollement.
L'art de l'échec. L'art de la tâche qui ne s'accomplit pas.
Elle se relève.
[cut]
Le plan en pied. La performeuse et sa clope à la main. Combien de cigarettes ont-été fumées pendant cette journée ? Pendant cette nuit ?
Elle se tient debout sur une jambe. Les bras écartées. Elle effectue une petite danse, en ramenant les bras sur sa taille et en croisant les jambes, puis fait quelques pas de côté en se cambrant légèrement comme pour défier là encore le déséquilibre généré par cette pose. Le tonus est plutôt relâché. Un léger sourire sur le visage. Je reconnais ce sourire. Celui de la vidéo avec Fred Herko. Sourire de l'amusement et de l'ironie de ces gestes envers certains codes d'une danse technique, d'une danse moderne. Elle reprend des motifs classiques, les bras en couronne mais puisque le tonus est mou, la colonne relâchée et les bras et les mains détendus, la danse est résolument étrange. Flottante. La tête dodeline un peu. Hésitation permanente. Bégaiement gestuel. Répétition.
Elle fait quelques tours sur elle même qui l'emportent dans un mouvement spiralé. Son ombre projeté sur le mur en décalage dédouble cette danse.
Elle tourne jusqu'à tomber. Chute au sol sur les fesses. Elle se relève énergiquement et recommence la recherche du déséquilibre ou de la chute dans des postures - grands pliés frontal ou latéral, cambrure du dos, balancé de la tête avant arrière.
[cut]

La bouche ouverte, elle tient dans sa main une bouteille de mousse à raser ou de chantilly, qui va sortir et rater sa cible. La mousse se retrouve sur sa joue et fait rire la performeuse. Critique-clown.
[cut]
Elle dans une zone de l'atelier très éclairée (sous une douche d'un projecteur peut-être), debout avec le manche d'un balai-serpillière contre elle. À ses pieds un seau, et entre son ventre et un de ses avants-bras tout un amas d'objets divers. Une clope toujours dans les doigts et une tranche de pain dans l'autre main. Elle ouvre la bouche sans regarder le bout de pain, levant les yeux au ciel ou les fermant. Approchant le pain à sa bouche et le mordant entre ses dents, elle semble vouloir le mâcher sans utiliser ses mains, mais comme elle n'y parvient pas, elle tient alors cette tranche dans sa bouche et manipule le balai en écartant les jambes. Elle veille à sortir délicatement le balai-serpillière du seau mais malheureusement le seau se renverse. Série d'incidents absurdes. En essayer de le redresser avec le pied elle renverse la brique de lait qu'elle portait contre elle. Pas grave. Ça lui fait penser qu'elle a soif. Elle boit quelques gorgées de lait. Un chat blanc s'approche et s'éloigne immédiatement. Elle se met à passer le balai ou plutôt à danser avec lui. La séquence se termine dans une pose de J. Johnston, appuyée contre un mur et tenant fièrement le manche à balai, le menton légèrement relevé.
[cut]
Dans un rond de lumière, elle effectue un numéro qui s'apparente à des claquettes. Elle tourne autour du manche à balai, la démarche non assurée, traînant des pieds, titubant presque. Elle tire le balai comme un boulet à son pied. Elle abandonne et le lâche.
Elle lève les mains vers le ciel, l'air de dire qu'elle en a marre. Elle parle tout en se dirigeant vers la caméra.
[cut]
Devant les toilettes et son revêtement argenté. Elle se tient à l'entrée, les mains accrochées aux murs. Elle balance une jambe.
La pièce des toilettes étant surélevée, ça devient presque une petite scène. La scène la plus spectaculaire à venir pour clore ce film. Un miroir calé dernière la chasse d'eau reflète la lumière d'un projecteur qui vient de l'emplacement de la caméra. Je ne distingue pas A.Warhol.
Jill Johnston, nonchalamment, grimpe sur les WC, la tête penchée en avant, on ne voit plus son visage. Elle monte sur les toilettes comme on grimperait à reculons sur une tribune, sur une montagne. Comme un salut très étrange qu'on ferait à reculons et en montant des marches. La cuvette d'abord (première marche) puis la chasse d'eau ensuite (deuxième marche). Monter au sommet des toilettes pour dire au revoir.
On ne sort pas du placard ici (out of the closet), on se laisse filmer dans les toilettes (out in the toilets). Jouant avec son pied suspendu au-dessus de la cuvette, elle le repose et semble redescendre.
FIN

Ce film m'évoque le script fictif écrit par l'artiste Willoughby Sharp[545] paru dans le numéro spécial du fanzine *Culture Hero* imaginé par Les Levine[546] et consacré à Jill Johnston. W. Sharp réunit un casting composé des proches (enfants et ami·e·s et artistes[547]) de la critique. Il propose dans un paragraphe introductif une installation faite de deux écrans et de deux pistes sonores pour la projection. Dans ce film, la voix off de Jill Johnston occupe la troisième séquence. Elle dit, entre autre :

> « Ils ont dit que j'étais une artiste frustrée en étant devenue critique. Je l'étais. » […] « La critique est une forme de communication démodée » […] « Je suis moi-même critique, mais de moi-même et de mes propres lacs, plantes et montagnes, et ils sont tous dans ma tête, c'est une carte postale. » […] « Je n'existe pas, ni dans mon imagination, ni dans la tienne » […] « Je suis avant tout une amoureuse. »[548]

Une séquence propose des scènes de la vie de Jill Johnston, emmenant ses enfants au zoo, ou discutant avec Fred Herko de son prochain travail, ou encore écrivant des lettres à ses amis masculins (« her men friends »). On la voit, dans des fêtes discutant avec des ami·e·s ou chez elle, avec Polly dans son lit. Sa partenaire de l'époque. Une autre montre « JJ practicing at the bar » déployant tout un vocabulaire chorégraphique classique : « Chassee croisee. Battement en l'air. Attitude. Grande jetée. » Ce film n'est pas si loin des scènes qu'elle décrit dans *Marmalade Me* ou de l'ambiance des films de Warhol. On l'imagine très bien.

Les innombrables déplacements qu'elle effectue dans *Jill Johnston dancing* sont toujours proches d'une chute à venir. D'un accident potentiel. Elle prend des

---

[545] (1936-2008) Artiste américain mais aussi commissaire d'exposition et critique. Il est notamment le co-fondateur avec Liza Bear du magazine *Avalanche* dans les années 70. « En 1968, Willoughby Sharp et Liza Bear décidèrent de créer un magazine qui serait une alternative à la critique établie en développant les entretiens et en diffusant images, textes et documents d'artistes. Avalanche est justement l'une de ces revues qui marquèrent la première moitié de la décennie 1970. Y furent publiés un très grand nombre de scripts et de récits de performance en regard de photographies, de schémas ou de diagrammes. Le premier numéro d'Avalanche parut donc à l'automne 1970 et consacra le passage de l'ère de la critique à l'ère de l'entretien. » Pauline Chevalier, « Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970 », *op. cit.*, p. 62.

[546] Les Levine (1935) est un artiste irlandais naturalisé américain. Il s'installe à New York dans les années 1960 et côtoie Nam June Paik mais aussi Jill Johnston. Son nom apparaît dans les crédits de certaines photos qui montrent Jill avec son fils ou avec ses ami·e·s. Il conçoit en 1969 un fanzine *Culture Hero*. *A Fanzine of Stars of the Super World* avec Claudia Dreifus. Le ton est résolument satirique. « Culture Hero is less about art itself than about the social world surrounding », Gwen Allen, *Artist's magazines : An Alternative Space of art*, MIT Press, 2011, p. 253.

[547] avec Jill Johnston, Winnie, Richard, Les Levine, David Bourdon, Ann Wilson, Gene Swenson, Yvonne Rainer, Clive Barnes, John Cage, Polly, John Perreault, Gregory Battcock, John Opper, Tom Hess, George Segal, Fred Herko, Viva, Danny Moses, Cy Nelson, John Brockma, Steve Paxton, Robert Rauschenberg, Leo Castelli, Theo de Menils, Andy Warhol, Gerard Malange, Bridget Polk, John Giorno, Joy Bang Others.

[548] « They said I was a frustrated performer by being a critic. I was. » […] « Criticism is an outmoded form of communication » […] « I'm a critic myself but of myself and my own lakes and plants and mountains and they're all in my head, it's a picture postcard. » […] « I don't exist either except in my imagination, or yours » […] « I'm a lover first and foremost », *Culture Hero*, *op. cit.*

risques et s'amuse des effets de la gravité et de la multiplicité des tâches simultanées. Ils nous ramènent au film réalisé en 1963. Le vocabulaire n'a pas tellement changé. Mais la manière dont Warhol filme Jill Johnston nous donne ici à voir un corps fragmenté, alternant très souvent les plans rapprochés et les plans lointains. La découpe de ses parties de corps (son visage, ses bras, ses mains, ses hanches) reflète une dimension érotique et charnelle. Il nous offre des points de vue resserrés sur ses articulations, ses micro-mouvements, ses variations de tonus musculaire. Il cartographie les contours de son corps et ses extrémités. Les multiples « chutes » de caméra suggèrent la difficulté à la suivre, à la saisir réellement. Échappant toujours un peu au cadre donné, jouant avec les hors-jeu et les hors-cadre comme elle a pu jouer avec les marges d'une page.

2. Cut up et jeux d'adresses.

L'attitude mise en scène dans *Jill Johnston dancing* dévoile une série de gestes et d'actions affectionnés par la critique de danse à la même époque. Une affection pour les objets trouvés dans cet atelier qu'elle manipule tous. Les passant de main en main ou de main en bouche. Elle semble vouloir tout goûter. Tout se vaut. Tout se touche. À l'instar de ses articles fabriqués depuis des phrases trouvées. Deux articles écrits en juin et août 1968 ("The Grandest Tiger" et "Danscrabble") fabriquent des récits fragmentés à partir de questions, de descriptions, de phrases absurdes et rendent compte de voyages dans des scènes quasi-oniriques. Aucun nom de pièce ou d'artiste n'est mentionné, les références, s'il y en a, restent cryptées. Les premières lignes de « Danscrabble » commencent ainsi :

> « La danseuse s'arrête net dans sa trajectoire initiale de vol, une course libre et pleine de grandes exigences, elle recule lentement, une main à la poitrine. Regardez d'abord, Madame, avant de monter, votre chapeau glisse. Vous n'êtes pas censée sourire lorsque j'entre dans la pièce. Mais je pensais… Tu pensais… Tous mes trains sont partis depuis longtemps. Juste parce que vous imaginez que vous n'avez nulle part où aller. Pourquoi n'écrivez-vous pas un livre intitulé *Approvisionnement et désir : une introduction à la psychologie économique ?* Une femme qui veut montrer ses fourrures passera par la route de l'Atlantique Nord ; sa figure par l'Atlantique Sud. Est-ce qu'elle retient votre attention ? Aimez-vous la regarder ? Plongez-vous dans le parfum de la bouteille avant de déboucher votre plaisir ? Le moindre geste est permis. Marcher sur des genoux droits, sur des pieds plats, le torse déformé étendu à angle droit par rapport aux hanches, les coudes ressortant des poings collés aux oreilles. Ses mains veinées passaient rapidement sur ses perles et sur les plumes autour de son serre-tête. Elle a un moyen particulier d'interrompre un élan avec un coup fragile ou une secousse pour que la continuité soit bizzarement perturbée. Elle pourrait se pendre elle-même - un bras tendu au-dessus des épaules penchées, la tête et le cou serrés par une tension torturée contre la clavicule gauche. Nous avons même besoin de volontaires pour vous dire à quel point nous avons besoin de volontaires. Je souffle une fois pour mon majordome, deux fois pour mon valet de chambre, trois fois pour la bonne, six fois pour un thé. Quand je souffle, quelque chose peut arriver ou pas. J'ai brièvement expérimenté le hasard et constaté que les possibilités sont infinies et que l'infini ne m'intéresse pas plus qu'autre chose, ou même que rien du tout, qu'une façon unique

d'arriver à quelque chose. Je n'ai jamais remarqué l'horloge qui se trouvait dans la caisse et la dame qui allait et venait sans dire au revoir ou bonjour. »[549]

Son attrait pour le cut-up ou le montage résonne amplement avec les pratiques artistiques qui prolifèrent sur les scènes new-yorkaises, en référence au mouvement surréaliste qu'elle mentionne souvent.

> « Les artistes qui ont employé les nouveaux outils qui s'offraient à eux ainsi que les techniques de collage ou de montage ont inscrit leurs pratiques dans un mouvement de déconstruction et de reconstruction et exposé les traces de ce mouvement. Ces traces constituent à la fois des modèles (à reprendre, réemployer, modifier, améliorer…) et des lignes de fuite : des cristallisations de désirs et d'utopies, de potentialités inexprimées. Parmi ces potentialités, on trouvera celle des spectateurs à devenir eux-mêmes producteurs d'objets artistiques, des cinéastes profanes en somme. »[550]

Les objets qui l'intéressent mettent en avant le processus plutôt que le résultat et, en cela, sonne comme une révélation critique pour l'auteure qui, à son tour, veut rendre compte de ses expériences de spectatrice, de comment elle s'y prend. Faisant une sorte de critique profane, invitant chacun·e à traduire sa relation à l'art. Le cut up devient alors le moyen de transmettre aux lecteur·rice·s/ spectateur·rice·s une méthode qu'iel peut appliquer à son tour et vient alors démocratiser et désacraliser les rapports aux œuvres.

Les pratiques menées par le groupe Fluxus l'inspirent, elle tente d'intégrer les œuvres dans son écriture elle-même. (« Fluxus moved into the street and on to my typewriter »[551]) « j'exulte dans la rupture des frontières entre les choses — tellement cruciales dans la révolution, autant qu'endémique pour les nouveaux modèles d'interdisciplinarité dans les arts. Ici aussi je brise les codes de la critique

---

[549] « The dancer stops short in her initial flight track, a full open run of high expectation, steps back slowly, a hand at the chest. Look down first, Madam, before stepping up, your hat is slipping. You're not supposed to smile when I enter the room. But I thought…You thought…All my trains left ages ago. Juts because you imagine you've nowhere to go. Why don't you write a book called Supply and Desire: An Introduction to Economic Psychology? A woman who wants to show off her furs will cross by the North Atlantic route; her figure by the South Atlantic. Does it hold your attention? Do you like to look at it? Do you dip the scent in the bottle before uncorking your pleasure? The least gesture is permissible. Walking on straight knees, on flat feet, twisted torso extended at a right angle from the hips, elbows sticking out from fists plastered against the ears. Her veined hands ran quickly over her pearls and the feathers around her neckband. She has a special way of cutting off an impulse with a fragile dab or jerk so that the continuity is oddly disrupted. She could be hanging herself—one arm stretched above hunched shoulders, head and neck pressed with tortured tension against the left clavicle. We even need volunteers to tell you how badly we need volunteers. I blow my whistle once for my butler, twice for my valet, thrice for the maid, six times for tea. When I blow something may happen, or it may not. I experimented with chance briefly and found that the possibilities are infinite, and that I am no more interested in infinity than I am in one given thing or another, or in no thing at all, than in a single way of arriving at one thing. I never noticed the clock lying in the crate and the lady who kept coming and going without saying goodbye or hello. », « Danscrabble », 15 août 1968, *Marmalade Me*, 1971, *op. cit.*, pp. 166-167.

[550] Thomas Voltzenlogel, *Cinémas profanes. Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa : une constellation*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018, p.15. Il s'appuie en particulier sur les pratiques développées par les artistes William Burroughs et Brion Gyrin.

[551] « Fluxus Fuxus », 2 juillet 1964, *Marmalade Me*, 1971, *op. cit.*, p. 73.

en me plaçant au centre d'une performance à l'étude et en y introduisant des intérêts d'écrivaine — du néologisme au non-sens- apparemment étrangers à une revue. »[552] explique-t-elle dans son introduction de 1998.

S'intéressant aux formes « bizarres », son attrait se tourne vers des propositions artistiques qui ne vont pas de soi, qui modifient son attention et n'offrent pas de point de vue évident. « J'aimais les entrées inattendues, les disparitions nonchalantes et le fait de ne pas savoir trop où regarder »[553] écrit-elle en 1963 à propos d'une après-midi de performances dans une forêt organisée par Steve Paxton à Berkeley Hights, dans le New Jersey. Avouant même qu'elle était ce jour-là davantage captivée par les arbres que par les « techniques humaines ».[554] Ses récits d'expériences esthétiques deviennent les performances.

En juin 1962, elle écrit « Dance: "Poem" by Jill J., in Response to a Letter from Alan Kaprow. » Comme son titre l'indique, elle profite de sa colonne au *Voice* pour s'adresser publiquement à l'artiste. Dans un paragraphe introductif, elle explique avoir écrit quelques mois plus tôt un article (« Boiler Room ») relatif à une performance de l'artiste.

> « Il se plaint que je « commence à me joindre à beaucoup de personnes pour dénoncer le « sens » dans l'art et favoriser le « non-sens », ou des situations purement existantes pour elles-mêmes. » Et aussi que mon interprétation de son événement était complètement déformée parce que je l'avais qualifié de "rite de fécondité", alors qu'en réalité, il s'agissait d'un « service pour les morts (composé in memoriam pour un ami). Je ne savais pas que beaucoup de personnes dénonçaient le sens de l'art et privilégiaient le non-sens, mais je pense que le problème, s'il en existe un, présente un intérêt général, donc j'ai esquissé le poème suivant. »[555]

En guise de réponse, Jill Johnston pose des questions, liste sa réception journalière d'un tableau de Mondrian et renvoie l'artiste masculin aux notions de sens, de significations et d'interprétations qu'elle s'évertue *in fine* à laisser de côté. Un « poème » qui vient déjouer son assignation de « critique d'art » et la

---

[552] « I exult in the breakdown of boundaries between things—so pivotal to revolution, as well as endemic to the new intermedia model in the arts. Here also I shatter the critics' code by placing myself in the middle of a performance under review, and by introducing writerly interests—the neologism and non sequitur, for instance—apparently extraneous to the review object. », *in* « Preface », *Marmalade Me*, 1998, *op.cit.*, p. xii.

[553] « I liked the unexpected entrances, the nonchalant disappearances, and not knowing or caring too much where to look. », « Fall Colors », 31 octobre 1963, *Marmalade Me,* 1971, *op. cit.*, p. 71.

[554] *Ibid.*

[555] « He complains that I am « beginning to join with many in denouncing 'meaning' in art and favoring 'no-meaning', or purely-existent-situations-for-themselves. » And further, that my interpretation of his happening was completely off-base because I had called it a fertility rite, whereas in reality it was a « service for the dead (composed in memoriam for a friend). » I had no idea there were many who were denouncing meaning in art and favoring no-meaning, but I think the problem, if there is one, is of general interest, so I sketched the following poem. » *in Marmalade Me*, 1998, *op.* cit., pp. 36-38.

supposée autorité à laquelle la renvoie A. Kaprow. Répondre à un artiste par un poème.

> « Comment fait-on pour dénoncer le sens ?
> Comment fait-on pour dénoncer l'effet que quelque chose pourrait avoir sur vous ?
> Lundi, un Mondrian pourrait me faire penser à des rectangles, des lignes et des couleurs.
> Mardi, un Mondrian pourrait me rappeler des planches et des clôtures, ou un temps clair dans la campagne.
> Mercredi, mes enfants ne me laisseront rien regarder.
> Jeudi je suis malade.
> Vendredi, nous fabriquons des châteaux dans le bac à sable et la vie continue.
>
> Que voulez-vous dire par signification ?
> Toutes les choses ne sont-elles pas des situations existantes pour elles-mêmes ?
> Tout n'est-il pas un sujet ?
> Quelle est la signification d'un sujet ?
> Que veut dire une lune ?
> Cela signifie-t-il la même chose pour vous et moi ? Une chose pour vous et une autre chose pour moi ? Une chose différente pour vous et pour moi sur des jours et des nuits différents ?
> Qu'est-ce que cela signifie pour un lapin ? Pour un arbre ?
>
> Devrions-nous parler de signes et de symboles ?
> Il ne faut pas. »[556]

Cet extrait donne à lire sa manière de regarder une œuvre. Un tableau de Mondrian par exemple. La construction de son regard semble dicter par des registres arbitraires. Le jugement de goût - s'il faut le soulever - varie comme ses humeurs avec le cycle lunaire.

Le style développé par Jill Johnston s'apparente à bien des égards aux contours d'une écriture performative « au carrefour de l'écriture autobiographique et de l'écriture poétique » selon les propos de la chercheure Chloé Déchery.

> « tout en disant l'impossibilité de dire son objet, l'écriture performative produit un excédent qui constitue la matière même d'une expérience ; l'écriture performative ne tente plus alors de reconstruire un événement passé, de le répéter, mais elle se mue en un acte autonome, qui sans nier son objet, fait de l'écriture critique un événement en tant que tel, une action. »[557]

Dans cet esprit, l'article « Robert Whitman »[558] me laisse penser, en effet, qu'une bascule s'est opérée dans sa manière d'écrire sur les œuvres. Le récit de la

---

[556] « How does one go about denouncing meaning? How does one go about denouncing the effect anything might have on you ? On Monday a Mondrian might look to me like rectangles, lines, and colors. On Tuesday a Mondrian might remind me of boards and fences, or a clear day in the country. On Wednesday my children won't let me look at anything. Thursday I'm ill. Friday we make castles in the sandbox and so life goes on. What do you mean by meaning?Are not all things existent-situations-for-themselves? Isn't everything a subject matter? What is the meaning of a subject matter? What does a moon mean? Does it mean the same thing to you and me? One thing to you and another thing to me? Different thing to you and me on different days and nights? What does it mean to a rabbit? a tree? Should we talk about signs and symbols? Let's not. », *ibid.*, p. 37.

[557] « L'écriture performative », *in* Christian Biet, Marie Pécorari and Ophélie Landrin (ed.), *Théâtre / Public* n° 191, "L'avant-garde américaine et l'Europe. II. Impact", (Décembre 2008), p. 47. Ce que dit également Tim Etchells plus loin (cité par Chloé Déchery) : « […] elle [l'écriture] devrait refléter la forme de son objet, elle devrait jouer avec le lecteur comme le fait une performance (en inventant des jeux sur les questions de positions, de statuts et de discours). »

[558] 8 septembre 1966, *Marmalade Me*, 1971, *op. cit.*, pp. 102-105.

performance vue devient lui-même une performance. Depuis son point de vue, elle décrit son expérience de spectatrice qui dessine presque une partition chorégraphique.

> « Whitman éclaira l'endroit pour faire danser les lumières ? Je pensais être dans un paradis métaphorique. J'y étais. Je ne pouvais pas trouver ma place, qui était dans un champ. Le champ était plein d'herbe et d'autres mauvaises herbes et il y avait aussi un marécage et personne ne marchait dessus (à l'exception des interprètes). Mais premièrement (et dernièrement) j'ai traversé une allée de sacs en papier aux bougies scintillantes. Ils ont tracé un sentier de campagne incurvé menant de la route où deux guides (policiers) conduisaient les spectateurs avec leurs lampes de poche, jusqu'à trois énormes feuilles de plexiglas aspergées de cuivre pour les transformer en miroir et situées de manière à former une sorte de pièce (enclos). J'ai vu mon reflet dans les miroirs. Je trouvais que je ressemblais à un clown dans une foire rurale ou dans un parc d'attractions. Je l'étais. Les distorsions sont une émeute si cela ne vous dérange pas. À partir de là, j'ai observé un certain nombre d'autres distorsions, bien que je ne l'aie pas compris au premier abord. Voici ce qui s'est passé : une jeune danseuse nommée Deborah Hay s'est levée ou a dansé, dans la pièce entre les miroirs ; en fait, elle a imité (elle m'a dit) le genre de distorsion que fait le miroir - en déplaçant lentement son poids d'un pied à l'autre et en faisant d'autres gestes subtils avec sa tête, ses mains, ses épaules, etc., et à un moment donné, elle se reflétait elle-même à travers un jeune homme qui se tenait juste en face d'elle (son corps) et qui faisait ou semblait essayer de faire exactement ce qu'elle faisait. […] À ce moment-là, j'étais si à l'aise que je n'ai pas eu envie de bouger, mais un gentleman à côté a suggéré que nous retirions nos corps de nos oreillers et qu'on se promène à notre droite, où les événements eux-mêmes dans ce bateau d'un théâtre Happening semblaient bouger. L'eau est devenue plus apparente. J'y ai vu mon reflet. Après tout, c'était un marais. […] Le ciel était lui aussi voluptueux. Il faisait nuit. [...] J'ai aimé la connexion. C'était presque osmotique. Sur le quatrième et dernier écran (à droite), un autre film est apparu, mais je n'ai pas pu le voir alors j'y ai pensé.[…] Je n'ai pas mentionné toutes les couleurs de cet événement, mais je suis sûre que vous pouvez les voir par vous-même. »[559]

Les reflets dans lesquels elle se voit et se reconnaît se confondent avec ceux des performeur·se·s. Voir à travers les reflets. Qui regarde qui ? Le trajet décrit dans cet article dépend de son regard de spectatrice, le·la lecteur·rice la suit par le regard, la regarde à travers ses yeux, son attention du moment. Les adresses aux lecteur·rice·s sont précises et directes. Elles suggèrent que chacun·e peut se refabriquer la danse qu'elle même agence intimement. Elle joue des implicites et invite celui ou celle qui la lit à se mettre à l'écoute de ses sensations, à déployer

---

[559] « Whitman lit the place up for tripping the lights? I thought I was in a metaphorical paradise. I was. I couldn't find my seat, which was in a field. The field was full of grass and other weeds and there was also a swamp and nobody stepped on it (except the performers). But first of all (and last) I walked through an alley of paper bags glowing candles. They made a curving country path leading from the road where two guides (policemen) led the performing spectators with their flashlights, down to three enormous plexiglass sheets sprayed with copper to make them into mirror and situated so as to form a kind of room (enclosure). I found myself in the mirrors. I thought I was a clown at a country fair, or an amusement park. I was. Distortions are a riot if it doesn't bother you. From there I watched a number of other distortions, although I didn't get it first. This is what happened: a young dancer named Deborah Hay stood or danced, in the room between the mirrors; actually she imitated (she told me) the kinds of distortions the mirror make—by shifting her weight slowly from foot to foot and making other subtle gestures with her head, hands, shoulders, etc., and at some moment she was reflected in herself by a young man who stood directly opposite her (body) and did or seemed to be trying to do exactly what she was doing. […] By this time I was so comfortable I didn't feel like moving but a gentlemanly neighbor suggested we pick our bodies up off our pillows and take a stroll to our right where events themselves in this boat of a Happening theatre seemed to be moving. The water became more apparent. I saw myself reflected in it. After all it was a swamp. […] The sky was also voluptuous. It was night time. […] I liked the connection. It was almost osmotic. On the fourth and last (to the right) screen another film appeared but I couldn't make it out so I thought about it. […] I didn't mention all the colors in this event but I'm sure you can see for yourself. », *ibid.*

un imaginaire (« I didn’t mention all the colors in this event but I’m sure you can see for yourself. »), l’incitant clairement à agencer à sa façon ce qu’elle a vu et ce qu’elle partage.

C. Critique féministe et lesbienne.

1. Féminisation d'un métier dans les années 1960.

À la fin des années 50 à New York, les figures majeures de la critique de danse sont John Martin - qui officie au *New York Times* pendant 35 ans (de 1927 à 1962) - et Edwin Denby, qui écrit principalement pour le *New York Herald Tribune* jusqu'en 1960.[560] L'arrivée de Jill Johnston coïncide avec une féminisation de la critique d'art aux États-Unis.

Dans les arts visuels, quatre figures se distinguent : Barbara Rose, Lucy Lippard, Annette Michelson ou encore Rosalind Krauss. Dans un article de Sophie Cras qui leur est consacré, la chercheure remarque :

> « Ces quatre critiques de première importance sont probablement les premières critiques femmes américaines à acquérir ce niveau d'influence et d'autorité. Indépendamment les unes des autres, elles ont su créer une approche critique originale du mouvement minimaliste et lui donner une forme d'intelligibilité dont toute l'histoire de l'art ultérieure leur sera redevable. Ces quatre critiques se sont également inscrites au cœur d'un débat sur la pratique de la critique d'art elle-même, et sur sa redéfinition. Elles ont ainsi fait de ce moment des années 1960 celui d'une rupture essentielle avec le modernisme tel qu'il s'était imposé aux États-Unis depuis la seconde guerre mondiale. »[561]

Le contexte culturel de l'époque est fortement influencé par la figure de Clement Greenberg, chef de file d'une critique moderniste, qui préconise que celle ci « ne doit rien introduire qui ne soit issu de l'observation et qui ne soit vérifiable sur la toile. »[562] Les quatre critiques mentionnées par Sophie Cras revendiquent l'héritage greenbergien dans son approche formaliste dans un premier temps mais, celle-ci se voit reconsidérée avec le mouvement minimaliste, puisque sa méthode révèle « l'incapacité du vocabulaire et de la méthode formalistes à rendre compte des œuvres minimalistes. » Ainsi pour parer à ces manques, Annette Michelson et Rosalind Krauss par exemple vont s'appuyer sur la phénoménologie merleau-pontyenne et porter au cœur de leurs articles une dimension « expérientielle » de leurs relations aux œuvres, autrement dit une réception de l'œuvre qui ne soit pas que conceptuelle mais qui intègre des retours sensibles de l'expérience.

---

[560] Ellen W. Goellner, Jacqueline Shea Murphy (ed.), *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, New Jersey: Rutgers University Press, 1995, pp. 5-6.
[561] Sophie Cras, « Un moment féminin de la critique d'art : les années 1960 aux États-Unis », *Texte et image* [En ligne], vol. 1 | 2011, mis en ligne le 13 décembre 2017, consulté le 12 janvier 2019. URL : http://preo.u-bourgogne.fr/textetimage/index.php?id=91
[562] *Ibid*.

> « Elles proposent une approche critique nouvelle qui deviendra à la fois la base de la compréhension et de la construction du minimalisme comme mouvement d'histoire de l'art, et celle de la redéfinition d'une pratique critique pour l'art contemporain. »

Le travail mené par Jill Johnston, sur la décennie 1960-1970, auprès des artistes du Judson corrobore à bien des égards avec les pratiques engagées par Rosalind Krauss et Annette Michelson. Les outils que J. Johnston met en place (la dimension amoureuse de son écriture, la part accordée à son expérience de spectatrice et les jeux formels avec lesquels elle conçoit des articles entiers) laissent voir une critique qui vient affecter par son écriture la réception des œuvres (et restituer la manière dont elle-même est affectée). Dans cette perspective, son ouvrage *Marmalade Me* semble offrir une traversée dans les avant-gardes artistiques de ces années-là qui ne ressemble à aucun autre objet éditorial consacré au Judson par exemple[563].

Si comme le précise Grégory Battcock dans l'introduction de *Marmalade Me*, elle « ne semble pas particulièrement préoccupée par la destruction de la critique ; elle tente plutôt d'établir une nouvelle forme […] en offrant une nouvelle méthodologie pour la critique qui rejette la doctrine en vigueur qui considère la critique comme une forme d'art secondaire. »[564] Ainsi pour J. Johnston, la critique s'inscrit tout autant comme une forme artistique et sa singularité tient dans cette rigueur à rendre compte d'une expérience esthétique. Faire ressentir plutôt qu'interpréter. Éprouver plutôt qu'expliquer. Ses textes critiques revendiquent une pleine autonomie face à l'œuvre d'art. Ils deviennent eux aussi des morceaux de l'histoire de l'art.

Passant de sa colonne au *Village Voice* à la scène à de nombreuses reprises, et effectuant également des changements récurrents dans son style d'écriture, Jill Johnston donne à voir une pratique critique aux facettes multiples comme autant de points de vue sur une époque à laquelle elle fut aux premières loges. Passant aisément du rôle de commentatrice à celui de performeuse, de la conteuse à celle de la danseuse, de l'observatrice à la personne regardée.

Si elle se distingue d'une critique effectuée par ses prédécesseurs masculins[565] et revendique alors une nécessaire rupture avec une quelconque autorité relative à la place et à la fonction du critique dans le circuit économique de l'art et de la

---

[563] Il est ainsi étonnant d'observer que c'est Sally Banes qui demeure la figure de critique de danse américaine la plus connue en France. Aussi parce que c'est la seule qui a été traduite de l'américain au français (par Denise Luccioni).

[564] « Johnston, however, does not seem particularly concerned with the destruction of criticism ; rather, she is attempting to establish a new form. […] offering a new methodology for criticism that rejects the prevailing doctrine that sees criticism as a secondary art form. », « Introduction by Gregory Battcock », *in Marmalade Me*, 1971, *op. cit.*, p. 10.

[565] Et la figure de John Martin notamment.

performance, elle pâtira néanmoins d'un rôle qui lui sera assigné et fera souffrir en retour certain·e·s artistes qui aimeraient voir apparaître leurs noms dans sa tribune pour le *Village Voice*[566].

C'est ce que certain·e·s lui reprocheront plus tard, au sein du Judson Dance Theater. Ne pas juger mais prendre parti. La frontière peut parfois sembler très mince dans l'activité critique.

> « Dans une scène anti-autoritaire, caractéristique des périodes d'innovation, le rôle de critique était plus déplaisant que jamais. Il ne me suffisait pas de m'aligner totalement avec l'esprit de rébellion dominant. Le rôle faisait toujours autorité et les artistes étaient naturellement compétitifs pour attirer l'attention. »[567]

La technique du cut-up à laquelle elle a recours illustre clairement une stratégie critique pour se défaire d'une posture autoritaire. Assumant d'emblée un regard partiel et subjectif, l'écriture fragmentée résultant d'un montage devient une arme pour se prémunir d'un rôle qu'elle ne souhaite pas endosser. (« J'ai développé une passion pour les fragments « trouvés » - des déclarations et des exclamations entendues ou lues - et pour leur organisation dans la continuité étrange du non-séquençage lié à un besoin personnel ou à un système d'association. »[568])

> « J'étais attirée par des événements qui comportaient des annulations, de l'éphémère, de l'absurdité, du bizarre, de la destruction ou de fausses identités. Enfin, je renonçai même à la prétention de la critique, en créant des pièces entièrement constituées de phrases « trouvées », que j' « assemblais » dans un style illogique, que j'avais déjà utilisé pour préfacer des articles. »[569]

Ainsi elle appelle à une transformation de la critique en 1965 — un an avant le célèbre essai de Susan Sontag *Against Interpretation* — dans son article *Critic's* Critics, qui sonne comme un manifeste et dans lequel elle réclame une critique faite par tou·te·s.

---

[566] Voir à ce propos les témoignages évoqués par Yvonne Rainer dans son autobiographie et dont souffraient certain·e·s artistes : « As Bill Davis wrote to me in 1962 : « Here's Jill's Judson review from today's Voice. I have a sort of mixed feelings about (I must get over having feelings about reviews at all). But why, for example, devote considerable space to Freddie [Herko], John McDowell, and Ruth [Emerson], and not talk about Steve's work at all ? » », *Feelings are facts. A life*, Cambridge: The Mit Press, 2006, p. 241.

[567] « In an anti-authoritarian scene, characteristic of innovative periods, the role of critic was more distasteful than ever. It was not enough for me just to align myself wholeheartedly with the prevailing rebellious spirit. The role was still authoritative, and the artists naturally were competitive for attention. » *in* « Judson: The sixties », *New Dance USA*, catalogue pour le festival qui s'est tenu du 3 au 10 octobre 1981 au Walker Art Center, Minneapolis, 1981, p. 24.

[568] « I developed a passion for "found" fragments—statements and exclamations heard or read—and for arranging them in the bizarre continuity of the non sequitur linked by some personal need or system of association. », « Preface », *in Marmalade Me*, 1971, *op. cit.*, p. 14.

[569] « I was drawn to events that featured cancellations, ephemerality, absurdity, the bizarre, destruction, or mistaken identities. At length I gave up the pretense of criticism, creating pieces consisting entirely of "found" sentences, which I "collaged" non sequitur style, and which I had already been using to preface ostensible reviews. », « Preface », *in Marmalade Me*, 1998, *op. cit.*, p. xiv.

« Johnston a qualifié l'acte critique standard comme une “prétention à être le meilleur de l’homme’’, ou “un tour de vélo, montant et descendant les collines du pays, dans une course contre un juge fantôme’’. Elle a proposé de réformer sa discipline en renonçant à l'autorité, par exemple, en considérant ses propres colonnes comme des éléments d'une insignifiance durable. Mais dans le même temps, elle étendit son autorité en ouvrant son champ de critique à presque toute action humaine - ou même naturelle. “Je vais prendre une parcelle de terrain et prétendre pouvoir m’allonger dessus et critiquer les constellations si c’est ce que je cherche à regarder. Je revendique également le statut d’artiste, d’écrivaine, si c’est ce que je fais quand j’arrive à la machine à écrire et que j’ai décidé que j’ai assez aimé quelque chose pour en dire ce que je pense.’’ Toutefois, cette extension de l’autorité, a-t-elle sous-entendu, n’était pas exclusive, mais ouverte à d’autres, seulement si ceux-ci étaient assez aventureux pour saisir la revendication. Par exemple, elle a suggéré que les danseurs soient également critiques. C'est-à-dire qu'en brisant les hiérarchies verticales qui séparent l'art de la critique, l'artiste du public et l'art de la vie, Johnston espérait créer un champ d'activité artistique unifié, bien que poreux. Les affiliations très décontractées - je suis désormais critique, peut-être pas - et même la passivité suggérée par sa posture de « se coucher » pour examiner l’art témoignent d’une réticence à affirmer son statut supérieur d'unique juge ou spécialiste qualifiée. »[570]

La critique d’art menée par ces femmes dans les années 60 préfigurent à de nombreux égards le tournant des années 70 entre pratiques artistiques et théories féministes qui s’enchevêtrent et s’inventent à ce moment-là. Les observations d’Elvan Zabunyan aident à mieux comprendre ce virage féministe.

« Alors que les premières théories artistiques féministes au début de la décennie 1970 analysent l’importance d’un espace corporel que les femmes se réapproprient, l’approche critique révèle également les mutations qui s’opèrent grâce aux lectures féministes, et permet de conceptualiser ce glissement possible d’un médium vers un autre. »[571]

2. Tournant féministe et lesbien.

J. Johnston avait fait de sa vie de spectatrice, de performeuse et de lesbienne, un terrain de jeu où ces différentes facettes pouvaient s’agencer à l’infini. Son parcours s’il concourt à une revitalisation de la critique par les va-et-vient entre

[570] « Johnston referred to the standard act of criticism as “pretending to be top of the man’’, or “riding a bike up and down the country hills in a race against a phantom judge’’. She proposed to reform her discipline by renouncing authority — for example, considering her own columns to be items of “lasting insignificance’’. But at the same time she extended her authority by opening up her field of criticism to almost any human action -- or even any natural action. “I’ll take a plot of level territory and stake out a claim to lie down on it and criticize the constellations if that’s what I happen to be looking at. I also stake out a claim to be an artist, a writer, if that’s what I’m doing when I get to the typewriter and decide that I liked something well enough to say what I think it’s all about.’’ Still, this extension of authority, she implied, was not exclusive, but open to others, if only they too were adventurous enough to seize the claim. For instance, she suggested that dancers should also be critics. That is, by smashing the vertical hierarchies that separate art from criticism, artist from audience, and art from life, Johnston hoped to create a unified, if porous field of art activity. The coolly casual affiliations—now I’m a critic, may not—and even the passivity suggested by her posture of “lying down’’ to look at art bespeak a reluctance to assert superior status as uniquely qualified judge or specialist. » *in* Sally Banes, *Greenwich Village 1963, avant-garde performance and the effervescent body*, London, Durham: Duke University Press, 1993, pp. 246-247. Les citations employées par S. Banes sont issues de l’article « Critics’Critics », *Marmalade Me*, 1970, *op.cit.*, pp. 100-102.

[571] Elvan Zabunyan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, Volume 2, n° 43, 2007, p. 173.

espaces éditoriaux et espaces performatifs et brouillent alors les disciplines et les rôles assignés (entre regardant et regardé), se distingue peut-être davantage par une féminisation du métier de critique aux États-Unis dans les années 1960-1970 qui résonne avec les divers mouvements féministes qui prolifèrent çà et là. Le devenir-lesbien de Jill Johnston caractérise à bien des égards un mode d'être au monde, une manière de regarder les œuvres et de fictionner avec elle une identité, des identités qui contrecarrent des récits dominants de l'histoire (hétérosexuels, patriarcaux et blancs). La parution de *Marmalade Me* en 1971 suivi de *Lesbian Nation* en 1973 illustre ce déplacement féministe et lesbien dans la trajectoire de Jill Johnston. Si ses articles rassemblés dans son premier ouvrage ne font pas apparaître de manière explicite un engagement féministe et lesbien, les multiples expérimentations qu'elle effectue au cœur de son écriture à la fin des années 60 reflètent bien les questionnements personnels et politiques de la jeune critique et donnent à voir cette mue.

Sa camarade du Judson, Yvonne Rainer, opère durant ces mêmes années un changement de médium entre art performatif et réalisation cinématographique. Elle réalise en effet son premier long-métrage *Lives of perfomers* en 1972 et entame une carrière de cinéaste. Le film, comme le décrit Julie Perrin,

> « se développe en épisodes successifs, mêlant réalité et fiction, autour du récit décousu d'une compagnie de danse – celle d'Yvonne Rainer, qui incarne ici son rôle de chorégraphe mais aussi de cinéaste. Répétition d'une danse, description de photographies d'un spectacle, huis clos des interprètes dans un studio désert… Des tableaux vivants se suivent, accompagnés de commentaires en voix off des différents protagonistes, concernant des réflexions esthétiques sur la danse mais aussi les conflits psychologiques entre les interprètes, leurs pensées, leurs émotions. De longs plans fixes alternent avec des mouvements de caméra, parfois lents et s'attardant sur les murs blancs. La narration repose sur des espaces déconnectés, sur une temporalité trouble, discontinue, sans cesse interrompue. »[572]

Revenant sur son changement de médium, la chorégraphe américaine explique que ce sont des lectures féministes et notamment *Sisterhood is Powerful. An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*[573] qui ont déterminé cette nouvelle aventure artistique.

> « Ce sont elles qui m'ont permis de laisser de côté la danse pour faire des films. C'est à partir de ces écrits que je me suis sentie en effet autorisée — au moment où je commençais à m'intéresser à la question de la narration et du récit — à explorer ma propre vie en tant que matériau-source pour mon travail, à prêter une attention accrue à mes propres

[572] Julie Perrin, « La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer », *revue Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma, hors-série Danses*, Marseille : Images En Manoeuvres Editions, octobre 2005, pp. 57-60. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr

[573] Premier recueil d'écrits féministes paru aux Etats-Unis, Robin Morgan (ed.), New York: Random House, 1970. Cet ouvrage figure également dans la bibliographie de *Lesbian Nation*, *op. cit.*

> expériences, tout comme moi-même en tant que sujet historique. […] Avec la fréquentation des écrits féministes, j'ai pu passer à autre chose. »[574]

Cet ouvrage passe de mains en mains à New York et demeure un best-seller dans le mouvement de libération des femmes au début des années 70. Jill Johnston le mentionne également dans la bibliographie qui figure à la fin de *Lesbian Nation*. Le devenir-lesbien de Jill Johnston affecte sensiblement son travail de critique jusqu'au titre de sa colonne dans le *Village Voice*. Ce n'est pas le médium qui change mais le sujet. À partir de 1971, le titre de sa rubrique « Dance » est délaissé au profit du titre « Jill Jonhston » indiquant alors le tournant littéraire et personnel de cet espace éditorial qui ne suffira plus[575]. Le journal accompagne les révolutions internes de la jeune critique et fait écho à ce slogan de l'époque : « Le personnel est politique ».

> « À partir de 1959, j'ai écrit des critiques sérieuses de danse et d'art pour le journal. Peu à peu, à partir du milieu des années 1960, après avoir craqué puis plus ou moins perdu ou égaré ma vie antérieure, j'ai subverti mes reportages artistiques, transformant l'espace qui m'était alloué en une chronique personnelle, une histoire d'aventure, un récit de voyage, une romance confessionnelle, un assemblage anecdotique, chaire ou tribune, un exutoire d'écriture expérimentale. »[576]

> « Le journal s'est avéré être totalement complice de mes intentions subversives, et à partir de l'été 1968, alors que ma colonne titrait toujours DANSE, ou JOURNAL DE DANSE, mes sujets étaient tout autre. »[577]

> « j'ai progressé de manière irrégulière et inconsciente dans un moment où mon écriture dévorait l'espace formellement réservé aux actes des autres. »[578]

À l'instar de son écriture qui s'amuse des formats (description, anecdote, poème, essai) et des procédés (collage, association libre), la scène et les multiples espaces qu'elle revêt (un toit, une galerie de musée, une salle universitaire, etc.) deviennent des extensions de sa colonne dans le *Voice*. Les allers-retours entre ces espaces hétérogènes soulignent la transformation féministe de Jill Johnston. Les performances, et autres happenings qu'elle effectue çà et là, viennent étendre sa pratique critique, l'augmenter, la troubler. Autant d'espaces supplémentaires à

---

[574] Citée par E. Zabunyan dans son article, « Entretien de Vito Acconci et Yvonne Rainer par Christophe Wavelet », *in Vito Hannibal Acconci Studio*, catalogue d'exposition, Nantes, Barcelone : Musée des beaux-arts de Nantes, MACBA, 2004, p. 27.

[575] Ce qu'elle dit aussi dans « Confessions of a Critic » : « I figured that if I held onto that column space, maybe I could use for something. », *op. cit.*, p. 9.

[576] « Beginning 1959, I wrote serious dance and art criticism for the paper. [Village Voice] Gradually from mid-1960s on, after cracking up and then somehow losing or misplacing my former life, I subverted my arts coverage, turning the space allotted me into a personal chronicle, adventure story, travelogue, confessional romance, anecdotal assemblage, bully pulpit or soapbox, and experimental writing outlet. » *in* « Introduction », *Admission Accomplished*, *op. cit.*, p. 1.

[577] « The paper, it turned out, would be utterly collusive in my subversive designs, and by the sumer of 1968, while my column was still headlined DANCE, or DANCE JOURNAL, my subjects were anything but. », « Preface », *in Marmalade Me*, 1998, *op. cit.*, p. xiv.

[578] *Ibid.*

l'expression de points de vues multiples. Autant de points de vue pour fabriquer sa polyphonie critique et féministe.
Elle investit son corps, au même titre que l'écriture, pour servir la scène qu'elle entend défendre.

> « J'ai autorisé mon rôle de critique à servir d'autres besoins pour jouer et participer à la scène que je défendais. Là où il y avait ceux qui voulaient me cantonner au rôle de critique, il y en avait d'autres qui m'encourageaient à apporter mon corps à la scène. »[579]

> « Ma liste me dit que je suis devenue une interprète ou une para-performeuse du Judson, une fleur grimpante, en attendant l'occasion, généralement à la demande, de créer un désordre général. »[580]

En cela, ses multiples apparitions dans des formes performatives au côté des ses collègues-ami·e·s préfigurent ses futurs happenings lors de rencontres féministes. Son tempérament provocateur s'allie assez bien avec les expérimentations artistiques des un·e·s et des autres dont certain·e·s lui envient sa liberté de ton[581].

En Italie, à peu près au même moment, la critique d'art Carla Lonzi remet en question sa pratique de critique en tentant de déjouer une autorité à laquelle elle veut échapper [582]. Un article écrit en 1963 « La solitudine del critico » préfigure l'ouvrage polyphonique *Autoportrait* qui est publié en 1969 et qui sonne comme un adieu au monde de l'art mais aussi, et avant tout, comme le lieu d'une transformation et de mutation de sa pratique critique. « Enregistrer, transcrire, réorganiser la parole des artistes à travers l'écriture sont pour elle une série d'opérations qui doivent être lues dans le cadre d'un processus transformateur. »[583] écrit G. Zapperi. Dans ce livre, sa voix de critique se trouve diffractée au profit d'une conversation avec des artistes, dont son mari Pietro Consagra et Carla Accardi, amie et camarade de luttes féministes. Là aussi, l'art et la vie semblent se confondre. Ces paroles retranscrites laissent entendre la voix de C. Lonzi qui « restitue [son] processus de prise de conscience […] à envisager la critique d'art comme un rôle fondamentalement autoritaire et répressif »[584] et

---

[579] « I allowed my role as critic to serve other needs to perform and participate in the scene I championed. Where there were those who wished to confine me to the critic role, there were others who encouraged me to contribute my body to the scene. », « Judson: The sixties », *op. cit.*, p. 24.

[580] « My list tells me I became a para-Judson-performer or dancer, a wall-flower in waiting for an opportunity, usually upon being asked, to create some disorder at large. », « Dance Quote Unquote », *op. cit.*, p. 100.

[581] Voir à ce propos Yvonne Rainer qui écrit « She was always making a lot of people indignant, but a lot more people (and I secretly) admired her for it. », *Culture Hero*, *op. cit.*

[582] « Le critique, au lieu d'être celui qui est disponible et qui a besoin, devient celui qui juge et qui crée toute une hiérarchie. Et dans cette activité qu'il finit par exercer disparaît totalement la perspective initiale dont il était parti, et le critique perd alors son authenticité, toute son authenticité. » cité par Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi : un art de la vie*, Dijon : Les presses du réel, collection Œuvres en société, 2018, p. 82.

[583] *Ibid.*, p. 83.

[584] *Ibid.*, p. 13.

vient faire écho aux pratiques collectives d'auto-conscience qui seront au cœur des mouvements féministes à venir.

> « Je crois que le critique de métier devrait examiner par lui-même, expérimenter, absorber des éléments de ce secteur d'activité, c'est-à-dire s'initier - j'ai trouvé le mot et j'y tiens - parce que l'initiation signifie qu'on entre dans quelque chose, qu'on y descend, qu'on l'absorbe et que, ce faisant, on se transforme et on vit, non ? » écrit C. Lonzi.[585]

La composition d'*Autoportrait* se distingue par l'insertion de photographies au fil des pages et fait écho à celle de *Marmalade Me* qui comporte aussi des éléments iconographiques, alternant alors entre photographies de performances et photographies plus personnelles. De ces photographies aucun commentaire, juste un index des illustrations après le sommaire dans les deux éditions. Les photographies varient de l'une à l'autre. Quelques unes sont remplacées par d'autres entre 1971 et 1998 mais de façon générale, les photos sont presque les mêmes. Le mélange des genres est volontairement assumé, à l'instar des écrits. Passant d'un registre de photographies de performances des artistes du Judson (Steve Paxton, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Robert Morris) à des photographies de ses propres performances jusqu'à montrer des images plus intimistes (Jill avec ses enfants ou avec des amies) ou encore une mise en scène intitulée « Hommage à Marcel Duchamp » où Jill Johnston, une pipe à la main, joue aux échecs avec une inconnue entièrement nue.

Cartographie d'une époque qui passe aussi par des images, des attitudes, des expressions. Ces ajouts iconographiques viennent rendre compte d'une figure féminine qui joue des casquettes, des étiquettes, des fonctions et des rôles qu'on lui assigne (Johnston-mère, Johnston-critique, Johnston-performeuse, Johnston-amoureuse, Johnston-témoin). Ils viennent augmenter les différentes désignations qu'elle-même se donne tout au long de sa carrière et affirme un désir d'échapper à une identité figée. Le premier chapitre de *Lesbian Nation* liste ainsi de multiples dénominatifs pour s'auto-désigner : « swimmer » ; « clown » ; « a pipe hanger » ; « an athlete » ; « a boxer » ; « a matador »[586], laissant entrevoir un corps multiple. L'écriture sur la page, l'écriture improvisée sous la caméra de A. Warhol ou alcoolisée aux côtés d'Y. Rainer. L'écriture pourrait-elle être le lieu d'une mue ? Pourrait-elle permettre d'abolir les normes rhétoriques, les normes sociétales, les normes esthétiques, les normes sexuelles ?

La transformation critique effectuée par Jill Johnston durant les années 60 résonne amplement avec les quelques observations sur Carla Lonzi. Leurs pratiques respectives convergent vers le refus d'une autorité. Dans la lignée des théories

---

[585] Carla Lonzi, *Autoportrait*, Paris : JRP Ringier, coll. « Lectures de la Maison Rouge », 2012, p. 75.

[586] Voir « Tarzan from the trees cocktails », *in Lesbian Nation*, *op. cit.*, pp. 15-45.

post-structuralistes (Roland Barthes, Michel Foucault ou encore Jacques Derrida), les deux femmes rejettent une entité identitaire autoritaire (dont celle traditionnelle de la critique) et tentent, par diverses stratégies (le montage par exemple) de déjouer cette assignation et de laisser s'exprimer des points de vue partiels et fragmentés de/sur l'histoire. Comme pour briser toute linéarité historique avec leurs prédécesseurs masculins et blancs, l'abandon de la critique devient un geste de résistance mais aussi un geste qui crée un trou apparent dans une histoire de la critique. Elles participent chacune à établir des ramifications inédites entre critique d'art et mouvements féministes et à investir l'histoire des luttes féministes.

En 1968, Jill Johnston organise une table-ronde avec quelques complices et tente de déjouer ce type de situations où la parole peut circuler de façon autoritaire par le biais de partitions transmises à ses camarades de jeu.

> « Un "événement" organisé pour se moquer des panels et attaquer l'autorité des membres du panel. En tant que modératrice, j'ai dressé une longue liste des questions typiques que j'ai choisies au hasard pour les poser à d'autres membres du panel. Ils avaient chacun une longue liste de réponses identiques et une autre de gestes, qu'ils avaient également sélectionnés au hasard pour répondre à mes questions. Les Levine avait un écran vidéo sur la table pour capturer les images du public. Gordon Mumma avait du matériel sonore pour déformer nos voix. Trisha Brown a parfois « dansé » sur la table. Willoughby Sharp s'est déshabillé. Allan Kaprow a fait quelque chose. Et au bout de vingt minutes environ, je suis entrée dans l'auditoire pour inviter quelqu'un à prendre ma place de modératrice. Les autres ont emboîté le pas ; le chaos général s'en est suivi. Un homme dans l'audience criait « Feu, feu… » ; une jeune femme est devenue folle et s'est levée sur une table pour déplorer l'événement. De nombreux enfants, dont le mien, ont envahi la scène pour jouer avec l'équipement. »[587]

C'est dans ces années-là que les outils de la conférence (le micro et le pupitre) deviennent des outils pour tous types d'intervention. Elle consignera ce moment dans son article « The Unhappy Spectator »[588] faisant de sa colonne journalistique, un espace d'extension performatif. Commentant alors la table-ronde, la décrivant et partageant un peu de ses partitions, la rubrique dans le *Village Voice* devient une boîte à outil un lieu de transmission pour les lecteur·rice·s qui peuvent alors se réapproprier ses outils à leur guise.

---

[587] an "event" organized to make fun of panels and attack the authority of panel members. As moderator I drew up a long list of typical questions which I picked at random to ask other members of the panel. They each had identical long list of replies, and another of gestures, which they also selected at random to answer my questions. Les Levine had a video screen on the panel table to capture images of the audience. Gordon Mumma had sound equipment to distort our voices. Trisha Brown "danced" on the table at times. Willoughby Sharp took off his clothes. Allan Kaprow did something. And after twenty minutes or so I went into the audience to invite someone to take my place as moderator. The others followed suit; general chaos ensued. One man in the audience kept yelling "Fire, fire…"; one young woman went crazy and stood up on a table deploring the event, and lots of children including my own swarmed on stage to play with the equipment. », *in* « Judson: The sixties », *op. cit.*, p. 27.

[588] publié le 17 octobre 1968, *Marmalade Me*, 1971, *op. cit.*, pp. 188-196.

Dans le même esprit, elle mettra en scène son retrait du champ de l'art, par le biais d'une dernière table-ronde au titre prophétique « The disintegration of a critic » en 1969. Elle s'y rendra à la fin. Après-coup.

> « La fin de mon simulacre de critique a presque coïncidé avec elle. Je n'étais pas dans le panel ni présente à l'événement, mais je l'ai rejointe de manière inattendue avant la fin. Les membres de la table-ronde comprenaient Andy Warhol, Charlotte Moorman et John de Menil, dont le rôle était d'analyser, de discuter de ma vie, de mon comportement et de la critique. Je ne sais toujours pas ce qu'il s'est passé, si ce n'est que Moorman est apparue avec son violoncelle et Warhol avec son appareil photo et que le modérateur David Bourdon était armé de certains de mes relevés bancaires, quittances de loyers, etc. Cette année j'ai quitté New York. Comme l'art de la destruction, si populaire à la fin des années soixante, j'ai démontré de mon mieux la fin de quelque chose qui était fini depuis longtemps. En passant d'un intérêt à un autre, il ne restait plus que l'habitude changeante d'écrire. On pourrait aussi dire que je venais simplement de passer d'un apprentissage à l'art par l'étude de l'art à travers la critique et désormais, je me sentais enhardie pour me lancer dans le mien. »[589]

Pour l'artiste George Segal, qui fut un proche de la critique, il écrira : « Puis je me suis rendu compte que tout cela parlait de la Désintégration de Jill Johnston. En tant que critique, il s'agit vraiment de la transformation de Jill Johnston en artiste. »[590]

Le retrait effectué par Jill Johnston au début des années 70, au moment où elle rejoint les mouvements féministes, ne rime pas avec une disparition mais plutôt avec une transformation d'une activité littéraire et performative vers d'autres espaces, d'autres scènes, d'autres lecteur·rice·s. À la fin des années 60, Jill Johnston opère un *drop out* - autrement dit un abandon de la critique d'art au profit de son *coming out*. Quitter la critique pour mieux en faire ? Devenant lesbienne, elle milite dans les milieux féministes radicaux, voyage en Europe et écrit *Lesbian Nation* (1973) qui sera un ouvrage largement diffusé dans les cercles lesbiens internationaux. En 1971, lors d'un débat public sur le féminisme, elle prononcera cette phrase restée célèbre : « Toutes les femmes sont des lesbiennes

---

[589] « The end of my pretense at being a critic nearly coincided with it. I was not at the panel or present at the event, but I crashed it unexpectedly before it was over. Panel members included Andy Warhol, Charlotte Moorman and John de Menil, whose assignment was to analyze, discuss, my life and behavior and criticism. I still have no idea what transpired, except that Moorman appeared with her cello and Warhol with his camera and the moderator David Bourdon was armed with some of my bank statements, rents receipts and the like. That year I left New York. Like Destruction Art, so popular in the late sixties, I demonstrated as best I could the end of something that was long over. Passing from one interest to another all that survived was the changing habit of writing. Or it could be said I had simply mustered out of an apprenticeship to art by the study of art through criticism and now felt emboldened ti try my own. », « Judson: The sixties », *op. cit.*, p. 27.

[590] « Then it dawned on me that all this talk about the Disintegration of Jill Johnston. As A Critic is really about the transformation of Jill Johnston into an artist. », *Culture Hero*, *op. cit.*

sauf celles qui ne le savent pas encore. »[591] Cette phrase résonne avec celle prononcée par Monique Wittig, figure de proue d'une théorie et d'une littérature lesbienne à la fin des années 60 en France puis aux Etats-Unis. Elle écrit que les « lesbiennes ne sont pas des femmes » et revendique la sortie des assignations homme/femme pour échapper à une domination hétérosexuelle dans la société.

Le refus des assignations ou encore le refus de l'autorité demeurent des postures récurrentes dans la trajectoire de la critique. Et ce n'est sûrement pas un hasard si Jill Johnston décide d'ouvrir *Marmalade Me* avec « Untitled » écrit en octobre 1968. Sans titre donc comme pour échapper à une quelconque catégorisation de son travail. Le titre de sa colonne n'a pas encore été modifié[592] mais le questionnement autour de celui-ci est déjà enclenché. Dans cet article, J. Johnston revient sur son refus de catégoriser aussi bien les œuvres que sa rubrique dans le *Village Voice*. Dessinant alors la généalogie à laquelle elle appartient, à savoir une filiation qui n'est que fiction, son article prend la forme d'un manifeste poétique où elle invite chacun·e à un déplacement de subjectivité.

> « Chaque généalogie est une fiction. Il n'y a rien de tel. Il n'y a qu'une seule généalogie. Elle se déroule dans nos rêves. Chaque généalogie spécifique est une fiction. [...] En ce qui me concerne, j'ai eu trois pères et ils étaient tous brillants. »[593]

Reniant les origines patronymiques (« nous sommes morts dès que nous sommes nés avec un nom »[594] écrit-elle), elle révèle en creux de cet article un point de vue anti-patriarcal. (« La fin de l'importance. La fin des politiques. La fin des hiérarchies. La fin des familles. La fin des groupes. »[595])

---

[591] Il s'agissait d'un débat sur le féminisme avec Germaine Greer, Diana Trilling, Jacqueline Ceballos et Norman Mailer en charge de la modération. « After reciting a feminist-lesbian poetic manifesto and announcing that "all women are lesbians except those that don't know it yet," Ms. Johnston was joined onstage by two women. The three, all friends, began kissing and hugging ardently, upright at first but soon rolling on the floor. Mailer, appalled, begged the women to stop. "Come on, Jill, be a lady," he sputtered. The filmmakers Chris Hegedus and D. A. Pennebaker captured the event in the documentary "Town Bloody Hall," released in 1979. Mary V. Dearborn, in her biography of Mailer, called the evening "surely one of the most singular intellectual events of the time, and a landmark in the emergence of feminism as a major force." » (Après avoir récité un manifeste poétique féministe-lesbien et annoncé que « toutes les femmes sont lesbiennes à l'exception de celles qui ne le savent pas encore », Mme Johnston a été rejointe sur scène par deux femmes. Toutes les trois amies, elles ont commencé à s'embrasser et à se serrer dans leurs bras ardemment, debout au début, mais se roulant rapidement sur le sol. Mailer, consterné, a supplié les femmes d'arrêter. "Allez, Jill, sois une dame," bafouilla-t-il. Les réalisateurs Chris Hegedus et DA Pennebaker ont capturé le moment dans le documentaire "Town Bloody Hall", publié en 1979. Mary V. Dearborn, dans sa biographie de Mailer, a qualifié la soirée de "certainement l'un des événements intellectuels les plus singuliers de l'époque, et un jalon dans l'émergence du féminisme en tant que force majeure. ») Cf. William Grimes « Jill Johnston, Critic Who Wrote 'Lesbian Nation,' Dies at 81 », *op. cit*. Voir aussi un extrait du débat : https://vimeo.com/78950738 Cette table-ronde sera *reenactée* par le Wooster Group en 2016 sous le nom *The Town Hall Affair.*

[592] comme précisé plus haut, « Jill Johnston » devient le titre de sa rubrique en 1971.

[593] « Every genealogy is a fiction. There's no such thing. There's only one genealogy. It takes place in our dreams. Every specific genealogy is a fiction. […] For myself, I had three fathers and they were all illustrious. », « Untitled », 10 octobre 1968, *in Marmalade Me*, 1971, *op. cit.*, p. 18.

[594] « We're dead as soon as we're born with a name », *ibid.*, p. 19.

[595] « The end of importance. The end of politics. The end of hierarchies. The end of families. The end of groups. », *ibid.*, p. 22.

> « Nous nous renouvelons en changeant nos noms, en nous rêvant de nouveau dans nos généalogies réelles ou pseudo. ou nous nous faisons nouveaux non pas en changeant notre nom mais en le répétant et en le répétant dans une transcendance magique de lui-même. Cela devient insignifiant en devenant tellement lui-même. »[596]

Jill Johnston invite qui le veut à travestir son identité, subvertir son écriture, transformer son geste. Elle initie d'emblée avec « Untitled » un geste *queer*[597] tel que l'envisage le chercheur José Esteban Muñoz : « Les queers maquillent les généalogies et les mondes »[598].

[596] « we make ourselves new again by changing our names, by dreaming ourselves back into our real or pseudo genealogies. or we make ourselves new not by changing the name but by repeating and repeating it into a magical transcendence of istelf. It becomes meaningless by becoming so much itself. », *ibid*.

[597] Le mot queer qui signifie en anglais étrange, bizarre a d'abord été une insulte envers les homosexuel·le·s et personnes transsexuelles avant d'être employée par la communauté LGBTQI+ pour se désigner. Le terme devient une revendication contre une société hétéronormative.

[598] « Queers make up genealogies and worlds. », J. E. Muñoz, *Cruising Utopia*, 2005, *op. cit.,* p. 121.

JOURNAL DE BORD : ÔNO-SENSATION ~ J. J.

RETOURNER DANS SA GROTTE.

Je retourne à ma grotte de spectatrice, celle qui a introduit cette recherche. Celle qui accueille dans mon imaginaire les œuvres que je croise sur mon chemin. Celle qui archive des travaux passés, en cours et en devenir. La grotte devient cet espace de transition quand je suis en recherche/en création. Elle me permet d'appréhender dans un premier temps un dialogue sensible voire irréel, elle rend palpable une voie affectée et fictive face aux archives[599]. Si dans les usages majoritaires de la critique en danse, on ne parle pas *aux* œuvres, on parle *des* œuvres, ma démarche tente de déplacer l'adresse et la relation vers elles. La grotte que je décris et que j'occupe est peuplée de ces friendly-ghost[600] qui s'incarnent dans des modes d'adresses variées : gestes, figures d'artistes, récits dramaturgiques, iconographies, vidéos, descriptions, chansons, etc.

Ce serait quoi de parler aux fantômes de la danse ? D'imaginer ce que nous feraient faire aujourd'hui des artistes mort·e·s, Alain Buffard, Jill Johnston, Kazuo Ôno par exemple ? Qu'est-ce que nous font faire les œuvres ? Qu'est-ce que nous font faire celleux qui ont disparu ?

Retourner dans la grotte pour se mettre à l'écoute des voix. Les voix qui sont déjà dans la thèse et d'autres aussi. Faire entendre des voix, la mienne. Se mettre à chanter. Pousser la voix. Trouver sa voix/e.

Si *Ôno-Sensation* vient marquer à la fois la fin de la thèse mais aussi la fin du cycle autour des "langues brisées", il m'ouvre un nouvel horizon de travail. Prise à mon tour par une figure féminine, celle de Jill Johnston *aka* J. J., que je crois voir partout à présent.

---

[599] C'est tout le cheminement réflexif proposé par les artistes et chercheurs Aliocha Imhoff et Kantuta Quirós qui envisagent des potentielles d'écriture de l'histoire grâce à la fictionnalisation des archives. Voir à ce propos l'ouvrage : Sandra Delacourt, Katia Schneller, Vanessa Theodoropoulou (dir.), *Le chercheur et ses doubles*, Paris : Éditions B42, 2016, p. 58.

[600] J'emprunte l'expression à Gilles Amalvi, « Les fantômes du permanent » *in* Latifa Laâbissi, Alexandra Baudelot (éd.), *Les grimaces du réel*, Dijon : Les presses du réel, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2016, p.13 à 30.

7 NOVEMBRE 2018

Je termine ma thèse et je commence un nouveau chapitre au plateau. *Ôno-sensation* ou mon voyage dans *Admiring La Argentina*. Il était question que je parte au Japon un temps et puis ça n'a pas pu se faire. Néanmoins, l'équipe du Centre National de la Danse me propose de m'accompagner dans cette création prévue pour juin 2019. Je rassemble plusieurs documents que j'ai accumulés l'an passé sur la pièce du danseur japonais. Le chapitre qui lui est consacré est une base de travail, notamment les parties descriptives dans lesquelles j'emprunte parfois une expression ou une image.

> « Il regarde au loin avec insistance, la main balaie l'horizon. »
> « Il souligne chaque détail, chaque pose, ça pourrait durer. »
> « Les doigts dansent déjà. Les mains se tordent, parcourent l'espace lentement et se mettent à gigoter nerveusement. La tête dodeline, comme emportée par une autre musique qui nous échappe ou que l'on n'entend pas encore. Une musique intérieure. »
> « La bouche s'ouvre de temps en temps, sensation partout, souvenir en cascades. »
> « Tout s'effondre ou presque. »
> « Les doigts pliés de façon aléatoires ne semblent pas appartenir à une main mais à un territoire peuplé d'animaux et de fleurs. Des odeurs enivrantes. Les paupières fardées regardent le sol. Les sensations sont captées par les plantes de pieds et traversent sa verticalité. »
> « Le thorax nous salue »
> « Il danse dos à nous. On pourrait la voir. »
> « Déchirer
> Fendre
> Briser
> Casser
> Trancher
> Couper
> Effectuer le collage pour nous, sous nos yeux. »
> « Les doigts crochus passent devant le visage. Rafraîchissement extrême. »

Les fragments de descriptions mis bout à bout constituent une matière pour une partition chorégraphique que je tente de mettre en forme dans l'espace. Tout en me remémorant ces images, je laisse en venir d'autres, j'improvise en temps réel. Les descriptions d'états, de qualités de mouvement sont mises en relation avec celles d'Emilie, une jeune femme

qui vit en banlieue du Havre et qui est en relation avec des mort·e·s depuis son enfance. Je suis partie à sa rencontre comme pour ajouter de nouvelles histoires à celles relatées par Vinciane Despret dans son ouvrage *Au bonheur des morts.*

> « alors comment je peux expliquer, il me touche des fois. Ça dépend sur qui je tombe. Des fois je me fais toucher et je le sens. Tu sens que ce n'est pas un toucher…c'est un peu similaire avec quelqu'un qui te touche parce que c'est frais. »[601]

La chorégraphie des doigts/mains d'Ôno me fascine et me ramène à celle d'Émilie quand elle me parle. Émilie me raconte certaines anecdotes personnelles et des rêves dans lesquels des personnes disparues viennent lui délivrer des messages. Elle me dit qu'en touchant une photo d'un·e défunt·e, elle peut entrer en relation avec lui·elle.

Dois-je lui montrer une photo d'Ôno ? Ou une photo de mon grand-père Alain décédé deux mois plus tôt ? Quelle enquête dois-je mener à présent ?

[FLASHBACK] 9 SEPTEMBRE 2018

Le jour de la Saint Alain. Alain est mort. C'était mon complice dans le remake amateur de *My lunch with Anna* pour ma dernière pièce, *La langue brisée (3)*.

Je me souviens de la cérémonie funéraire dans un crématorium situé à côté de la route nationale à l'entrée d'Ajaccio en Corse du Sud. Le décor était kitsch. Un écran de TV suspendu sur le mur qui faisait défiler en boucle deux photos de mon grand-père que j'avais prises l'été dernier. Juste en dessous un crucifix géant. Le mélange des genres était presque risible. Tout le monde pleurait.

Le lendemain, nous avions convenu d'une chorégraphie aquatique pour la dispersion des cendres dans la mer. Partant du rivage sur une planche, une cousine et moi assises, nous tenions à quatre mains l'urne, tandis que des cousin·e·s nageaient à côté en poussant la planche. Une fois que nous estimions être suffisamment au large, nous ouvrions l'urne et répandions les cendres d'Alain.

Il avait plu toute la journée mais, en fin d'après-midi, le ciel

[601] Entretien avec Émilie, Le Havre, novembre 2018.

s'était dégagé, la mer était d'un calme plat. Lors du coucher de soleil, nous avions décidé d'y aller. Ma grand-mère et le reste de la famille observaient depuis le rivage. À notre retour de la mer, nous avons tou·te·s jeté une rose blanche dans l'eau. Et là, sans qu'on ne comprenne vraiment ce qui se passait, une série de vagues a suivi. Les habitant·e·s de la mer nous disaient à leur façon « c'est ok, il est avec nous ». Les jours qui suivirent, un bébé tortue a fait son apparition dans le jardin.
Des signes de vie qui me faisaient penser qu'il allait bien et que la nature veillait sur lui maintenant.
J'ai gardé quelques objets qui lui appartenaient. Ancien prof de sport dans un collège de banlieue parisienne, je fais mienne une panoplie sportive. Un tee-shirt avec *UNSS 92* en inscription bleue, une gourde de vélo *ADIDAS* et une montre avec chronomètre intégré et *waterproof*. Fan de handball, il enregistrait la plupart des matchs de l'équipe de France et les regardait et les re-re-regardait avec la même joie enfantine, s'émerveillant devant des buts qu'il connaissant pourtant par cœur. Depuis sa mort, et par un concours de circonstance heureux, je suis devenue supportrice de l'équipe de handball féminine de Malakoff et j'assiste quand je le peux à leurs matchs. L'odeur du gymnase et l'ambiance des matchs ont remplacé mes sorties culturelles. J'ai souvent l'impression qu'Alain est assis dans les tribunes et qu'il crie avec nous.

Mon grand-père n'est pas venu me parler dans mes rêves et peut-être que nous nous sommes déjà tout dit.
Celleux qui me hantent aujourd'hui ce sont les mort·e·s de cette recherche : Jill Johnston, Laurence Louppe, Alain Buffard, Kazuo Ôno, La Argentina. Et tou·te·s les autres mentionné·e·s (Tatsumi Hijikata, Fred Herko, Merce Cunningham, John Cage, Jean Babilée, Nathalie Philippart, Vincent Druguet). Est-ce que les témoins retrouvés par Olga de Soto sont encore en vie ?
Comment parler de celles et ceux qu'on n'a pas connu·e·s ?

7 JANVIER 2019

En studio, je retraverse des gestes vus chez Ôno. La chorégraphie qu'il fait avec ses mains et ses doigts et le rapport au visage, aux yeux, à la bouche. Comment retrouver un certain état ? Pour m'aider j'écoute certaines musiques de J.S. Bach que le danseur affectionnait tant. La *Toccata et fugue en ré mineur* résonne dès les premières secondes d'*Admiring La Argentina* et

devient un rituel pour m'échauffer. L'orgue me fait complètement planer et ouvre mon imaginaire pour écrire une danse des mains, des doigts (accrocher mes doigts dans l'espace, suspendre mon corps par un doigt, caresser l'air avec mes mains sont des exercices réguliers).
Après A. Buffard travesti dans *Dispositifs 3.1*, voici Ôno travesti là-encore.

> Qu'est-ce qui me plaît dans ces pratiques drag ? Le plaisir peut-être de déplacer sa subjectivité le temps d'une danse, d'une chanson, d'une soirée.

Je mets un bob sur la tête pour avoir la sensation d'un poids sur mon crâne, comme Ôno et son chapeau magistral dans cette première danse.
Je passe mes mains près de mon visage. Je joue avec les articulations de mes doigts. Je ralentis ma marche parfois quand je sens que je suis trop vive. J'effectue quelques glissés sur le tapis de danse. Le rythme de l'orgue de J.S Bach lui confère presque un côté psychédélique, qui pourrait éventuellement me faire tomber dans une transe. Je pousse le volume et appelle Ôno à me rejoindre.

ÔÔÔÔÔÔOÔÔÔÔÔÔÔÔNNNNNNNNNNNNNNNNNÔÔÔÔÔÔ

Cette petite danse se transforme en un pas de deux imaginaire, dans une tendance nettement plus chaloupée. Difficile de se défaire de mes habitus kinesthésiques.
Ce voyage dans l'œuvre de quelqu'un d'autre vient redéfinir mon souvenir de spectatrice, je suis à la recherche de mon expérience esthétique face à la danse d'Ôno. Ma danse de spectatrice. J'arpente le plateau comme si j'étais dans ma grotte de spectatrice. Je me remémore d'autres danses que j'associe à celle d'Ôno. Je pense au danseur Stephen Thompson dans une pièce de Trajal Harrell qui, un soir à Pompidou, m'avait littéralement subjuguée. Il y a des personnes au plateau qui ouvrent nos imaginaires à un point qui en devient vertigineux. Peut-être pour ça que la plupart du temps nous sommes assis·e·s au théâtre, pour éviter les accidents collatéraux.

> Je suis un accident collatéral et mon parcours d'artiste dessine toutes ces chutes et tous ces vertiges subis et éprouvés face aux gestes des autres. Je me dis que ça pourrait être une phrase de Jill Johnston.

1er février 2019

J'ai réalisé une vidéo de la vidéo d'*Hommage à La Argentina* que je regarde à la Nouvelle Cinémathèque de la danse. Archive d'archive. J'ai ralenti une des séquences qui montre le visage d'Ôno en gros plan dans un bain de lumière bleue. On dirait qu'il est dans l'eau. Dans la mer avec Alain peut-être. Je projette la vidéo en grand format dans un des studios de danse et je plonge dedans. Aspirée par son visage, par ses mains. C'est comme s'il m'appelait. Le chant des sirènes devient le chant d'Ôno.

« viens danser avec moi, moi aussi je vais danser, dansons ensemble ».

J'écris des chansons d'amour teintes de deuils, de disparitions et d'absences. Avec une pédale d'effets pour la voix, j'ajoute de la reverb qui crée un écho à ma voix et lui donne une texture pleine de relief. Ces quelques paroles que j'écris :

des couchers de soleil qui font pleurer
les mers les mers les mers veillent
j'ai vu le ciel tombé dans l'eau
Ôno

le soleil coule sur mes joues
tes rires dans mon oreille
j'ai mangé ta chaleur
je te vois partout
je rêve dans mon chagrin

on fait la planche
on fait le mort
un dimanche
après le sport

la flamme dans le creux de la main
la dune pour réconfort
on prend le temps de se faire du bien

dis-moi cette sensation,
est-ce que tu sais son nom ?

22 FÉVRIER 2019

Violeta Salvatierra, une amie et collègue, me rejoint le temps d'une séance en studio. Elle me propose quelques explorations. Allongée sur le dos, je dois diriger mon attention vers mon poumon droit, puis vers mon poumon gauche et penser à leurs mouvements dans ma cage thoracique jusque dans mes épaules. Ensuite, elle m'invite à imaginer que chacun de mes poumons se trouvent au creux de mes paumes, entourés par mes doigts. Au contact de la pulpe de mes doigts je perçois la matière de mes organes. Texture élastique, humide et chaude. Un peu visqueuse aussi.
Depuis eux dans mes mains, comment rester connectée avec le cœur, avec la cage thoracique, avec mes côtes et mes omoplates ?
Après cette première aventure guidée, elle me demande de me lever et d'improviser une petite danse en pensant à Ôno qui danse. Deux contraintes : les yeux bandés et en imaginant que je n'ai plus de bras.
Tel un tronc solitaire je me lance dans l'espace.

> Je n'ose pas penser à Violeta qui me regarde ou encore à quelqu'un·e qui entrerait dans le studio par mégarde et qui verrait une femme-semi-tronc les yeux recouverts d'un bandeau de voyage et une femme en face d'elle qui la regarde.

En rentrant chez moi le soir, je retourne à l'écriture de mon chapitre sur Jill Johnston. Je parcours des photographies et des écrits divers. Je suis frappée par l'ambiance amicale du Judson. Prise dans des questionnements du type : était-elle amoureuse de lui·elle ? A-t-elle couché avec lui·elle ? Ce qui transpire des écrits que je lis, c'est que Jill Jonhston aime tout le monde, les danses, les gens, le cosmos, la musique, les mots. L'amitié comme mode de travail. L'amour comme moteur à l'écriture. Le désir comme ressort à une danse. Ses sourires partout. Et ses dépressions dans les marges. Les trous de sa vie.

> Parler des œuvres c'est aussi exposer les strates nostalgiques voire mélancoliques qui nous enveloppent. Se remémorer les effets d'une œuvre sur soi c'est peut-être tenter de contrer des états nostalgiques et de les transformer en autre chose. En des forces émancipatrices et collectives à partager et à transmettre.

5 AVRIL 2019

Un vendredi soir. Je me retrouve par hasard spectatrice d'une chorale. Sur scène, une dizaine de personnes chantent. C'est un joyeux bordel, iels rient entre elleux, les chansons sont souvent ratées, mais c'est beau quand même et très communicatif.
Le concert dure un certain temps et je mets un moment à me faire cette réflexion : la fille avec le pull marin c'est le sosie de Jill Johnston. Je ne sais pas si ce sont les lignes de son habit qui me renvoie aux lignes du débardeur de l'américaine, ou si c'est sa coupe de cheveux *seventies* (un dégradé-carré qui entoure le visage) ou si ce sont les traits de son visage (la mâchoire un peu prononcée notamment et la forme du nez légèrement relevée). Bref tout me fait penser à Jill Johnston. Sa posture, ses mouvements quand elle danse…

> Je suis sûre que J. J. est là et qu'elle m'appelle. Je découvre à la lecture d'un de ses articles qu'elle avait connu des Pauline et qu'elle en retrace même un historique. En vadrouille avec une dénommée Polly, elle écrit :
>
> > « Le voyage est soit des vacances continues soit *The Perils of Pauline*[602] , qui me pend toujours au cou et j'ai connu une Polly Hunter dans le Minnesota il y a bien longtemps, mais lors de mes vacances j'ai vu ma grand-mère Pauline à New York et ma professeure de danse Pauline à Boston, qui était une petite amie de Sol Hurok dans les années trente. » »[603]
>
> La liste des Pauline s'élargit. Je me glisse dedans. Continuer l'arbre, devenir une nouvelle pousse.

JUIN 2019

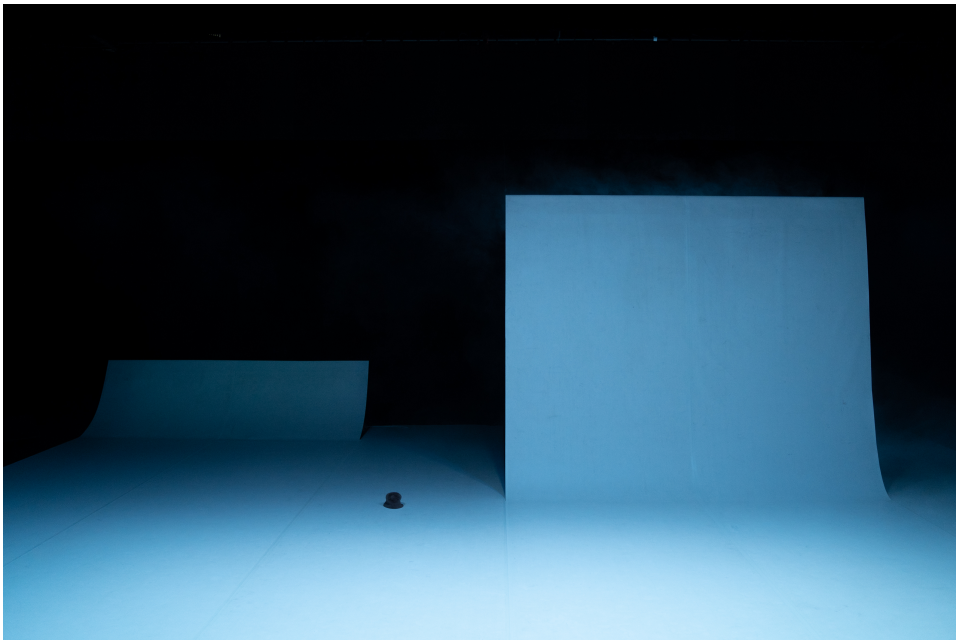
Le temps de la conclusion de la thèse approche et la création d'Ôno-Sensation a eu lieu il y a quelques jours. Je commence à imaginer ce que je présenterai le 24 octobre aux Laboratoires d'Aubervilliers, la veille de la soutenance avec les membres du jury de thèse et avec un public

[602] Film américain de George Marshall, réalisé en 1947.
[603] « This trip is either a continuous holiday or the Perils of Pauline, who is still hanging around my neck and I knew a Polly Hunter in Minnesota way back when, but on my vacations I saw my grandma Pauline in New York and my dancing teacher Pauline in Boston, who was a girl friend in the thirties to Sol Hurok », « Tapioca State Pudding », 13 mars 1969, *Marmalade Me*, 1971, *op. cit.*, p. 259.

probablement constitué d'ami·e·s, de camarades et de curieux·se·s. Peut-être des gens du quartier. J'aimerais bien.
Comment exposer le temps de la recherche ? Comment le partager ? Comment éviter le côté rétrospective (j'ai fait ci, j'ai fait ça) ? Comment rendre compte des multiples affects, stimulations, réflexions qui m'ont traversée pendant ces six ans de recherche et de création ?

La pièce à partir d'*Admiring La Argentina* a voulu se laisser influencer par les émotions que je percevais de Kazuo Ôno. Ce que je pouvais lire dans son autobiographie à propos de La Argentina/Antonia Mercé mais aussi ce que je voyais par la captation que j'ai regardée à plusieurs reprises.
La dimension amoureuse et l'écriture romantique de Kazuo Ôno sont des points d'appui pour délier ce registre langagier. Ôno qui disait qu'après sa mort, quand son corps aura été incinéré, ses cendres marcheront à côté de La Argentina. Je dis qu'Ôno est un lover. J'interroge aussi ce que me fait son travestissement. Quand je le vois avec sa robe et tout son maquillage je me dis que c'est une femme qui aime une femme. En cela, la pièce d'Ôno devient pour moi un conte lesbien.

J'écris des chansons d'amour. Une qui s'adresse à Antonia. Les paroles sont kitsch et parfois naïves. Pourtant aucune ironie dans cet acte. J'actualise ma réception avec les revendications de mon époque. Le salaire à vie et la P.M.A (procréation médicalement assistée) par exemple. La chanson me permet de faire passer des messages en douceur. La douceur est justement au cœur du dispositif que je souhaite mettre en place. Avec Jean-Marc Segalen qui m'accompagne aux lumières et à la scénographie, nous travaillons à créer un espace qui souligne un état contemplatif. L'espace est nu et recouvert d'un tapis de danse blanc. Quelques lais de tapis sont relevés comme des vagues. Une grande et une petite. Ces vagues deviennent des supports de projection pour du texte et deux vidéos. Ces vagues sont des zones de réconfort et de chaleur.



© Vincent Ducard

Les matériaux exposés — texte projeté, danses, fragments de vidéos de la pièce d'Ôno, prises de paroles orales et chansons — revendiquent le même statut. Le plan est horizontal. Il m'importe de faire côtoyer chansons d'amour et texte descriptif, prises de parole et partitions chorégraphiques. Il m'est tout autant nécessaire de faire croiser l'histoire entre Ôno et La Argentina qu'entre moi et mes fantômes.

Je rêve déjà à un futur projet sur Jill Johnston. Fabriquer des archives d'une de ses vies. Prolonger les vidéos d'A.Warhol dans lesquelles elle danse et imaginer des suites à ces improvisations. Inventer des archives en 2020. Convoquer "J. J." dans notre époque. Ce serait quoi son regard sur la création aujourd'hui ?

Récemment j'ai découvert *The Watermelon Woman*, un film de Cheryl Dunye (1996) dans lequel la réalisatrice noire-américaine fabrique de fausses archives pour parler de l'invisibilisation des actrices noires dans le cinéma hollywoodien du début du XXe siècle.[604] Je souhaiterais, dans cette perspective, re-composer des pans de la vie de Jill Johnston. Imaginer des voyages qu'elle aurait pu faire et les rencontres qui les auraient accompagnés.

> À partir des films 16mm d'Andy Warhol, j'ai pour projet de réaliser des remakes de ces deux films en juin 2020 lors d'une résidence dans les Pyrénées Orientales. Équipée d'une caméra Super 8, je souhaite utiliser la technique du tourné-monté. Avec des complices, il me faudra apprendre les chorégraphies des deux vidéos pour les refaire. J'aimerais que plusieurs personnes endossent le rôle de Jill Johnston pour donner à voir une série de reprises. De même, je souhaite effectuer des branchements sur ses danses, en proposer des prolongements, des suites, des scènes nouvelles comme des rushs cachés qu'on aurait découverts. Après une longue recherche sur internet, je tombe sur les archives vidéos de Phyllis Birkby[605], une amie de Jill Johnston dans les années 1970. Elle a réalisé une importante collection de films qui montrent Jill et des amies qui jouent au volleyball ou ,Jill et sa copine de l'époque qui jardinent, ou encore, Jill dans une maison, qui bouquine, dit des choses que l'on n'entend pas (les films sont muets) et saute dans la cuisine…Ces films dévoilent des intimités mais aussi donnent à voir l'amitié comme stratégie de lutte féministe.

---

[604] voir à ce sujet le livre : Zoe Leonard and Cheryl Dunye, *The Fae Richards Photo Archive*, San Francisco: Artspace, 1996.

[605] Phyllis Birkby (1932-1994) était architecte et activiste lesbienne. Elle réalise dans les années 70 une série de films qui documentent la communauté lesbienne américaine et notamment des bribes de la vie de Jill Johsnton. Les films *Dykes at Jill's weekend* ; *Jane and Jill* ; *Jane O'Wyatt and Jill Johnston* ; *Jill Johnston and Van* ; sont consultables sur le site du Women's History Archives at Smith College https://media.smith.edu/departments/ssc/birkby/birkby_playlist.html

Ce soir, pour me détendre, je navigue sur le site internet de la chaîne Arte. Un documentaire sur John Lennon et Yoko Ono est devant moi[606]. Je clique. Les premières minutes me laissent déjà penser que je ne vais pas regarder ce film jusqu'au bout. Ça retrace le moment où John et Yoko partent vivre dans une somptueuse demeure au sein de la campagne anglaise verdoyante. John écrira son album *Imagine* avec Yoko et une bande de musiciens. Au bout de la quatrième minute, je la reconnais. Jill Johnston et son complet-Jean (pantalon et veste). Dans une barque, John rame et Jill et Yoko sont installées en proue de la barque. Jill est avachie, nonchalante, elle rit tandis que la caméra les filme. Scène surréaliste.

Après quelques recherches, j'apprends, en effet, qu'elle avait flirté avec Yoko à l'époque puis était rentrée aux Etats-Unis seule. Yoko était restée avec John[607]. J'avance le documentaire pour voir les crédits. Son nom n'apparaît nulle part.

[606] *John et Yoko*, réalisé par Michael Epstein, Royaume Uni, 2018, 90 mn.

[607] Elle relate cette histoire dans l'article « Could I kiss his wife ? » paru dans *Admission Accomplished*, op. cit., pp. 56-61.

CONCLUSION

Cette recherche a proposé un croisement entre analyse d'œuvres et analyse de pratiques au travers desquelles j'ai tenté de rendre compte d'une articulation entre création et réception en danse. Dans ma première partie, il s'est agi de décrypter combien des œuvres chorégraphiques peuvent loger en elles des outils et des connaissances qui nous aident à affiner nos capacités de perception et de compréhension de la danse. *Une hypothèse de réinterprétation* de Rita Quaglia laisse place au désir d'interprète qui choisit elle-même la danse qu'elle veut danser et en vient à tisser depuis le geste un nouage entre réception et création. Le protocole imaginé par Olga de Soto dans *histoire(s)* place au cœur de son étude les expériences de spectateur·rice·s. Celleux-ci demeurent peut-être les interprètes de danses qu'on ne voit que trop rarement, des témoins d'histoires que l'on n'entend trop peu. *histoire(s)* s'apparente peu ou prou à un manifeste de la danse profane. Dans *Admiring La Argentina*, Kazuo Ôno se laisse porter par les effets d'un travestissement physique et affectif et fait proliférer des présences et des histoires d'amour. Il traduit au plateau un saisissement.

Les réponses méthodologiques que j'ai déployées ont consisté à me mettre à l'écoute des œuvres/personnes et à amorcer des dialogues avec elles. Simultanément, il a donc été question d'en proposer à mon tour des formats. D'agencer mes propres « réceptions performées » afin d'amplifier les œuvres analysées et d'épaissir les réflexions écrites. Observer combien Rita Quaglia pouvait émettre une parole située de spectatrice m'a incitée à explorer à mon tour une façon de déplier un regard au plateau. Écouter les récits des témoins filmé·e·s par Olga de Soto m'a confirmée qu'une polyphonie de points de vue demeure un acte critique majeur dans le partage d'une expérience esthétique. Prendre la mesure des effets de La Argentina sur Kazuo Ôno m'a conduite à assumer une part d'innocence voire d'enfance propre à l'émerveillement du·de la spectatrice. À avouer combien j'étais à mon tour *prise* par des danses. Cette recherche a été une progressive mise en abyme de mon regard de spectatrice et de différents modes de travail en tant qu'artiste-chercheure.

Cette deuxième partie s'est alors envisagée rétrospectivement comme une autre face à ces affects de spectateur·rice·s, à ces *bords*. Retracer des pans de vies occultés voire oubliés. Ceux de Laurence Louppe et de Jill Johnston, deux spectatrices-critiques qui ont testé, chacune à leur manière, et à différentes intensités, des jeux d'adresses, confondant alors l'art et la vie.

Ces bords des œuvres ont conjointement entraîné des débordements. Débordement opéré par Rita Quaglia qui excède l'œuvre-source, la transforme et la réinvente à sa guise. Débordement, dans la mise en scène conçue par Olga de Soto, où il est autant question d'épurer la parole et de souligner l'étiolement de la mémoire, que de laisser de la place pour de possibles délires de spectateur·rice·s et pour de nouveaux récits à venir. Le débordement affectif de K. Ôno envers La Argentina résonne avec mon amour polysémique pour une œuvre/un objet d'étude/une thèse/ une personne au cœur du propos de *La langue brisée (1)*. Le débordement pourrait aussi correspondre à une déviation, comme mon voyage réalisé dans les œuvres d'Alain Buffard pour mon projet *La langue brisée (3)*.

Les bords suggèrent aussi des sabordages. Sabordage critique opéré et mis en scène par Jill Johnston quand elle organise sa *désintégration* par exemple, mais aussi, la tentative de sabordage critique effectuée par Laurence Louppe pendant la « fausse conférence ».

Ce corpus expose ainsi des fabriques subjectives qui croisent la fiction, le biographique, l'intime et l'histoire collective. Le recours au collage chez Jill Johnston, le montage d'Olga de Soto, le récit proche de la science-fiction chez Rita Quaglia, la communication médiumnique de Kazuo Ôno, la parodie du corps-critique chez Laurence Louppe : tous ces éléments convergent vers la fabrication d'une histoire affectée de l'art ou encore d'une « histoire chaude » qui concoure à l'émergence d'un « régime potentiel ». Expressions que j'emprunte à Aliocha Imhoff & Kantuta Quirós[608] et qu'iels explicitent en ces termes :

> « …il nous faudrait, plus encore, pouvoir acter, collectivement, de l'importance de retrouver une histoire chaude, tenter de rebâtir une histoire spéculative comme moteur de nos actions, au sein du monde de l'art comme ailleurs. […] Le régime potentiel, nous le verrons, invite plutôt à des nouages de temps qui s'enlacent, entre passé, présent et futur. Des nouages temporels que l'on retrouve au cœur de nombreuses pratiques de l'art aujourd'hui et que l'on pourrait très volontiers qualifier de dispositifs chronopolitiques. […] c'est notamment par la force de pratiques spéculatives qui opèrent à l'échelle 1:1 et qui entrelacent de multiples niveaux de fictionnalité que se dessinent les contours de ce potentialisme. »

C'est grâce à un « régime potentiel » qu'il est peut-être possible d'offrir des alternatives critiques qui viennent s'ajouter à d'autres déjà existantes, et qui font de nous, artistes et/ou chercheur·e·s des passeur·se·s d'histoires, de sensations, de savoirs.

À travers mon corpus, volontairement hétérogène, j'ai souhaité désigner une communauté de regards. Les expressions élaborées dans ce cadre : « réceptions

---

608 « Casting temporel pour un gouvernement des temps… » Aliocha Imhoff & Kantuta Quiros, *in Les Potentiels du temps. Art et Politique*, Camille de Toledo, Aliocha Imhoff, Kantuta Quiros, Paris : Manuella Editions, septembre 2016, pp. 86-87.

performées » et « critique affectées » viennent soulever d'autres façons de parler sur/des œuvres et proposent d'autres formats de réceptions critiques. Il a été tout autant question d'envisager la critique comme art afin de déployer des croisements entre recherche et création.

> « La critique comme art pourrait ainsi se situer à un point de convergence, impliquant tant la réconciliation que le débordement de la création sur la réception et de la réception sur la création. Cette interaction de la création et de la réception, située au cœur d'une telle conception critique, peut de surcroît être prolongée, voire actée dans une création seconde, une *re-création* complémentaire de l'œuvre - la complémentarité des démarches n'étant pas externe à l'œuvre et au discours mais plutôt considérée dans le rapport interne, nécessaire, de la critique et de la pratique artistique. […] Dans une telle perspective, la critique n'est plus un discours second au double sens chronologique et axiologique, un discours annexé et assujetti à une création première mais elle devient partie prenante de celle-ci. »[609]

Cette approche ouvre alors un champ à cultiver, à transmettre et à renouveler sans cesse. Au contact des œuvres, il s'est agi, d'une certaine manière, de se laisser faire et de suivre les mouvements qu'elles m'indiquaient. Ainsi, plusieurs positionnements ont été les miens : ma position de spectatrice-critique à travers les fragments et/ou les analyses d'œuvres et ma position d'artiste-chercheure dans des plongées biographiques autour des figures de Laurence Louppe et de Jill Johnston. Ces endroits de recherche et de création multiples ont été aussi ceux employés par les artistes et les critiques de danse abordé·e·s dans mes deux parties. La mise en abyme de leur regard dans leurs pièces ont été accompagné de la mise en abyme du mien. Accumuler ces différents regards a été un outil méthodologique pour déjouer les lieux communs d'une critique qui évalue et juge. Il m'a semblé essentiel de restituer l'apport de ces objets envers les savoirs situés.

> « la théorie du positionnement affirme que le savoir produit dans les marges et formulé de façon collective est potentiellement plus fiable et susceptible d'accroître l'objectivité du savoir traditionnel. »[610]

En écho à l'objectivité féministe développée par Donna Haraway et mentionnée précédemment, il m'est apparu important en effet de sonder des espaces en bordure, d'écouter des voix à la marge et d'en proposer à mon tour d'autres échos.

Pour autant, il me faut prendre tout autant conscience d'une place qui est la mienne. Artiste et chercheure insérée dans un paysage artistique et universitaire privilégié. Évoluant dans certains milieux donc, et reproduisant parfois, sûrement, des effets d'entre-soi. Le choix de mon corpus reflète un goût pour des travaux auto-réflexifs et mes projets performatifs déploient tout autant cette dimension. Néanmoins, c'est peut-être en favorisant un prisme ultra-subjectif qu'il m'est

609 Laurence Corbel, Agnès Lontrade, « La critique en acte, la critique à l'œuvre », *in* Corbel, Lontrade (dir.), *La critique : Art et Pratique*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2015, p. 20.
610 Sarah Bracke, Maria Puig de la Bellacasa, Isabelle Clair, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *op. cit.*, p. 48.

parfois possible de parler depuis ces bords et d'y inclure qui le souhaite. Ainsi, le travail performatif présenté depuis 2015 a tenté à chaque fois de poser côté à côté des savoirs perceptifs et cognitifs sans en privilégier un plutôt qu'un autre. Dans *Ôno-Sensation*, par exemple, des matériaux tels que des chansons d'amour, du texte descriptif, de l'écriture poétique, des archives vidéos et des séquences dansées, s'agencent sans hiérarchie. Ainsi, le travail d'analyse d'œuvre est devenu pour moi un terrain de jeu créatif qui rend possible une mobilité des points de vue et révèle une multitude de gestes. De même, il permet de pallier à des manques et génère, *de facto*, des relectures de pièces et de nouvelles réceptions. L'analyse d'œuvre s'avère être ainsi un outil pour fabriquer des objets performatifs dont je n'ai esquissé que des hypothèses. Il m'importe évidemment de continuer ce travail dans les prochains mois autour d'écritures narratives à partir de descriptions mais aussi autour de la poursuite de journaux de bords pour restituer des processus de recherche et de création.

En outre, un des enjeux de ce travail a été de prolonger des approches créatives depuis des écritures descriptives. Celui-ci s'est accompagné d'une envie de donner une chair à des projets dits conceptuels et d'en relater alors un autre point de vue. Par exemple, les œuvres d'Alain Buffard sur lesquelles je m'appuie pour mon projet *La langue brisée (3)* — je pense en particulier à *Dispositifs 3.1* — mais aussi aux *Inconsolés* dont je parle dans le « fragment critique #2 » ou encore à la pièce de Jennifer Lacey, *Two Discussions of an Anterior Event* (qui à ma connaissance n'a connu aucune réception critique, ni aucune médiatisation, à l'époque de sa création).

Ces pièces, issues des années 2000, appartiennent à ce tournant discursif décrit dans le chapitre sur Laurence Louppe. Si elle y a joué un rôle considérable, pour autant, ses productions critiques, selon moi, n'ont pas été altérées par ces objets. Son statut a changé (de critique, elle devient performeuse) mais pas le statut de ses textes. Le travail amorcé autour de Laurence Louppe a tenté de mettre à jour des usages de la critique et son héritage dans le paysage français des années 1990 à nos jours. Il faudrait prolonger et investir encore cette recherche dans les mois à suivre. Une façon de poursuivre une enquête ouverte ici. Des entretiens avec d'ancien·ne·s collaborateur·rice·s et/ou étudiant·e·s pourraient me permettre de nuancer et d'ajuster les quelques pistes proposées précédemment. Les résurgences des années 1960-1970 dans le paysage chorégraphique français m'invitent également à creuser un travail autour de l'articulation entre danse et féminismes dont certain·e·s artistes se sont revendiqués les porteur·se·s (et dont la chercheure Hélène Marquié a orienté une partie de son travail). Combien un héritage féministe des années 1970 est réactivé dans les années 2000 en France et quelles traces a-t-il laissées aujourd'hui ? Dans la même logique, la question des

politiques des milieux et de l'amitié serait à étayer davantage pour comprendre davantage ce qui relève du trouble dans les gestes critiques de Laurence Louppe.

Mon intérêt pour une culture LGBTQI+ et plus spécifiquement autour d'une histoire lesbienne, m'a conduite à m'approcher de Jill Johnston et à découvrir, à travers elle, tout un pan d'une histoire que je méconnaissais et dont je souhaite dans les mois à venir poursuivre cet élan avec le projet *J. J.*

Sa manière de faire de la critique d'art a marqué une rupture avec un héritage critique moderniste qui préconisait un sujet-critique extérieur aux œuvres qu'iel décrivait. Pour la critique américaine, au contraire, son plaisir de partager une expérience esthétique a dévoilé un sujet qui se laisse contaminer par les objets qu'elle observait. Elle s'est attachée à rendre compte d'une vision de la critique intimiste, ultra-subjective. Développant une écriture sur les œuvres faite de collage et d'associations inédites, elle révèle un regard bouleversé par les révolutions esthétiques, sexuelles et politiques de ce moment-là. Paradoxalement, son écriture résonne encore en 2019 dans mes manières de parler des œuvres, d'écrire depuis elles, de voyager avec elles. Jill Johnston décloisonnait les catégories et les savoirs-faire reliés à telle ou telle discipline et, en cela, faisait une forme de recherche-création toujours ouverte aux expérimentations en tout genre. Comment la nommer aujourd'hui ?
Critique-pirate.
Critique-punk.
Critique-lesbienne.
La liste des noms à inventer pour l'occasion ne s'arrête pas, tant son œuvre est prolixe et multiple, et c'est peut-être par l'accumulation de qualificatifs qu'il est possible de se saisir, du moins de goûter, la particularité du travail de J. Johnston. Il est évident qu'une thèse entière aurait pu lui être consacrée, et le chemin que je me suis frayée, tout au long de ce travail, expose les prémisses de travaux à venir[611]. Ainsi, si cette recherche doit se conclure ici, elle ne fait que commencer ailleurs.

Les bords choisis pour cette recherche sont au croisement de la performance et de la critique. Ils nous renseignent sur une histoire de la critique de/en danse mais aussi sur une histoire de la recherche de/en danse. Ils viennent densifier ces espaces entre la recherche et la création, entre la page de papier et le plateau. Ils font apparaître à chaque fois la construction d'un (ou plusieurs) regard(s) sur la danse. Faisant écho aux danses d'interprètes des années 1990-2000 en France,

[611] Au travail de création *J.J.* évoqué précédemment, un travail de traduction en français de son ouvrage *Marmalade Me* est actuellement en préparation avec la collaboration du chercheur et curateur Lou Forster. Les archives de Jill Johnston étant actuellement à New-York auprès de sa veuve Ingrid Nyeboe, il sera question de se rendre là-bas dans quelques mois pour consulter le fonds.

désireu·x·ses de s'émanciper du joug de l'auteur·e, et en écho aussi à certains parcours d'artistes chorégraphiques ponctués par des passages à l'université ou par des projets dédiés à la recherche et/ou à l'écriture[612], il me semble que la figure de l'artiste-chercheur·e s'est aujourd'hui multipliée et complexifiée.

La constitution de ce corpus m'a permis d'arrimer chacune de ces objets/œuvres/personnes à cette constellation de recherches-créations qui offre des méthodologies pour faire de la recherche en danse, pour performer sa recherche[613]. Les termes « réceptions performées » et « critiques affectées » sont devenues au fil de ces années des passerelles entre recherche et création et demeurent à présent des modes d'agir ou encore des outils à partager et à expérimenter. Ce travail de recherche-création présenté ici permet alors d'établir quelques unes de mes pratiques critiques aujourd'hui. Quelques outils peuvent ainsi être dégagés pour appréhender aujourd'hui mes relations aux œuvres. J'en mentionnerai quelque-uns qui ont traversés cette recherche : placer le·la spectateur·rice comme un·e auteur·e ; entretenir un éros-critique ; s'appuyer sur la description pour élaborer des partitions chorégraphiques ; jouer avec des filtres descriptifs (décrire l'œuvre comme si c'était quelqu'un·e par exemple) ; partager la recherche à des amateur·e·s (mes grands parents) ; convoquer des figures d'une sphère militante (les Flying Lesbians) ; mêler langage familier et langage universitaire ; donner à écouter des voix multiples (aussi bien dans les références que dans les registres musicaux et discursifs) ; fictionner avec les œuvres et les fictionner tout autant. Ces quelques éléments de travail peuvent à présent se partager à d'autres et s'enrichir conjointement.

Le cycle de *La langue brisée* a été un terrain d'expérimentations mais aussi un lieu de positionnements dans lequel mes savoirs d'artiste et de chercheure ont pu

---

612 À titre d'exemples, je citerai les travaux d'Enora Rivière qui a suivi un Master au département Danse de Paris 8 et qui a choisi d'offrir une analyse d'œuvre du *Sacre du printemps* (chorégraphié par Dominique Brun) depuis sa posture d'interprète : *Ecrire sur une oeuvre après l'avoir dansée ou la question de l'analyse d'oeuvre depuis la posture de l'interprète*, mémoire de DEA en danse, dir. Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2004. Elle a également écrit un essai de fiction à partir d'une série d'entretiens menés avec des danseur·se·s autour de leurs conditions de travail, de leurs vécus, de leurs souvenirs, de leurs affects : *ob.scène. récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin : Centre National de la Danse, 2013. L'interprète Stève Paulet a réalisé une recherche-création depuis son travail performatif au sein la compagnie Les Gens d'Uterpan dans le cadre d'un Master au département danse de Paris 8 : *Écrire autrement "Topologie"*, mémoire de master 2 en danse, dir. Julie Perrin, 2017. L'artiste Laurent Pichaud mène une thèse de recherche-création autour et à partir de sa relation avec Deborah Hay à Paris 8.

613 C'est le titre du séminaire initié par Laurent Pichaud au département Danse de Paris 8 (2017 à 2019). En écho à sa proposition, deux doctorantes coordonnent depuis octobre 2017 un atelier laboratoire intitulé « Performer la pensée » destiné à de jeunes chercheur·e·s (département d'histoire et théorie des arts de l'École Normale Supérieure et laboratoire de recherche-création SACRe - Université PSL). Un autre programme « Performer les savoirs » a été mis en place en 2018 par les chercheures Chloé Déchery et Marie Boudier sous forme d'ateliers et de journées d'études.

se croiser et agencer singulièrement une recherche-création. La pièce *Ôno-Sensation* créée en fin de ce parcours de recherche est venu clore ce cycle et en faire presque une synthèse. Jouant de différentes modalités de regard : une artiste qui regarde une œuvre, une œuvre qui regarde une artiste, une spectatrice qui se met au plateau, un plateau qui accueille différentes réceptions de spectateur·rice·s, etc. Les différentes postures que j'endosse dans cette pièce viennent résonner avec celles que j'ai pu éprouver pendant ce travail de recherche.

Enfin, ces deux parties viennent à présent se tisser avec la soutenance qui se fera en deux temps. Une soirée sera l'occasion de présenter mon dernier travail en date, *Ôno-Sensation* accompagné, en amont, d'une présentation orale pour les publics qui seront là. Cette soutenance sur deux jours aura lieu aux Laboratoires d'Aubervilliers. Lieu qui a accueilli depuis 2015 mes premières expérimentations, lieu dans lequel je travaille encore régulièrement mais aussi lieu qui appartient à ce vaste territoire du 93, département dans lequel l'Université Paris 8 est située. Cette soirée se complètera le lendemain par une soutenance avec les membres du jury. Ce programme apportera, je l'espère, quelques éléments de réflexion sur les multiples manières d'envisager la recherche-création à l'Université et plus particulièrement dans les études en danse.

BIBLIOGRAPHIE

Une hypothèse de réinterprétation :

- *Une hypothèse de réinterprétation*, captation réalisée par le Centre National de la Danse, 2012, 43 min.
- BOUVIER Mathieu, « Pour une danse voyante. Point de vue figural sur quelques outils pratiques. », *in* www.pourunatlasdesfigures.net, Lausanne : La Manufacture (HE.So), 2018.
- DESPRÉS Aurore, « Analyser les processus de création en danse contemporaine. Etude de cas : le processus de création de 9 de Loïc Touzé », *Congrès International « Repenser la théorie et la pratique en danse »*, Publication du Congress on Research in Dance (CORD) et du Centre National de la Danse (CND), 2007, en ligne sur http://www.loictouze.com/ressources.php?souscat=1
- QUAGLIA Rita, « Une hypothèse de réinterprétation », *Repères*, *cahier de danse*, n° 28, novembre 2011, pp. 17-19.
- QUAGLIA Rita, TOUZÉ Loïc, conversation dans le cadre de Vidéodanse 2014, en ligne sur le site du Centre Pompidou : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cEnMyRe/rXobMk

histoire(s) :

- *histoire(s)*, captation réalisée par le Centre National de la Danse, 2004, 77 min.
- DE SOTO Olga, « histoire(s) », *Repères*, *Cahier de danse*, n° 28, novembre 2011, pp. 20-21.
- DE SOTO Olga, « journal de bord (extraits) », en ligne sur : https://www.olgadesoto.com/fr/histoires-journaldebord
- PALAZZOLO Claudia, « Corps à corps avec l'histoire. « histoire(s) », Olga de Soto, 2004 », Vertigo, vol. hs octobre, n° 2, 2005, pp. 49-52.

Admiring La Argentina :

- *La Argentina*, captation réalisée par Charles Picq, Théâtre des Célestins, Lyon, 1986, 63 min.
- *Admiring La Argentina*, captation réalisée au Theatro Fonte de Yokohama, 1994, 70 min.
- ASLAN Odette (dir.), *Butô(s)*, Paris : CNRS, 2002.

- DELAY Florence, « XIVe festival de Nancy », *in Sept saisons. Chroniques théâtrales, 1978-1985*, Paris : Gallimard.
- FRALEIGH Sondra, NAKAMURA Tamah, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, New York : Routledge, 2006.
- KUHIHARA Nanako, *La chose la plus étrangère du monde. Analyse critique du butô de Hijikata Tatsumi*, Dijon : Les presses du réel, 2017.
- OHNO Kazuo, OHNO Yoshito, *Kazuo Ohno's world from without and within*, traduit du japonais par John Barrett, Wesleyan University Press Middletown Connecticut, 2004.
- PAGÈS Sylviane, *Le butô en France. Malentendus et fascination*, Pantin : Centre National de la Danse, Coll. Recherches, 2015.
- WAVELET Christophe, « Kazuo Ohno ou les ressources de l'épuisement », Vacarme, vol. 1, no. 1, 1997, pp. 52-53.

Laurence Louppe :

- *Dispositifs 3.1*, captation filmée au Centre Georges Pompidou, transmise par la compagnie PI:ES, 2001.
- ARVERS Fabienne, « Alain Buffard et ses dispositifs », *Les Inrocks*, 28 mars 2001, s.p., fonds d'archives Alain Buffard, CN D.
- BUFFARD Alain
  - Alain Buffard, « Ann Halprin. Une danse de la transformation », *Mouvement*, n° 2, septembre-novembre 1998, pp. 26-27.
  - BUFFARD Alain, LE ROY Xavier, « Dialogue sur et pour Jérôme Bel », *Mouvement*, n° 5, juin-septembre 1999, pp. 29-31.
  - « Quelques notes sur Anna Halprin. Pour un projet de film vidéo 2004. », 11 juin 2003, Archives Buffard - CN D.
  - entretien conduit par Geisha Fontaine, réalisation Centre National de la Danse, 2004, 177 min.
  - « Critical Correspondance - Interview with Jennifer Monson », *Movement Research*, 4 septembre 2006, Archives Buffard CN D.
- CAMPION Christian, « Dispositifs 3.1 : malaise sur fond d'éclat de rire », *Le Télégramme*, Brest, 28 février 2001, Archives Buffard CN D.
- CAUX Jacqueline, « Danse », *Art Press*, juin 2001, Archives Buffard CN D.
- CHAPUIS Yvanne, « ils s'exposent », entretien avec Alain Buffard, *Art Press*, juillet-août 2001, s.p., fonds d'archives Alain Buffard, CN D.
- FONTAINE Geisha, « Le lieu du gai savoir. Hommage à L.L. » *in Là*, n° 4, Paris : Micadanses, collection résidences, 2009, pp. 47-51.

- GELLY AUBARET Marie-Claire,« Laurence Louppe, un héritage sensible et théorique. Journée du 20 avril 2013 », *Cahiers de Sentiers*, n° 4, 2016, à télécharger ici : http://www.sentiers.fr/editions/les-cahiers-de-sentiers/
- IZQUIERDO Ana-Tina, *Laurence Louppe, une pensée vivante. Cours au Cefedem Sud*, Volumes 1 et 2, Paris : L'Harmattan, 2017.
- LOUPPE Laurence
  - « Guy Scarpetta à travers la scène », entretien avec Guy Scarpetta, *Art Press*, n° 10, mars-avril 1974, pp. 26-27.
  - « John Vaccaro », entretien avec John Vaccaro, *Art Press*, n° 15, décembre-janvier 1975, pp. 30-31.
  - « *Notre corps, nous mêmes* par le Collectif de Boston pour la santé des femmes (adapté de l'américain par un collectif de femmes) », chronique de livre, *Art Press*, n° 7 – nouvelle série, mai 1977, p. 35.
  - « Annie de Pisan et Anne Tristan : *Histoires du M.L.F.* », chronique de livre, *Art Press*, n° 8, juin 1977, p. 39.
  - « Carole Naggar : *Corps* », chronique de livre, *Art Press*, n° 9, juillet 1977, p. 23.
  - « Robert Duncan : *Structures et passages* », chronique de livre, *Art Press*, n° 9, juillet 1977, p. 39.
  - « Allen Ginsberg : *Journaux indiens* ; Jack Kerouac : *Le livre des rêves* », chroniques de livres, *Art Press*, n° 10, été 1977, p. 40.
  - « Les titres qui font tilt. Théâtres », Ramayana au Théâtre Gérard Philippe (une troupe de théâtre Kathakali, originaire de l'Inde du Sud-Ouest), *Art Press*, n° 17, avril 1978, p. 40.
  - *Art Press*, n° 30, spécial performance, juillet 1979, p. 15.
  - « Festival d'automne : Tanaka Min, danseur japonais », *Art Press*, n° 24, janvier 1979, p. 26.
  - « Ateliers : American center for students and artists », chroniques d'ateliers, *Art Press*, n° 35, mars 1980, p. 31.
  - « Festival Klapstuck, Louvain », *Art Press*, n °98, décembre 1985, p. 53.
  - « Un jour ou deux, Merce Cunningham, Palais Garnier, *Art Press*, n° 101, mars 1986, p. 53.
  - « Merce Cunningham à Paris, *Art Press*, n° 114, mai 1987, p. 56.
  - « Le minimalisme et nous », *Art Press*, n° 185, novembre 1993, pp. 48-51.
  - « Emergences ou résurgences ? », *Art Press*, n° 186, décembre 1993, p. 75.
  - « Savoir partager l'expérience du corps », *Art Press*, n° 195, octobre 1994, p. 73.
  - « Quand les danseurs écrivent », *Nouvelles de danse*, n° 23, printemps 1995, pp. 14-21.
  - « Petits déplacements hors des frontières », *Art Press*, n° 216, septembre 1996, p. 20-II.

  - *Poétique de la danse contemporaine*, 3ème édition complétée, Bruxelles : Éditions Contredanse, 2004.
  - « Des apprentissages / questions à Alain Buffard. », *Nouvelles de Danse*, n ° 46/47, Printemps-été 2001, Archives Buffard - CN D, s. p.
  - *Poétique de la danse contemporaine – la suite*, Bruxelles : Éditions Contredanse, 2007.
- MAYEN Gérard, *Un pas de deux France-Amérique. 30 années d'invention du danseur contemporain au C.N.D.C d'Angers*, Montpellier : Éditions l'Entretemps, coll. Lignes de corps, 2012.
- MEURRENS Isabelle (éd.), *NDD L'actualité de la danse*, n° 54, Bruxelles : Contredanse, Printemps 2012.
- PROKHORIS Sabine, « Le chant des gestes indomptés », *Mouvement*, avril-juin 2001.
- RAINER Yvonne, « La pensée musculaire » traduit par Laurence Louppe *in* STRASSER Catherine (dir.), *Le travail de l'art*, n° 1, automne/hiver 1997, Paris : Éditions Association des Arts en Europe, pp. 90-99.

Jill Johnston :

- ALLEN Gwen, *Artist's magazines : An Alternative Space of art*, MIT Press, 2011.
- ARAMPHONGPHAN Paisid, « Real Professionals ? Andy Warhol, Fred Herko, and Dance » in *Performing Arts Journal*, Volume 37, n°2, 2015, pp. 1-12.
- BANES Sally,
  - *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964*, Ann Harbor: UMI Research Press, Ann Harbor, 1983.
  - *Greenwich Village 1963, avant-garde performance and the effervescent body*, London, Durham: Duke University Press, 1993.
  - *Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover, London: University Press of New England, 1994.
  - « Jill Johnston, Signaling Through the Flames » *in* JOHNSTON Jill, *Marmalade Me*, Hanover: University Press of New England, 1998, pp. 307-315.
  - *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Paris, Pantin : Chiron, Centre national de la danse, 2002, trad. par Denise Luccioni.
- BIRKBY Phyllis, *Dykes at Jill's weekend* ; *Jane and Jill* ; *Jane O'Wyatt and Jill Johnston* ; *Jill Johnston and Van*, films consultables sur le site du Women's History Archives at Smith College https://media.smith.edu/departments/ssc/birkby/birkby_playlist.html
- EPSTEIN Michael, *John et Yoko*, documentaire, Royaume Uni, 2018, 90 mn.

- GRIMES William, « Jill Johnston, critic who wrote Lesbian Nation, dies at 81 », *New York Times*, 21 septembre 2010, https://www.nytimes.com/2010/09/21/arts/21johnston.html
- JOHNSTON Jill
  - *Marmalade Me*, New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1971.
  - *Lesbian Nation. The Feminist Solution*, New York: Simon & Shuster, 1973.
  - « Confessions of a Critic », *New Performance* « On Dance criticism », Vol. II, n°1, s.l.n.d., pp. 6 à 10.
  - « A Criticism of Outrage » *in* PERRON Wendy and CAMERON Daniel J. (ed.), *Judson Dance Theater: 1962-1966*, Catalogue d'exposition au Bennington College, 1981, pp. 10-13.
  - « Judson: The sixties », *New Dance USA*, catalogue pour le festival qui s'est tenu du 3 au 10 octobre 1981 au Walker Art Center, Minneapolis, 1981, pp. 22-27.
  - « Dance Quote Unquote » *in* BANES Sally (ed. with the assistance of Andrea Harris), *Reinventing dance in the 1960s. Everything was possible*, The University of Wisconsin Press, 2003, pp. 98- 104
  - *Marmalade Me*, Hanover: University Press of New England, 1998.
  - *Admission Accomplished: The Lesbian Nation Years (1970-75)*, London: Serpent's Tail, 1998.
- LEVINE Les (ed.), *Culture Hero*, « Jill Johnston Exposed: A life Dominated by Strange Arts, Consuming Desires, and Ego-Eroticism, Special Issue, New York: Editions Alecto Limited, 1970, avec les contributions de Lucas Samara, Gregory Battcock, David Bourdon, Yvonne Rainer, Meredith Monk, Remy Charlip, Walter Gutman, Aram Saroyan, Peter Hujar, Fred McDarrah, Brigid Polk, Wynn Chamberlain, Teeny Duchamp, Rosalyn Drexler, Gene Swenson, Ray Johnson, Barbara Rose, Helen Ansell, Kenneth King, Suzi Gablik, Ann Wilson, Stephen Dunn, John Perreault, Jasper Johns, George Segal, Barbara Forst, Andy Warhol, John Gruen, Marjorie Strider, James Lee By Ars, Hendrik Ruitenbeek, John Giorno, Lil Picard, Willoughby Sharp.
- MUÑOZ JOSÉ ESTEBAN, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, NYU Press, 2009.
- RAINER Yvonne, *Feelings are facts. A life*, Cambridge: The Mit Press, 2006.
- VAN IMSCHOOT Myriam, « Lettres sur la collaboration » *in* ROUSIER Claire (dir.), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, CND, Pantin, 2003, pp. 342-344.
- WARHOL Andy
  - *Jill and Freddy Dancing*, 16mm, 1963, 4 min.
  - *Jill Johnston Dancing*, 16mm, 1964, 19 min.
- HEGEDUS Chris, PENNEBAKER D. A., *Town Bloody Hall*, extrait, 1979, https://vimeo.com/78950738

APPORTS THÉORIQUES - DANSE :

Ouvrages :

- *Art Press*, numéro spécial, « Medium Danse », novembre 2002.
- BÉNICHOU Anne (dir.), *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon : Les presses du Réel, 2015.
- BUTT Gavin (dir.), *After criticism. New Responses to Art and Performance*, Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2005.
- BERNARD Michel,
  - *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre national de la danse, 2001.
  - *Généalogie du jugement artistique (suivi de) Considérations intempestives sur les dérives actuelles de quelques arts*, Paris : Beauchesne, 2011.
- CASPÃO Paula
  - *T-Fi (Théorie-Fiction)*, Festival CRITIQUES, Angers, décembre 2012, en ligne sur Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr
  - *Relations on paper, a piece of documentation, a site-specific glossary, a catalogue, a travelogue, a resonance, a calepin, a place, a trace, of from for with RELATIONS A CONCRETE CHOREOGRAPHY by Petra Sabisch*, Lisbon : Ghost Editions, 2013.
  - (dir.), *The Page as a Dancing Site, customise your margins according to the content*, Lisbon: Ghost Editions, 2014.
- CONTREDANSE (ouvrage coll.), *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles : Contredanse, 2010.
- DESPRÈS Aurore (dir.), *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Dijon : Les presses du réel, coll. Nouvelles Scènes, 2016.
- EVERYBODYS (collectif) :
  - *Everybodys Self Interviews*, Everybodys publications, 2008.
  - *Everybodys Group Self Interviews*, Everybodys publications, 2009.
  - *Everybodys Performance Scores*, Everybodys publications, 2010.
- GINOT Isabelle
  - *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin : Centre National de la Danse, 1999.
  - (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais : politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune : Éditions l'Entretemps, 2014.
- GOELLNER Ellen W., SHEA MURPHY Jacqueline (ed.), *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

- HAY Deborah, *Mon corps, ce bouddhiste*, traduction de Laurent Pichaud et Lucie Perineau, Dijon, Lausanne : Les presses du réel, La Collection Nouvelles Scènes / Manufacture, 2017.
- LAÂBISSI Latifa, BAUDELOT Alexandra (éd.), *Les grimaces du réel*, Dijon : Les presses du réel, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2016.
- LAUNAY Isabelle
  - *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007.
  - *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Pantin : Centre National de la Danse, coll. recherches, 2018.
  - *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Pantin : Centre National de la Danse, coll. recherches, 2019.
- MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La danse au XXe siècle*, nouvelle édition, Paris : Larousse, Bordas, 1998.
- PERRIN Julie, *Figures de l'attention : cinq essais sur la spatialité en danse Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz, Merce Cunningham*, Dijon : Les presses du réel, 2012.
- PHELAN Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, London: Routledge, 1993.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Editions Vrin, 2009.
- RAINER Yvonne
  - *Work 1961-73*, Halifax (Canada): The Press of the Nova Scotia College of Art and design en co-édition avec New York University Press, 1974.
  - « Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin », *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 5, hiver 1965. Publié dans Anna Halprin, *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, Bruxelles : Éditions Contredanse, 2009, pp. 90-121.
- RIVIERE Enora, *ob.scène. récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin : Centre National de la Danse, 2013.
- SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris : La Découverte, 2010.
- ROUX Céline, *Danse(s) performative(s). Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2004)*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- UNO Kuniichi, *Hijikata Tatsumi, Penser un corps épuisé,* Dijon : Les presses du réel, Collection Délashiné, 2017.

Articles :

- ADOLPHE Jean-Marc, MAYEN Gérard, « La « non-danse » danse encore », *Mouvement*, n° 28, mai/juin 2004, pp. 72-74.
- BAUER Bojana, « Mapping discursive practices in contemporary dance in France » *TKH*, « Dance theories reloaded », n°18, 2010, pp. 32-45.
- BERNARD Michel (propos recueillis par Véronique Fabbri), « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse », *Rue Descartes*, 2004/2, n° 44, pp. 21-29.
- CASTÉRA Grégory, « Entretien avec Bojana Cvejić : Running Commentaries », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, septembre-décembre 2010.
- CORBEL Laurence, « Archéologie d'un scandale : RoS Indexical d'Yvonne Rainer ou Le Sacre du printemps rejoué. », *Marges*, n°17, automne/hiver 2013, pp. 10-20.
- DELAHUNTA Scott, GINOT Isabelle, LEPECKI André, RETHORST Susan, THEODORES Diana, VAN IMSCHOOT Myriam, WILLIAMS David, « Conversations on choreography », *Performance Research* « Moving Bodies », volume 8, n° 4, Routledge, décembre 2003.
- DESPRÉS Aurore, « Performer (avec) les morts. Des corporéités échevelées et fragiles dans la danse-performance », *in* FREIXE Guy (dir.), *Le corps, ses dimensions cachées. Pratiques scéniques*, Montpellier : Editions Deuxième Époque, 2017, pp. 15-34.
- FORMIS Barbara, « Ce qui se passe ne disparaît pas », *Nouvelle revue d'esthétique*, volume n° 8, n° 2, 2011, pp. 10-19.
- FRÉTARD Dominique, « La fin annoncée de la non-danse », *Le Monde*, 6 mai 2003.
- GAUVILLE Hervé, « Crise du texte et crise de la mémoire. À partir d'*Hommage à la Argentina* de Kazuo Ono (1977) », *Repères, cahier de danse*, n° 28, pp.13-15.
- GINOT Isabelle
  - « Les croyances suspendues », *in* ROUSIER Claire (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin : CND, coll. Recherches, 2002. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr
  - avec ROQUET Christine, « Une structure opaque : à propos des "accumulations" de Trisha Brown », *in* ROUSIER Claire (dir.) *Être ensemble*, Centre national de la danse, Pantin, 2003, pp. 252-273. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr
  - « Mark Tompkins, Livin' is deadly », *Art Press*, numéro spécial, « Medium Danse », novembre 2002, pp. 56-59.

  - « Un lieu commun », *Repères, cahier de danse*, n° 11, mars 2003, Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr
  - « Inventer le métier », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 10 juillet 2014, http://journals.openedition.org/danse/531
- GLON Marie, « S'entre-tenir. Douze ans d'entretiens pour repères, cahier de danse », Repères, cahier de danse, vol. 34, n° 2, 2014, pp. 27-31.
- GODARD Hubert, « Des trous noirs. Entretien avec Patricia Kuypers », *Scientifiquement danse, Nouvelles de danse*, n° 53, Bruxelles : Contredanse, 2006, pp. 56-75.
- GUISGAND Philippe
  - « Pollock ou les états de corps du peintre », *DEMéter*, juin 2004, Université de Lille 3, en ligne sur : www.univ-lille3.fr/revues/demeter/corps/guisgand.pdf
  - « Un regard sur la critique ou les promesses de la description », *Repères, cahier de danse*, n° 15, mars 2005, pp. 10-12.
- HAMILTON Julyen, « Un présent spontané », entretien par Emmanuelle Huyn, *Mouvement*, n° 2, septembre-novembre 1998, pp. 32-34.
- LAUNAY Isabelle
  - « Danseurs-voyageurs ou l'art des liaisons chorégraphiques, danse contemporaine et extrême-orient », *Mouvement*, n°9, février-mars 1995. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr.
  - « Poétiques de la citation en danse. D'un Faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust avant-après 2000 », *in Mémoires et histoire en danse*, Mobiles, n° 2, Collection Arts 8, Paris : L'Harmattan, 2010, pp. 23-72.
  - « Une fabrique de la mémoire en danse contemporaine ou l'art de citer », texte de la conférence donnée au SESC, Biennale de danse contemporaine de Santos (Brésil), novembre 2009. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr
- LE BOULBA Pauline
  - avec SALVATIERRA Violeta, « vouloir croire entrevoir #1 », *Cahiers d'À bras le corps*, n°1, mai 2014, pp. 10-15.
  - avec SALVATIERRA Violeta, « 12 décembre 2013 », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier C, 2014/15.« As Buffard As Possible », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier D, 2017/18.
  - avec SALVATIERRA Violeta, « vouloir croire entrevoir #29 », *Cahiers d'À bras le corps*, n° 2, mai 2015, pp. 12-17.
  - « Lire en levant la tête », *Recherches en danse* [Online], Actualités de la recherche, Online since 21 April 2015, URL : http://journals.openedition.org/danse/1030

  - « Le bord de l'œuvre. À propos d'*Une hypothèse de réinterprétation* de Rita Quaglia », *Intermédialités « refaire »*, Montréal-Québec, Numéro 28-29, automne 2016-printemps 2017, https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/
  - « Le regard qui tue », *in* J.M . Gleizes, C. Sans (dir.), *Nioques*, n° 20, « Danser/écrire », Paris : La Fabrique, mai 2019, pp. 75-82.
- Diane LEDUC, « La description phénoménologique au service de l'authenticité en danse », *Recherches qualitatives*, Vol. 25, 2005, p.9-24 en ligne sur http://www.recherche-qualitative.qc.ca
- LE ROY Xavier, « Partition pour une conférence-performance intitulée *Produit de circonstances* », *Art Press*, numéro spécial 23, pp. 114-123.
- MARQUIÉ Hélène, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues*, 124-125 | 2011, pp. 287-309.
- MAUPETIT Christine, « No Name, No Fame », *Mouvement*, 12 octobre 2016, en ligne : http://www.mouvement.net/critiques/critiques/no-name-no-fame
- MAYEN Gérard, « Relations (auto)critiques », in *Quant à la danse*, Marseille : Images en manœuvres Editions, octobre 2006, 4, pp. 46-48.
- MONTAIGNAC Katya, « Une anti-méthode ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 05 décembre 2017, http://danse.revues.org/1017
- PERRIN Julie
  - « La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer », *revue Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma, hors-série Danses*, Marseille : Images En Manoeuvres Editions, octobre 2005, pp. 57-60. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr
  - « L'entretien entre artistes chorégraphiques, lieu d'un savoir spécifique », *in* BROGNIEZ Laurence, DUFOUR Valérie (dir.), *L'entretien d'artistes*, Paris : Vrin, pp. 207-218.
- POUILLAUDE Frédéric, « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes* « Penser la danse contemporaine », n° 44, 2004, pp. 8-20.
- QUIBLIER Marie, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention », *Marges*, 18 | 2014, pp. 140-152.
- RIEGLER Anne-Sophie, « Les plaisirs de la danse dans le flamenco », *Recherches en danse* [En ligne], Focus, mis en ligne le 24 avril 2018, consulté le 23 juillet 2018, http://journals.openedition.org/danse/1789
- ROUX Céline, « Entre devoir de mémoire(s) et besoin de paternité(s). La question de la trace dans le champ performatif français » *in* BÉGOC J., BOULOUCH N., ZABUNYAN E., *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, Archives de la critique d'art, 2010, pp. 93-102.
- SCHNEIDER Rebecca, « Performance Remains », *Performance Research*, Volume 6, 2001, pp. 100-108.

- SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris : La Découverte, 2010.
- VAN IMSCHOOT Myriam, « Rests in pieces. Partitions, notation et trace dans la danse », *Multitudes*, vol. n° 21, n° 2, 2005, pp. 107-116.
- WAVELET Christophe, « Style is a corset », entretien avec Simone Forti, *Mouvement*, n° 2, septembre-novembre 1998, pp. 28-31.

Travaux universitaires :

- BOUGIER Coralie, *Les signataires du 20 août : un espace d'expérimentation de la pensée et de la politique*, mémoire de DEA en danse, dir. Isabelle Ginot et Isabelle Launay, Université Paris 8 Saint-Denis, 2001.
- GINOT Isabelle, *La critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires. Texte de synthèse des travaux de recherche, 1996-2006*, Habilitation à diriger des recherches, dir. Jean-Paul Olive, Université Paris 8 - Saint-Denis, 2006.
- GIOFFREDI PAULE, *Le porte-à-faux : une notion merleau-pontyenne pour penser la danse contemporaine*, thèse de doctorat en philosophie, dir. Maryvonne Saison, Université Paris 10, 2012.
- LABOR Aminata, *Expériences manifestantes : récits de femmes du cortège de tête*, mémoire de master 2 en danse, dir. Isabelle Launay, 2019.
- LE BOULBA Pauline, *Regarder Le cri de Nacera Belaza. Réception et réinterprétation d'un geste répétitif, une expérience fictionnaire en partage*, mémoire de master 2 en danse, dir. Sylviane Pagès, Université Paris 8, 2012.
- LOISON-BOUVET Anaïs, *Rencontres spectaculaires sous surveillance : Processus d'exclusion, de légitimation et d'intégration de l'œuvre agressive en danse contemporaine*, thèse de doctorat en danse, dir. Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2018.
- MAUPETIT Christine, *La fiction, un possible critique*, mémoire de master 2 en danse, dir. Isabelle Launay, Université Paris 8, 2014.
- MUSILOVA Martina, *Délirer le texte critique et mise en pratique du discours critique sur la pièce « Pudique Acide » de Monnier et Duroure*, mémoire de master 2 en danse, dir. Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2014.
- PAGÈS Sylviane, *La réception des butô(s) en France : représentations, malentendus et désirs*, thèse de doctorat en danse, dir. Isabelle Launay et Jean-Marie Pradier, Université Paris 8, 2009.
- PAULET Stève, *Écrire autrement "Topologie"*, mémoire de master 2 en danse, dir. Julie Perrin, 2017.
- PERRIN Julie, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, Volume 1, Habilitation à diriger des recherches, dir. Philippe Guisgand, Université de Lille, 2019.

- PROUTEAU-STEINHAUSSER Ninon, *André Levinson ou la construction d'une critique chorégraphique. Une production critique inédite dans le contexte journalistique parisien des années 1920-1930*, mémoire de master 2 en danse, dir. Isabelle Launay, Université Paris 8, 2010.
- RIVIÈRE Énora, *Ecrire sur une oeuvre après l'avoir dansée ou la question de l'analyse d'oeuvre depuis la posture de l'interprète*, mémoire de DEA en danse, dir. Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2004.
- RIZZI Marika, *Sentir le Dire. Dire le Sentir. Tentative d'explicitation d'une expérience sensible dans les pratiques dansées de Kirstie Simson et de Deborah Hay. À la lumière de leur terminologie*, mémoire de master 2 en danse, dir. Isabelle Ginot et Myrto Katsiki, Université Paris 8, 2017.
- SOLOMON Noémie :
  - *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours. À partir d'une lecture des revues Mouvement et Art Press (1987-2002)*, mémoire de maîtrise en danse, dir. Isabelle Ginot et Paul B. Preciado, Université Paris 8, 2003.
  - *Nouvelles formes françaises et postmodern dance américaine : traductions chorégraphiques*, mémoire de DEA en danse, dir. Isabelle Ginot et Paul B. Preciado, Université Paris 8, 2005.

Autres supports :

- GODARD Hubert, « Fond/figure » *in* BOUVIER Mathieu (dir.), www.pourunatlasdesfigures.net, Lausanne : La Manufacture (HE.So), 2018.
- LAUNAY Isabelle, « Vitalités et formes de l'oubli en danse », conférence inédite, donnée dans le cadre du colloque Vestige-Vertige, Théâtre de la Cité Internationale, Paris, nov. 2008, organisé par le Mas de la danse et l'IMEC. Citée d'après la version électronique publiée sur le site de Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr

APPORTS THÉORIQUES - ARTS, SCIENCES HUMAINES & LITTÉRATURE :

Ouvrages :

- *Art Même* (L'), Chroniques des Arts Plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles, n° 62, Mai-Août 2014.
- ARASSE Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, 1992.
- ATHANASSOPOULOS Evangelos (dir.), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon : Les presses du réel, 2018.
- AUGÉ Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 1998.
- AUMONT Jacques
  - *À quoi pensent les films ?*, Paris : Nouvelles éditions Séguier, 1996.
  - *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris : P.O.L., 1999.
- BACHELARD Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 1961.
- BARTHES Roland
  - *Critique et vérité*, Paris : Éditions du Seuil, 1966.
  - *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, 1973.
  - La *chambre claire*, Editions de l'Etoile, Paris : Gallimard, le Seuil, 1980.
  - *Le grain de la voix*, Paris : Éditions du Seuil, 1981.
  - *L'obvie et l'obtus*, *Essais critiques III*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.
  - *Le bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, 1984.
  - *Journal de deuil*, Paris : Éditions du Seuil/IMEC, 2009.
- BAYARD Pierre
  - *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996
  - *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2000.
  - *Demain est écrit*, Paris : Éditions de Minuit, 2005.
  - *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*, Paris : Éditions de Minuit, 2007.
  - *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris : Éditions de Minuit, 2013.
- BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris : P.O.L., 2009.
- BOLENS Guillemette
  - *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne : BHMS, 2008, en ligne sur : http://archive-ouverte.unige.ch/unige:96439
  - *L'humour et le savoir des corps*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : Éditions La Découverte, 2006.
- CALLE Sophie, *L'erouv de Jerusalem*, Arles : Actes Sud, 1996.
- CASTÉRA G., KREPLAK Y., LEIBOVICI F., *Des récits ordinaires* (coffret), Dijon : Les presses du réel, 2014.
- CHÂTEAU Dominique
  - *À propos de « La critique »*, (dir.), Paris : L'Harmattan, 1995.
  - *L'expérience esthétique. Intuition et expertise*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- CITTON Yves, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris : Armand Colin, Collection Le Temps des idées, 2012.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main citation ou le travail de citation*, Paris : Seuil, 1979.
- CORBEL Laurence
  - *Le discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
  - avec LONTRADE Agnès, *La critique : Art et Pratique*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse, 2015.
- COTTINGHAM Laura, *Combien de "sales" féministes faut-il pour changer une ampoule ? antisémitisme et art contemporain*, Lyon : éditions Tahin Party, 2000.
- CVETKOVITCH Ann
  - *An archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke University Press, 2003.
  - avec CARLAND Tammy Rae, « Sharing an Archive of Feelings : A Conversation », *Art Journal*, octobre 2013, en ligne sur : http://artjournal.collegeart.org/?p=3960
- DANIELLOU Simon, NAESSENS Ophélie (dir.), *Quand l'artiste se fait critique d'art*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- DAUTREY Jehanne (dir.), *La recherche en art(s)*, Paris : éditions MF, 2010.
- DELACOURT Sandra, SCHNELLER Katia, THEODOROPOULOU Vanessa (dir.), *Le chercheur et ses doubles*, Paris : Éditions B42, 2016.
- DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris : La Dispute/Snédit, 2007.
- DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris : Les Éditions de minuit, 1993

avec GUATTARI Felix, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980.

- DERRIDA Jacques
  - *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris : Galilée, 1995.
  - *Trace et archive, image et art*, Paris : INA éditions, 2014.
- DESPRET Vinciane

  - avec STENGERS Isabelle, *Les faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée ?*, Paris : Les empêcheurs de penser en rond / La découverte, 2011.
  - *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris : La découverte, 2015.
- DE TOLEDO Camille, IMHOFF Aliocha, QUIROS Kantuta, *Les Potentiels du temps. Art et Politique*, Paris : Manuella Editions, septembre 2016.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard, collection Folio Essais, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges
  - *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.
  - *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Les éditions de Minuit, 1992.
  - *Phasmes. Essai sur l'apparition I*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998.
  - *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2011.
  - *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2015.
  - *Peuples en larmes, Peuples en armes, L'œil de l'histoire, 6*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2016.
- DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris : PUF, 1953.
- DURAS Marguerite, GAUTHIER Xavière, *Les parleuses*, Paris : Les éditions de Minuit, 1974.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris : Éditions du Seuil, 1965.
- FAVRET-SAADA Jeanne
  - *Les Mots, la Mort, les Sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Paris : Gallimard, 1977.
  - *Désorceler,* Paris : Éditions de l'Olivier, coll. penser/rêver, 2009.
- FOUCAULT Michel
  - *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
  - *La grande étrangère. À propos de littérature*, Paris : EHESS, 2013.
- HALBERSTAM Jack, *The Queer Art of Failure*, Durham, London : Duke University Press, 2011.
- HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences — Fictions — Féminismes*, Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris : Exils Éditeur, 2007.
- HOOKS Bell, *De la marge au centre. Théorie féministe*, traduit de l'anglais pas Noomi B. Grüsig, Paris : Éditions Cambourakis, 2017 pour la traduction française.

- ISER Wolfgang, *L'appel du texte*, Paris : Éditions Allia, 2012.
- LABRY Manon, *Riot Grrrls. Chronique d'une révolution punk féministe*, Paris : Éditions Zones / La Découverte, 2016.
- LEBOVICI Elisabeth, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XXe siècle*, Paris, Dijon : JRP Ringier, Les presses du réel, 2017.
- LEONARD Zoe and DUNYE Cheryl, *The Fae Richards Photo Archive*, San Francisco: Artspace, 1996.
- LONZI Carla, Autoportrait, Paris : JRP Ringier, coll. « Lectures de la Maison Rouge », 2012.
- LORDE Audre, *Sister Outsider. Essais et propos d'Audre Lorde. Sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme…*, traduit de l'américain par Magali C. Calise, Grazia Gonik, Marième Hélie-Lucas et Hélène Pour, Genève : Éditions Mamélis, Québec : Éditions Trois, 2003.
- LORENZ Renate, *Art Queer. Une théorie freak*, traduit de l'anglais par Marie-Mathilde Bortolotti, Paris : éditions B42, 2018.
- LORET Éric, *Petit manuel critique*, Paris : Les Prairies ordinaires, coll. Essais, 2015.
- LOUVIER Marguerin, *Le mauvais goût des femmes et des homosexuels*, Lyon : Les éditions douteuses, mai 2016.
- LYOTARD Jean-François, « Les traces diffractées. À propos d'Œuvre-autiste, n I, 1993 de Bracha Lichtenberg Ettinger », *in* PARRET Herman (dir.), *Écrits sur l'art contemporain et les artistes. Textes dispersés II : artistes contemporains*, Leuven University Press, 2012.
- MASSIN Marianne, *Expérience esthétique et art contemporain*, Presses Universitaires de Rennes, Collection ÆSTHETICA, 2013,
- MERLEAU-PONTY Maurice
  • *La prose du monde*, Paris : Gallimard, 1969.
  • *L'oeil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1985.
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto S. Giovanni : Éditions Mimésis, collection Formes Filmiques, 2017.
- NAESSENS Ophélie, « Témoignages filmés. Du document à l'œuvre d'art » *in* CAILLET A. et POUILLAUDE F. (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Æsthetica, 2017, pp. 175-187.
- PERRET Catherine, RENUCCI Franck, RÉOL Jean-Marc, VEAUTE Monique (dir.), *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*, *Hermès*, n° 72, Paris : CNRS Éditions, 2015.
- PAREYSON Luigi, *Esthétique. Théorie de la formativité, Paris :* Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2007.
- PASOLINI Pier Paolo, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris : Payot, 1976.

- PESSAN Éric, *Ôter les masques d'après Shining de Stephen King*, Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2012.
- QUINTANE Nathalie, *Mortinsteinck. Le livre du film*, Paris : P.O.L., 1999.
- RANCIÈRE Jacques
  - *Le Maître ignorant*, Paris : Éditions Fayard, 1987.
  - *Le partage du sensible*, La Fabrique-éditions, 2000.
  - *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique-éditions, 2008.
- SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris : A. Colin, 2005.
- SCHAEFFER Jean-Marie*, L'expérience esthétique*, Paris : Éditions Gallimard, 2015.
- SCHEINFEIGEL Maxime, *Un film peut en cacher un autre*, Presses Universitaires de Vincennes, 2017.
- SONTAG Susan, *L'œuvre parle*, traduit de l'anglais pas Guy Durand, Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 2010.
- STAIGER JANET, *Perverse Spectators. The practices of Film Reception*, New York University Press, 2000.
- STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, Paris : Éditions Gallimard, 1970 et 2001 pour la présente édition augmentée.
- VOLTZENLOGEL Thomas, *Cinémas profanes. Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa : une constellation*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018.
- WALLON Emmanuel (dir.), *Scènes de la critique*, Paris : Actes Sud - Papiers, 2015.
- WILDE Oscar, *Intentions*, Paris : Le Livre de Poche, coll. Classiques, 2000.
- WITTIG Monique
  - *Les guérillères*, Paris : Éditions de Minuit, 1969.
  - *Le chantier littéraire*, Lyon, Paris : Presses Universitaires de Lyon & Éditions iXe, 2010.
- ZAPPERI Giovanna
  - avec CREISSELS Anne (dir.), *Subjectivités, Image, Pouvoir. L'histoire de l'art traversée par les rapports coloniaux et les différences sexuelles*, Toulouse : Europhilosophie, série « Arts » 2012.
  - *L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Presses Universitaires de Rennes, Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges, collection « Arts contemporains », 2016.
  - *Carla Lonzi : un art de la vie*, Dijon : Les presses du réel, collection Œuvres en société, 2018.

Articles :

- ATHANASSOPOULOS Evangelos, « L'art comme production de connaissance : entre théorie et pratique », *Marges*, 22 | 2016, pp. 75-86.

- BAYARD Pierre, « Comment j'ai fait régresser la critique ? » *in* ZIMMERMAN L. (dir.), *Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard*, Nantes : Éditions Cécile Defaut, 2010, pp. 19-37.
- BRACKE Sarah, PUIG DE LA BELLACASA Maria, CLAIR Isabelle, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du Genre*, Paris : L'Harmattan, pp. 45-66.
- CHEVALIER Pauline, « Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970 », revue *Marges*, n° 13, 2011, pp. 52-64.
- CORBEL Laurence, « À rebrousse-poil : d'une histoire de l'art revue et relue par les artistes », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 4, n° 2, 2009, pp. 125-130.
- CRAS Sophie, « Un moment féminin de la critique d'art : les années 1960 aux États-Unis », *Texte et image* [En ligne], vol. 1 | 2011, mis en ligne le 13 décembre 2017, consulté le 12 janvier 2019, http://preo.u-bourgogne.fr/textetimage/index.php?id=91
- DÉCHERY Chloé, « L'écriture performative », *in* Biet C., Pécorari M. et Landrin O. (ed.), *Théâtre / Public* n° 191, "L'avant-garde américaine et l'Europe. II. Impact", Décembre 2008, pp. 46-50.
- DESPRET Vinciane, « Les morts font de nous des fabricateurs de récits » *in* DEBAISE Didier, STENGERS Isabelle (dir.), *Gestes spéculatifs*, Dijon : Les presses du réel, coll. Drama, 2015, pp. 166-181.
- FAGNART Claire. « Discours critiques et conceptions de l'art », *Marges*, n°13, 2011, pp. 80-90.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *in Dits et écrits*, tome IV, Paris : Gallimard, 1984, pp. 562-578.
- GAGNEBIN Murielle, « L'inquiétante étrangeté en art », *in* DANON-Boileau Laurent (dir.), *Inquiétante étrangeté*, Presses Universitaires de France, 2009, pp. 179-202.
- GRELET Stan, LALANDE Aude, « Déplacés, déplacer. Entretien avec Nicole Lapierre», *Vacarme*, n° 47, Association Vacarme, 2009.
- LEIBOVICI Franck, « Formes de vies et écosystèmes des oeuvres d'art » entretien avec CASTÉRA Grégory, en ligne sur : http://www.desformesdevie.org/fr/page/entretien-franck-leibovici-par-gr-gory-cast-ra
- LAMOUREUX Johanne, « Les prépositions de la critique », *in* LELARGE I., BERNIER C., *La Critique d'art entre diffusion et prospection*, Colloque international Max et Iris Stern, Montréal : Musée d'art contemporain, 2007, pp. 159-166.
- LEBOVICI Elisabeth, « Généalogies queer », *Critique*, volume 759-760, n° 8, 2010, pp. 669-681.
- ZABUNYAN Elvan « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, vol. 43, n° 2, 2007, pp. 171-186.
- ZIMMERMANN Laurent, « Critique et création », *Les Temps Modernes*, n° 672, 2013, pp. 191-199.

Travaux universitaires :

- CASPAO Paula, *Vis elastica de la sensation. Chorégraphies contemporaines,* thèse en philosophie, dir. Baldine Saint-Girons, Université Paris Ouest-Nanterre, 2010.
- HOUSSA Émilie, *Les images documents. L'art et l'acte documentaire au quotidien*, Thèse de doctorat en études et pratiques des arts, dir. Joanne Lalonde et Sylvie Fortin, Université de Montréal, Mai 2011.

Autres supports :

- BOLENS Guillemette, « La compréhension du mouvement », *in* Mathieu Bouvier (dir.), www.pourunatlasdesfigures.net, Lausanne : La Manufacture (HE.So), 2018.
- BOUTANG Pierre-André, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, Éditions Montparnasse, 1995, 450 minutes.
- DUNYE Cheryl, *The Watermelon Woman*, film, États-Unis, 1996, 90 min.
- FAVRET-SAADA Jeanne, entretien avec CAVALIER Jean-Louis, *Les nuits de France Culture*, 15 mars 2016 (rediffusion de l'émission *Entre chien et loup*, 30 avril 1972), 30 min, https://www.franceculture.fr/personne-jeanne-favret-saada.html
- LEBOVICI Elisabeth, « Carla Lonzi, Les Parleuses, le silence », intervention lors d'une journée d'étude autour de Carla Lonzi, Paris, La Maison Rouge, 11 janvier 2013 : http://www.dailymotion.com/video/xz3ilz
- McMULLEN Ken, *Ghost* Dance, film, 1983, extrait consultable ici : https://www.youtube.com/watch?v=0nmu3uwqzbI
- TERRANOVA Fabrizio, *Story Telling for Earthly Survival,* film, Terranova, Graphoui Asbl, Rien à Voir Productions, CbA & Spectre Productions, 2016, 90 min.
- « Variations sur la beauté. Le syndrome de Stendhal », LSD, La série documentaire, France Culture, 26 juillet 2018, 54 min, https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/variations-sur-la-beaute-4-le-syndrome-de-stendhal

Sites internet :

- EVERYBODYS, everybodystoolbox.net, consulté le 12 septembre 2013.
- FLYING LESBIANS, https://flying-lesbians.de/, consulté le 18 décembre 2016.

- GÉNÉRIQUE par le COLLECTIF W, http://jorislacoste.net/jeux-w-generique/, consulté le 22 septembre 2015.
- JEUX CHORÉGRAPHIQUES (LES) par HÉRITIER Rémy et PICHAUD Laurent, http://remyheritier.net/jeux-choregraphiques/ ; http://xsud.blogspot.com/p/jeux-choregraphiques.html, consulté le 17 avril 2016.
- MATTER OF ACT par KAKLEA Lenio, http://www.abd-contents.com/choreography/matter_of_act.php, consulté le 7 février 2018.
- PAF, http://www.pa-f.net, consulté le 30 juin 2012.
- QUEERING THE MAP, https://www.queeringthemap.com, consulté le 14 octobre 2017.
- RÉSEAU FRANÇAIS SUR L'ENTENTE DE VOIX, http://revfrance.org/, consulté le 6 janvier 2018.
- SARMA, http://sarma.be/pages/About_Sarma, consulté le 15 juillet 2017.
- TkH, http://www.tkh-generator.net/, consulté le 15 juillet 2017.
- WHAT YOU SEE/ IMBAULT Charlotte, http://whatyousee.lepodcast.fr/, consulté le 30 novembre 2018.