

# Colloque

coréalisation :  
Comédie de Picardie  
Maison de la Culture d'Amiens  
ALIS

## «ALIS et les autres scènes»

**Stuart Sherman** - artiste (États Unis)

**Sally Jane Norman** - historienne de l'Art vivant

**Groupe Dunes** - Madeleine Chiche, Bernard Misrachi - chorégraphes vidéastes...

**Laurence Louppe** - critique, et historienne de la danse et coordinatrice du colloque.

**Jean-Pierre Winter** - psychanalyste n'a pu intervenir le jour du colloque.

ce colloque s'est tenu le **Judi 27 Mars 1997**  
à la Maison de la Culture d'Amiens

Le but de ce colloque sera de circonscrire l'idée d'une «scène contemporaine», plus précisément de la scène lorsqu'elle est conçue comme un dispositif d'assemblage de signes.

Notre perspective est d'établir la nature d'un tel dispositif d'investigation, d'en relever les fonctionnements. Expliciter ce qui peut sembler une évidence : ce dispositif répond simplement à des dispositions proprement humaines. L'homme est en effet doué de facultés de perceptions. Y aurait-il une configuration particulière des perceptions humaines dans laquelle l'homme perçoit «du spectacle»?

Quelles sont les conditions nécessaires et suffisantes à l'apparition de ce phénomène ? La scène n'est-elle pas le dispositif d'expérimentation de ce phénomène, presque naturel?

La scène est un détecteur et un générateur d'agencements de signes mis en jeu dans une durée. Comment cette machinerie fonctionne-t-elle ? Que produit-elle ? Que peut-elle servir à produire ?

Il est en tout cas urgent de réaffirmer que la scène est un dispositif privilégié pour l'élaboration d'un langage non verbal, pour la création et la fabrication de nouveaux langages. Et que la naissance de ces langages, étranges au regard des conventions en vigueur, est une fonction essentielle à la survie d'une civilisation.

### **La scène, un enjeu contemporain.**

Il existe encore un champ d'action propice à la pratique concrète d'une expression créatrice contemporaine. Ce champ d'action coïncide avec une certaine conception de la scène. Cependant il semble toujours très difficile, voire impossible, de juxtaposer un énoncé novateur, radical, à une pratique spectaculaire. Les pratiques plasticiennes, moins complaisantes, sont allées jusqu'à énoncer leur inopportunité et à mettre en oeuvre une interruption effective de leur exercice (Duchamp, Beuys...) : déposer de la peinture sur une toile est loin d'être resté une évidence. Par contre, dans le domaine de la scène, une grande confusion est entretenue entre l'outil de création et les «genres» théâtraux, chorégraphiques ou autres. Loin d'une recherche contemporaine, ces expressions confinent souvent à la simple reproduction de leurs modes de production par des «professionnels de la profession».

La pratique de la scène (préméditation d'une succession d'actions, gestion de la durée -également reproductible, synchronisation et organisation de l'apparition et de la disparition de signes) devrait désigner la scène comme un enjeu logique de la création contemporaine, une véritable alternative à la figuration.

### **Tactique et stratégie des signes : l'approche du temps.**

Ce sont donc des signes (signaux, images, fragments de langages) qui deviennent la matière première d'une mise en forme. Les happenings, ou les performances, ont été des figures parmi les mises en forme possibles. Le point commun à toutes ces formes est l'expérimentation d'une durée. C'est en effet le facteur temps qui induit la mise en oeuvre des moyens spécifiques au spectacle et sa gestion particulière du fictif. Cette attention portée à la durée peut-elle devenir un critère fédérateur de toutes ces formes?

### **La maîtrise de la non maîtrise et nature du signe.**

Indice supplémentaire de l'inscription des pratiques artistiques dans la réalité contemporaine : l'emploi et le détournement des techniques ne nécessitent plus des compétences spécifiques. (Il n'y a plus rien de sorcier à employer un ordinateur, une camera vidéo, un appareil photo...Et surtout il n'y a pas une manière et une seule d'exploiter ces possibilités.)

Les «compétences» (au travers des logiciels) saturent les machines modernes : il faut un minimum d'incompétence (bien placée) pour instaurer leur véritable utilité esthétique. Savoir faire sans savoir-faire. L'art sans la manière. Spécialisation sans spécialité...

- le tableau est conçu pour que toute la matière visuelle que le peintre y a déposée demeure dans son intégrité, et que cette matière se déplace avec la toile dans l'espace et le temps.

- l'écran de cinéma, lui, doit simplement rester blanc, insensible aux images qui disparaissent (ce qui évite de changer le dit écran après chaque «projection»).

- la scène, elle, est nécessairement vidée ; lieu de transit, elle est «avant tout» le lieu d'une évacuation, fictive ou conventionnelle, et toujours réelle.

Il n'y aurait donc pas, de ce fait, de signe particulier à la pratique de la scène (supposant que tout ce qui peut s'«y mettre» peut en être enlevé)?

### **Appréhension et critique.**

Les manifestations générées par le décloisonnement des corporations artistiques sont bien évidemment déplacées... D'où la difficulté de les contenir dans un appareil de références conventionnelles ; la tendance de chaque spécialité est d'aligner tout objet étrange sur le cadre restreint de ses conceptions. Devant le risque d'une remise en cause de la spécialité, l'inconnu est ramené à du connu. Le tout au prix d'une perte de perception.

Comment s'élabore un langage scénique non verbal (le signe dans la durée), et quel usage particulier de l'indirect (détour) intervient dans ce type d'énonciation?

Dans quelle(s) posture(s) se retrouve le regardant-écoutant (spectateur, visiteur, metteur-en-scène...)?

Les systèmes de production et de distribution.

L'équivoque règne aussi sur les modalités de productions d'«objets» qui n'ont ni la légèreté de l'oeuvre plastique, ni la lourdeur de la machine théâtrale. Face aux normes en cours, il faut souvent réclamer l'inutile pour obtenir, en prime, le nécessaire. C'est un énorme gâchis d'énergie qui s'accumule aux portes de chaque spécialité instituée.

En France, l'accès au public, lui, est soumis à l'aval de professionnels de plus en plus frileux. Une bienveillante complaisance les confirme dans leur souci de ménager la chèvre et le chou. Le public est soigneusement maintenu hors du coup par une politique du réchauffé (qui fidélise!). Catastrophique à terme (et à plus brève échéance qu'on ne pense) cette tactique ne participe qu'à creuser le fossé entre la production artistique et ses contemporains.

### **La scène et l'inconscient.**

Le rapport à la psychanalyse pourrait s'inscrire en miroir de la pratique scénique : la pratique de manipulation de signes qu'induit la scène contemporaine renvoie assurément aux pratiques requises par la psychanalyse pour investir la scène de l'imaginaire. C'est d'ailleurs la psychanalyse qui fait appel à la notion de scène comme outil théorique ou métaphorique du fonctionnement de l'inconscient. Et d'une scène à l'autre l'enjeu du sens est souvent similaire.

La scène du spectacle comme espace d'élaboration d'un langage polysémique fait écho à celle de l'imaginaire, lieu de convergence des signes dans une perspective de production de sens non-univoque.

Une simple présentation des fonctionnements psychiques tels que la psychanalyse les envisage aujourd'hui ne fera-t-elle pas inmanquablement effet sur les conceptions de la scène du spectacle et de son fonctionnement poétique?

Colloque du 27 mars 1997

### **Laurence Louppe :**

Je voudrais juste rappeler que le groupe Dunes, avec le groupe ALIS, sont deux groupes d'artistes, émergés au cours des années quatre-vingt, qui représentent pour moi un courant très important dans la création contemporaine en France. Ces artistes se sont, non pas identifiés, mais trouvés dans la périphérie, ou dans la traversée d'un autre courant, dont ils sont plus ou moins parti prenantes : celui de la danse contemporaine.

Le groupe Dunes, parce qu'eux mêmes, Madeleine Chiche et Bernard Misrachi, sont des danseurs. Ils ont travaillé avec Odile Duboc, ils l'ont même inspirée à beaucoup d'égard. Le groupe ALIS, Pierre Fourny et Dominique Soria, a également une familiarité avec la danse contemporaine. Pierre Fourny est originaire d'Angers, une des villes importantes en danse, aujourd'hui. Donc il y a une espèce d'origine géographique, une localisation. Je dirais que, pour eux, la danse contemporaine est une topologie. Elle n'est pas forcément un programme.

Autre chose les caractérise : ils ont été à l'origine d'une sorte de déplacement, d'une réflexion et aussi d'un acte créatif, qui s'est prolongé pendant toutes les années quatre-vingt et qui a concerné le problème très important aujourd'hui du déplacement des genres.

Tout à l'heure, le groupe ALIS a été désigné comme travaillant sur les formes, d'autres formes. Nous reviendrons sur cette idée de forme. Ce qui a été très important, c'est ce glissement entre des lieux qui s'indexent toujours aujourd'hui de façon très forte à la danse, au théâtre, ou à d'autres pratiques, mais qui ont essayé de les traverser, d'évacuer à la fois les frontières et les distinctions, et surtout, qui ont posé d'autres questions. Utilisant la scène (puisque la scène est l'objet de ces rencontres), leur activité m'a semblé importante du fait d'une grande réflexion, et aussi d'une pratique, sur le détournement de la théâtralité :

sur un sujet fondateur qui, à partir de son activité, de sa présence, organise un type de représentation (l'idée même de représentation a été questionnée dans leur travail et ils posent beaucoup plus la question du spectacle que de la théâtralité même) ;

sur un lieu objectif dans lequel un certain nombre de langages, ou de propositions, pouvaient s'élaborer sans avoir à se référer à la présence d'un objet centralisant. C'est cette nouvelle scène, qui s'élabore au cours des années quatre-vingt, qui est important.

Que cette scène ait existé à partir du travail de ces artistes est certainement dû à leur initiative, à leur réflexion et à leur travail, mais il y a eu des personnalités qui ont éclairées ce choix. Je pense à Stuart Sherman, qui a été un des premiers performers, aux États-Unis et en France, à créer une sorte de sémiotique dont le sujet était plus un créateur de concept qu'une présence agissante : il y a eu ce déplacement très important.

ALIS à la fois par un travail plastique, scénographique, mais aussi de réflexion, propose des voies très novatrices, autour desquelles beaucoup de gens aujourd'hui se rassemblent, se reconnaissent et cherchent à réfléchir.

Et vous invite à réfléchir avec nous.

**Une démonstration vivante  
Stuart Sherman**

**Stuart Sherman présente une cassette de nombreux extraits, très brefs, de beaucoup de ses spectacles. Aucun n'est complet.**

**Puis une performance assez courte, mais en entier.**

**Enfin quelques-uns de ses films courts.**

**Sally Jane Norman :**

Moi j'ai une question brûlante. Est-ce que l'herbe, quand vous descendez de l'escabeau, est vraie ou image ?

**Stuart Sherman :**

C'est une photo de vraie herbe.

**Dominique Soria :**

C'est une révélation de voir le travail de Stuart Sherman. Le spectacle a agi comme un révélateur. Je me suis retrouvée face à moi-même. Le spectacle a cette fonction-là, de mettre le spectateur face à lui-même. Là,

nous pouvons approcher l'attitude du spectateur devant des formes inconnues, lorsque tout d'un coup il est face à quelque chose dont il ne saisit pas très bien le sens. Voilà, l'attitude du spectateur, c'est ce qu'il est lui-même, en fait.

**Stuart Sherman :**

Quand j'ai commencé à travailler, je ne travaillais pas du tout avec l'idée de l'effet que mon travail pouvait avoir sur le spectateur. Ou alors une idée particulière d'une relation publique, ce dont nous parlerons ici. Mais en fait, quand j'ai commencé à travailler, je ne pensais absolument pas à ça, j'ai tout simplement commencé à travailler.

Je ne l'ai jamais fait consciemment : je ne me suis jamais dit «je vais travailler en essayant d'aller dans une direction particulière, dans le rapport que le public aura à mon travail» (j'essaye de vous révéler petit à petit la névrose très particulière dont ce travail est issu) Quand j'allais voir des films, quand je lisais des livres, quand j'allais aux spectacles, j'étais très irrité. Je me suis beaucoup ennuyé. J'ai été très agacé. En commençant mon propre travail, je voulais m'assurer que je ferai quelque chose qui ne m'ennuierait pas, qui ne me frustrerait pas, qui ne m'irriterait pas, lorsque moi, je regarderais mon travail.

C'était un besoin émotionnel inconscient de faire un travail qui me plairait si je me trouvais dans le public. Et ce qui me manquait le plus quand je lisais, quand j'allais au cinéma, quand j'allais au théâtre, c'est d'être surpris. Et ce qui me manquait aussi, c'était de pouvoir me dire que je faisais partie de la surprise, que j'étais une entité nécessaire pour que la surprise ait lieu.

Je voulais créer un travail qui reconnaîtrait public et artiste comme égaux dans la création. Je comprends tout à fait ce que vous dites quand vous dites que vous vous voyez vous-même.

J'ai toujours été intéressé par la façon dont les artistes en sont venus à ce qu'ils font. Pour moi ça a été très viscéral, très émotionnel. La réflexion est venue très a posteriori. Mais sur le coup c'était surtout une expression, une réaction émotionnelle. Parce que lorsque j'allais au théâtre, au cinéma, je me sentais complètement exclu. Cela pouvait se dérouler sans moi, donc je me sentais exclu de ce qui se passait. Même si c'était un grand film, ça ne me prenait pas en compte en tant que participant à la chose.

**Benoît Petit :**

Je voulais vous demander, a posteriori, justement : je suppose que ce n'est pas délibéré, mais quand vous vous attaquez à Hamlet, Faust, et Œdipe, est-ce pour la théâtralité, est-ce parce que ce sont des figures théâtrales, ou névrotiques, ou les deux ?

**Stuart Sherman :**

... Je connais le complexe d'Œdipe, mais...

**Benoît Petit :**

Je voulais dire que vous interrogez aussi les figures théâtrales. Vous avez parlé de la névrose. Peut-être que ces grands personnages sont mythiques parce qu'ils développent des problèmes dans lesquelles nous pouvons tous nous reconnaître, à divers degrés.

**Stuart Sherman :**

Névrotique n'est pas pour moi un assez grand mot. Hamlet, je l'envisageais comme la création de Shakespeare. Comme une création artistique. Disons que je les envisageais plutôt comme des types psychologiques. Névrotique est un mot à la fois trop petit et trop contemporain qui ne semble pas adapté.

Je parlais moins des personnages individuels que du processus psychologique ou du processus spirituel ou poétique. Dans les deux pièces, ce qui m'intéressait, c'était ce programme qui partait de l'incertitude, de l'irrésolution, de la douleur, pour arriver à une certaine sérénité. J'ai vu cela, je l'ai approché, comme une musique, et pas comme d'un personnage individuel.

Je crée les éléments scéniques en même temps que l'action et la bande son, et je travaillais un peu sur des rails distincts, séparés, mais parallèles. Et tout ce que je pensais, ou ressentais, devait avoir immédiatement une expression visuelle. Je dois dire que je pense en images. J'essaye de ne pas séparer les pensées abstraites de leurs expressions physiques : je pense vraiment en images.

**Pierre Fourny :**

Je vais juste demander à Stuart Sherman de confirmer : la construction de ses Œuvres autour d'Œdipe ou de Hamlet, elle est de la même nature que ce que nous avons vu ici. Fondamentalement, la construction de ces œuvres, plus importantes, induit les mêmes processus, les mêmes moyens, en terme de signes, que d'autres œuvres dont le titre fait référence ailleurs.

**Stuart Sherman :**

Oui c'est vrai. Les gens disaient au début que c'était de l'anti-théâtre. J'étais le petit homme avec les petits objets, petits, petits, petits. Ca me dérangeait. Parce que je pense que les idées n'ont pas de taille, je travaille avec des idées. Quelle est la taille d'une idée ? Une idée n'a pas de taille. Alors je me suis dit que je prendrais les «grands thèmes», entre guillemets, les classiques, et que je leur appliquerais cette même forme, pour leur montrer que ce n'était pas un problème de taille, et que c'est tout aussi monumental que n'importe quoi d'autre.

**La nouvelle scène  
des «réseaux hybrides d'intelligence»  
Sally Jane Norman**

**Sally Jane Norman :**

Stuart Sherman a fait une intervention, devant nous, ici, avec une implication corporelle. Moi, je vais parler d'espaces dits virtuels : des espaces numériques et des réseaux.

Je reprends au passage une question lancée par Stuart Sherman : « Quelle est la taille d'une idée ? ». Je vais parler d'idées qui n'ont pas de taille : d'idées qui sont générées et qui naviguent sur ces réseaux dont nous sommes les créateurs et les utilisateurs. Dans le titre de mon intervention, j'ai utilisé le terme de «réseaux hybrides d'intelligence». J'ai emprunté ce terme à un spécialiste du traitement des informations : William Turner. Turner cherche à modéliser ce qu'il appelle la pensée stratégique : les mécanismes décisionnels qui émanent de technologies de traitement de l'information. Pour Turner, les «réseaux hybrides d'intelligence» sont constitués par l'ensemble d'hommes et de machines qui travaillent en coopération sur un réseau informatique.

Je serai beaucoup moins rigoureuse, parlant de «réseaux hybrides d'intelligence», qu'un spécialiste du traitement de l'information. J'ai trouvé cette expression très poétique, intimement liée, pour moi, à un travail de création théâtrale et au travail qu'entreprend, entre autre, ALIS. Je pense que c'est le propre de l'art scénique de tisser des «réseaux hybrides d'intelligence». Il y a un domaine de parenté avec le travail de Turner : je parlerai de cet artifice qu'est la «création théâtrale de réseaux hybrides de l'intelligence», et des réseaux numériques.

Ces domaines des réseaux et de tout ce que l'on ose appeler virtuel sont le sujet de très fortes mystifications. Je viens du théâtre, du travail corporel. Mon intérêt, quand je me porte vers ces nouveaux espaces, c'est d'essayer de voir ce qu'ils peuvent communiquer, recéler, comme nouvelle forme de théâtralité.

J'ai beaucoup de doutes lorsque j'utilise le mot «nouveau». Dans le petit texte du programme de ce colloque, il y a des réflexions que je reprendrai à mon compte, et qui font liens avec ces réseaux hybrides : «la scène est un détecteur et un générateur d'agencements de signes, mis en jeu dans une durée, un dispositif privilégié pour l'élaboration d'un langage non verbal, pour la création et la fabrication d'un nouveau langage.»

Nous sommes en plein dans la problématique de Turner, avec une interprétation un peu plus poétique. Cette définition très large, plus ouverte, permet effectivement d'ouvrir le terrain de ces nouvelles arènes des nouvelles technologies. Ma conviction personnelle est que la scène est un lieu de démonstration, de modélisation, de projection des vies. C'est sa fonction première. C'est un dispositif qui évolue avec notre civilisation, avec nos idéologies et avec nos technologies. Qui sont, bien sûr, intimement liées. En même temps, la scène est ce que j'appelle mutagène de l'imaginaire : c'est elle qui nous permet de faire évoluer notre capacité de projection, de réalisation et de rêve. Tous ces mécanismes, plus ou moins cognitifs, assurent notre survie en tant qu'espèce (et là je parle plus d'une survie mentale, conceptuelle, artistique que d'une survie physique) : nous parvenons à nous projeter dans les espaces que nous allons être amenés à habiter dans l'avenir. Les nouveaux langages qui sont forgés dans les milieux scéniques, nous permettent d'étendre notre arsenal de vies possibles («vies» au pluriel). La scène est donc un dispositif qui fonctionne sur un plan herméneutique, c'est-à-dire un système d'interprétation et de décodage d'une séquence de signes complexes ; elle est aussi un dispositif qui fonctionne sur le plan heuristique, c'est-à-dire qu'il sert à la découverte.

L'art d'ALIS consiste en la fabrication de nouveaux langages : cela implique la gestion de matières, d'énergies multiples et variées. Nous retrouverons un travail de ce type chez Dunes. Il y a un brassage des registres de présence. Sur ce travail d'ALIS, Didier Plassard a écrit un très beau texte qui s'intitule «La cage aux merveilles». Il y parle de tous ces glissements entre les registres de présence. ALIS opère dans les franges

d'interférence entre corps, objets et projections (projections lumineuses et sonores) : c'est là qu'ils puisent leur énergie, une énergie qui vient du jeu «entre». Aujourd'hui un nouveau «entre», un nouveau «jeu entre», est en train de naître. De nouvelles aires de jeu donc. Et ces aires de jeu sont propres aux espaces numériques. Ce ne sont pas des espaces inhabités, inhabitables, froidement platoniciens, comme beaucoup de gens voudraient le dire. Des gens qui prétendent être au sang chaud, contrairement aux technophiles qui seraient des êtres au sang froid et les seuls à appréhender ces espaces numériques. Au contraire, les espaces numériques qui sont en train de s'ouvrir et de se développer sont des espaces intensément vivants, qui résonnent d'informations et de pensées. Ce sont des espaces de rencontres et d'échanges d'idées. Ce sont des voies, des espaces qui sont devenues dorénavant pénétrables grâce aux différentes interfaces : interfaces audios visuelles, mais aussi tactiles, kinesthésiques, se prêtant, s'offrant à une plongée de plus en plus corporelle. Sans énumérer tous les dispositifs technologiques, il faut souligner que l'accueil, de plus en plus chaleureux, que les espaces numériques offrent aux corps, les constitue en un lieu formidables de confrontation registres de présence. Aujourd'hui on peut jouer au bras de fer avec quelqu'un qui se trouve aux Antipodes, tout en lui chuchotant dans l'oreille avec des systèmes de spatialisations sonores d'une précision et d'une sensibilité absolument remarquables. Il y a un bouleversement de nos moyens de présence.

Nous sommes en train aujourd'hui d'intégrer ces espaces sur le plan conceptuel et sur le plan opérationnel, comme hier nous avons intégré le téléphone et le visiophone. Mais cette intégration se fait, malheureusement, sur le plan essentiellement fonctionnaliste, utilitaire. La tendance est de plaquer notre utilisation de ces espaces aux potentiels infinis sur les utilisations des espaces déjà connus... Alors qu'ils se prêtent à un autre emploi, à un tout autre investissement. Nous sommes en train de miner leurs potentiels en tant que (selon l'expression d'ALIS) «dispositif privilégié pour la création et la fabrication de nouveau langage».

De multiples registres de présence sont en train d'émerger dans ces espaces. Nos présences, à nous, sont de plus en plus portées dans ces aires de confrontations, dans ces aires d'échanges et de communication grâce aux interfaces. Mais il y a également ce que l'on appelle les entités virtuelles, des entités aux noms variés, qui sont classées selon leur vocation, plus ou moins interchangeable : on parle, par exemple, d'agents, d'acteurs, d'infobots, de messagers et de knowbots. Ce sont des entités intelligentes puisqu'on les a construites de cette façon. Elles œuvrent dans ce que l'on appelle des domaines (ces terminologies, ce lexique se trouve dans une sorte de thésaurus sur le réseau «principia cybernética web». La parenté entre grand nombre de ces termes sur les réseaux et leurs homologues dans le monde théâtral est étonnante). Mais qui sont ces créatures, aux noms un peu SF, et de quelles façons peuvent-elles enrichir nos langages scéniques (directement ou indirectement) ? Quelque chose de très paradoxale s'est créé avec ces technologies numériques, avec les possibilités de traitements de l'information massive. Quelle est la taille d'une idée, ou de l'idée ? (un paradoxe est quelque chose d'à la fois tragique et de drôle) Des zones de navigation, des zones d'explorations ont été constituées, mais, de par leur taille, elles nous sont inaccessibles. La taille des idées sous-jacentes ou véhiculées par de très grandes bases de données est une chose que nous ne pouvons pas conceptualiser avec notre modeste matière grise. Donc, avec les entités que je viens de nommer, doivent être développés des moteurs, des agents par procuration : ils vont naviguer pour nous. Mais pour qu'ils le fassent de manière efficace, il faut les doter de moyens et de logiques de navigation qui soient en adéquation avec ces espaces infinis. Si un moteur de recherche est programmé comme un moteur mécanique laborieux, systématique dans sa démarche, il ne va pas ramener beaucoup plus de choses que nous-mêmes, qui sommes capables d'un travail laborieux, systématique et méthodique.

On essaye donc, dans ces moteurs de recherches, ces agents, de programmer certains traits comportementaux. On va leur donner une motivation en faisant beaucoup appel à des théories du domaine de la vie artificielle, aux courbes d'apprentissage, aux architectures neuronales. Tout simplement, on essaye de comprendre des systèmes de fonctionnement, plus ou moins intuitifs, du cerveau humain, et de retrouver des facilités, des possibilités de programmations qui reproduisent cette souplesse qui lui est intrinsèque. Cela produit en fin de compte des entités qui deviennent inconsciemment imprévisibles. Vous voulez lancer votre agent (votre présence par procuration) à la recherche d'un certain type d'expérience sur le réseau. Comme il a effectivement son propre comportement, de surcroît évolutif, adaptatif, vous ne savez pas, en lançant votre bouteille à la mer, votre bouteille intelligente, vous ne savez pas ce qu'elle va vous ramener. Et vous ne savez pas dans quel état elle va vous revenir. Comme le gamin que vous envoyez pour son premier grand voyage à l'étranger, vous ne savez pas s'il va revenir, d'une part, et vous ne savez pas comment il aura été transformé

par cette expérience. Je fais délibérément des analogies avec notre quotidien parce que nous avons à faire ici à des entités caractérisées par une sorte de vitalité. Elles sont autonomes, elles sont évolutives. Notre tâche est de rentrer en dialogue, d'établir le dialogue le plus riche et le plus ouvert possible, pour pouvoir profiter de ces espaces auxquels on ne peut accéder que par ces intermédiaires là.

C'est une situation un peu paradoxale que celle qui est en train de se créer dans les espaces numériques.

D'un côté nous sommes en train de créer des espaces dans lesquels nous commençons à pouvoir nous propulser «physiquement» (je mets des guillemets). «Physiquement», parce que nous sommes disjoints de notre corps : nous pouvons avoir une expérience kinesthésique, une expérience corporelle correspondant à une manipulation à distance. Nous sommes en train d'induire sur nous-même une sorte d'état de schizophrénie délibérée, volontaire. Donc déjà, en ce qui concerne notre investissement dans ces nouveaux espaces, quand je parle du corps et du physique, cela se passe à un niveau qui n'a rien à voir avec ce que l'on éprouve normalement dans notre monde familier. De l'autre côté, nous sommes en train de constituer ces agents intelligents. Simplement, ce qui est essentiel à ce moteur, c'est un désir. Ce qui lance cet agent, en premier lieu, c'est notre désir, notre souhait d'accéder à ces espaces hautement inaccessibles. D'un côté notre propre corps qui essaie de s'y plonger, de l'autre côté une sorte d'avatar, (très vieux mot mais bien utilisé par le monde cyber aujourd'hui). Ces avatars sont les purs figmaux de nos désirs, que nous lançons. Et il faut parvenir à créer un rapport entre les deux pour pouvoir exploiter, au maximum, ces espaces de vies. Parce que ce sont des espaces de vies : ils ont été créés pour cela. Le problème est d'en rester au niveau d'une exploitation utilitaire, fonctionnaliste, non imaginative (ce qui est globalement le cas actuellement), de créer un dialogue sur des bases d'une sémantique connue, familière. Lorsque nous avons à faire à des phénomènes parfaitement inconnus, sans précédent, nous sommes un peu idiots. Il faut donc cette espèce de zone d'élaboration, de création, de nouveaux langages. Il faut l'énergie qui est propre à des fabricants de langage comme ALIS, comme Dunes, comme Stuart Sherman, pour pouvoir contourner, dépasser, ce recours à des modèles qui ne correspondent nullement à un véritable investissement, une véritable habitation de ces espaces. Je citerai Jean-Max Noyer qui a écrit de très belles choses sur l'émergence des nouvelles subjectivités (c'est encore un spécialiste du traitement des informations) : «Nous sommes portés à penser dans les conditions d'une anthropologie radicale, la question des limites, des frontières, des nouvelles frontières, des nouvelles boîtes noires, nous sommes amenés au cœur de la création intellectuelle, des processus de pensée, des processus d'innovation, à réfléchir sur les conditions d'énonciation, sur les conditions d'émergence des nouvelles subjectivités.» Et ce qui me frappe, mais c'est peut-être parce que je veux lire cette intention dans les écrits de Jean-Max Noyer, c'est qu'il y a chez ces gestionnaires, créateurs, analystes de grandes bases de données, il y a une sorte de cri pour qu'il y ait des démarches plus créatives, plus ouvertes, plus souples, plus aléatoires. Aléatoires dans le contexte d'un travail délibéré, du travail d'un artiste (retournement, détournement de sens et d'objets). Comment détourne-t-on un objet virtuel dans un espace numérique ? Vaste question, mais la première personne à parler de la réalité virtuelle dans le théâtre, je l'ai souvent dit et redit, c'est Antonin Artaud en 1932 dans le «Théâtre alchimique». Il y a quelques pontes du monde cyber américain qui n'aiment pas du tout l'entendre.

Ce brassage de signes a lieu sur un mode poétique et ludique qui ne peut avoir lieu que dans le milieu de l'art vivant, que dans le milieu de la scène. C'est cette énergie, cette poésie-là, qui est désespérément voulue pour que l'on arrive à vivre et à exploiter ces nouveaux espaces de communication. Pour moi le travail d'ALIS est foncièrement du même ordre que ce que je recherche, et que beaucoup de gens sont en train de rechercher dans ces nouveaux espaces. C'est aussi le travail de quelqu'un comme Jean-Paul Céalès (présent dans cette salle) : détournement, retournement d'objets. Nous avons souvent parlé des propriétés virtuelles de l'objet scénique. Effectivement, le détournement, la bascule, entre ce qui paraît être la première fonctionnalité de l'objet et, subitement, un regard très différent interrogeant cette fonctionnalité, ouvre des horizons complètement imprévus. Ce travail-là devrait être en train de se développer (il l'est dans une toute petite mesure) sur les espaces des réseaux numériques.

**Pierre Fourny :**

Sally Jane Norman voit dans la pratique que nous avons de la scène une relation avec ce qui se développe au travers d'internet et des réseaux numériques. Nous-mêmes nous n'avons pas forcément la perception du lien qu'il peut y avoir, en tout cas pas de façon aussi complète que Sally.

**Madeleine Chiche :**

Justement, Pierre et Dominique, quelle relation entretenez-vous avec ça ? Est-ce que ça vous intéresse ? Est-ce que vous commencez à bricoler dans ces histoires de réseau ? Est-ce que vous vous sentez en proximité ?

**Pierre Fourny :**

Alors ça nous intéresse activement puisqu'on a créé un site internet et qu'on utilise...

**Madeleine Chiche :**

Ça s'appelle de la communication...

**Pierre Fourny :**

Voilà, mais je dirais que pour l'instant le mode d'utilisation qu'on en a est beaucoup plus proche des modes conventionnels dont parlait Sally : nous l'utilisons comme un moyen pour aller dire ce que nous allons faire à tel moment, dans telle ville. C'est une espèce de journal, un mode de communication plus rapide que le téléphone, donc c'est d'une manière mimétique et à nouveau utilitaire, pour l'instant. Par contre nous avons la perception du fait qu'à travers ces machines et ces réseaux, de nouvelles modalités de communications apparaissent, de nouvelles modalités de positionnement des signes. Ce que nous avons perçu de façon beaucoup plus directe au travers de l'utilisation de l'ordinateur dans notre travail (une utilisation détournée, non rentable) c'est que ça produit des choses que nous n'aurions jamais pu produire autrement, grâce à une certaine rapidité d'accès à telle ou telle information. Par exemple nous ne sommes absolument pas musiciens. Si il y a des sons dans nos spectacles c'est parce que toute la connaissance de la musique est contenue dans les logiciels que nous utilisons. C'est l'ordinateur qui nous a appris à manipuler les sons. De même pour la photographie : au début nous faisons nos images avec des photocopies sur rodoïdes et une allumette pour gratter la poudre de la photocopieuse et nous colorions au pinceau. Un jour nous avons acheté un appareil photographique, automatique, parce que nous ne savions pas faire de la photographie. L'appareil contenait le savoir de la photographie et nous a appris à prendre des photos, nous a appris la chimie de la photo, l'optique, le rapport de la chimie à la lumière. Et aujourd'hui nous sommes capables d'utiliser un appareil manuel. Mais au-delà de ça, il est très difficile de parler d'une perception claire de ce qui va nous arriver au travers de ce réseau, y compris de ce que nous ayons pu mettre en place nous-même au travers de notre site.

**Laurence Louppe :**

Tout ce que vient de développer Sally Jane est très important. À savoir l'idée que, depuis le début de la civilisation, l'enjeu est de développer de nouveaux signes et de nouveaux modes de production signes, et de multiplier les langages. Dans cette multiplication des langages et des modes de productions de signes, et de nature de signes (ces signes sont d'ailleurs en train de se métisser), est-ce que les entités que tu appelles des agents sont des intermédiaires entre des entités volontaires et des signes ? Est-ce que ce seront des nouvelles possibilités d'existence, qui seront à la fois de l'ordre d'un agent producteur, avec son autonomie, et en même temps est-ce que ce sont des modalités de langages ? Nous assistons à la naissance de nouveaux statuts d'existence, à la fois des sujets et des objets. Cette multiplication des signes dans leur nature, dans leur action, va vers l'infini. Je ne pense pas que ce soit une question d'échelle ou de lieu de production. Tout à l'heure Stuart Sherman disait qu'une idée n'a pas d'échelle, bien entendu, mais la production artistique non plus n'a ni échelle, ni lieu assigné à résidence. Ce que font ALIS, Dunes, et Stuart Sherman, dans leurs propres espaces, est déjà complètement analogique de ce qui se fait dans les espaces numériques. C'est uniquement un certain stade du signe qui ne fera que de se développer. J'espère, comme Sally Jane, que ces modes, toute cette activité dite technologique, ne se limiteront pas comme ils le sont aujourd'hui à des applications extrêmement pauvres, fonctionnelles ou marchandes.

**Madeleine Chiche :**

J'ai l'impression que c'est toujours la façon dont on s'approprie les choses qui les transforment et, d'une certaine manière, qui nous transforme. Donc, c'est un peu notre obligation de nous confronter à elles, sachant qu'elles sont autour de nous.

De quelle manière auriez-vous envie de vous confronter à ça ? J'ai l'impression qu'il est nécessaire de nous y confronter. Ne serait-ce que parce que ça transforme nos comportements et que ça agit sur nous, il faut les précéder, ou, en tout cas, tenter d'agir sur eux.

**Stuart Sherman :**

Ça m'intéresserait beaucoup de l'utiliser, mais je n'y ai pas eu accès au niveau auquel je souhaiterais y avoir accès. Ce qui m'intéresserait, ce serait de la vidéo, le CD ROM interactif pour que le spectateur,

l'utilisateur (je ne sais pas comment on appelle ça) puisse lui aussi participer à l'élaboration. Comme je l'ai dit au début à propos des vidéos : tout est idée. Tout, même la bouteille d'eau est une idée. Dans les nouvelles technologies informatiques, on en arrive à un état de langage pur, ou d'idées pures, à un monde complètement intangible, alors que là, ce qui nous entoure, c'est quand même une manifestation de l'idée dans le défi. Ce qui m'intéresse dans les nouvelles technologies, c'est cette idée d'être à l'intérieur d'un espace de pensées pures. C'est ça le défi qui m'intéresserait. Ce qui m'intéresse dans les CD ROM interactifs, dans les vidéodisques interactifs, c'est la vitesse de cette technologie : c'est presque aussi rapide que la pensée. Et nous pensons extrêmement vite. De l'inconscient au conscient, c'est plus rapide que ce que l'on peut imaginer. Travailler sur cette rapidité, m'intéresse, parce que cela approche de la rapidité de la pensée.

Je suis aussi fasciné par l'écran vide, l'écran vierge, parce que c'est un vide qui est très plein. Tout peut apparaître, tout peut disparaître, ça m'intéresse plus qu'une toile, enfin une toile simplement montée et vide, ou qu'une scène vide, c'est un vide virtuel qui peut se remplir très très vite sans prévenir.

**Sally Jane Norman :**

Le vide virtuel de la scène est absolument irremplaçable et infini et le restera toujours. Il y a toujours eu d'un côté la salle des machines et l'autre le tréteau nu.

**Stuart Sherman :**

Je vois une relation quand je crée des spectacles ou des films, je ne les crée pas sur scène ou dans l'écran, je les crée dans mon esprit et après je les transporte à l'écran ou sur la scène, et je vois un parallèle entre mon esprit et l'écran vide de l'ordinateur.

**Question dans la salle (Alain Brunswick ?) :**

Je voulais poser une question à Madame Norman. Vous nous avez fait partager une vision qui est un peu la vôtre. Mais, au delà, pensez-vous que ces nouvelles formes de théâtralité (vous nous avez beaucoup parlé de théâtre en fait) soient porteuses, pour les formes traditionnelles du théâtre, forcément d'évolution, ou bien forcément de rupture, ou bien de rien du tout (il s'agit simplement d'un phénomène totalement nouveau qui a à voir avec la théâtralité) ?

**Sally Jane Norman :**

Je pense qu'il y a une théâtralité propre à ces nouveaux espaces, comme à tout système de représentation que l'on s'est acharné à créer depuis les premières empreintes. Je pense qu'il y a aussi bien des dispositifs physiques (ce dont parlait Madeleine Chiche tout à l'heure), des prises en compte de concepts, de notions, qui vont influencer sur notre façon d'aborder les espaces existants, les espaces traditionnels. Mais j'insiste : j'ai beaucoup travaillé sur le corps, sur l'expressivité du corps. Pour moi il y a quelque chose qui demeurera toujours bouleversant sur la scène, c'est l'apparition de la personne. Les deux espaces ont des zones d'enchevêtrement, des zones parallèles, des zones de différenciations radicales. Il me semble qu'on se leurre, c'est le cas de certains médias, en faisant une espèce de très très mauvais «Au théâtre ce soir». Dans les nouveaux espaces technologiques, nous serons incapables d'en reconnaître la spécificité sur le plan théâtral. Mais, il me semble que les seules personnes qui sont capables de la reconnaître et de l'explorer, ou du moins d'indiquer les pistes, parce que ce n'est pas forcément dans leurs affinités, ce sont les gens qui connaissent la puissance de la personne qui se dresse devant nous sur une scène. Qui travaillent sur les registres de présence comme le fait ALIS (cela dit, je ne serai pas foncièrement triste si ALIS ne prend pas le train de nouveaux espaces numériques). Par contre, je serai triste, et furieuse même, si un certain nombre de personnes qui commence à générer de nouveaux langages théâtraux dans ces espaces demeurent inconscientes de ce type de recherche, de gestion et de création de signes et de langage qui est mené par ALIS.

**Madeleine Chiche :**

Je vais juste intervenir parce que Stuart Sherman a parlé d'interactivité. C'est un mot qui me met en colère. Lorsque nous parlons d'interactivité, nous le relient presque uniquement à tout ce que représente le CD ROM, à cette technologie-là. J'ai l'impression qu'un spectateur dans une salle, nous en tant que personne, nous sommes en permanence en état d'interactivité. Le vocabulaire glisse et brusquement se fait happé par un domaine, une spécialité. Nous avons tendance à complètement évacuer certaines fonctions naturelles qui font qu'à un moment donné nous sommes face à un spectacle, face à quelque chose qui se passe : parce qu'un spectacle est quelque chose qui se passe, qui advient, dans un lieu donné, et, comme dirait Bernard : payant pour le spectateur. Dans cet espace-là, les choses adviennent et elles agissent sur nous. Je ne dis pas ça de manière emphatique. C'est simplement dans la relation que nous entretenons avec les choses. Elles agissent sur nous et nous agissons sur elles. C'est ma conception du spectateur, parce que je suis aussi spectatrice.

J'aime bien me trouver face à quelque chose qui me permet d'intégrer, de «m'intégrer». Stuart Sherman en a parlé tout à l'heure. Il faut vraiment défendre ce terme d'interactivité comme une fonction naturelle, quelque chose qui nous constitue en permanence, et qui n'est pas seulement relié à un domaine spécialisé. Et c'est en ayant cette conception là, que cela induit aussi des formes, que cela induit un dispositif qui laisserait à l'intérieur des blancs, des trous, des vides pour que le spectateur puisse... Aujourd'hui nous allons vers des notions qui ont tendance à totalement boucher ces trous et à totalement considérer le spectateur comme un consommateur passif.

**Question de la salle :**

Peut-être qu'on peut aussi parler d'interactivité quand le langage scénique qui est en œuvre n'est pas totalement élaboré. Il y a vraiment une différence, pour moi, entre un spectateur qui est dans une salle qui regarde une scène qui se joue dans un langage qu'il connaît, qu'il a appris, qui est sa langue maternelle, et un spectateur qui est face une œuvre de Stuart Sherman ou face à une œuvre de danse contemporaine ou plastique et dont il a à reconstruire le sens. Là, sa participation elle est totalement nécessaire. Il y a vraiment une distinction et, là, on peut parler d'interactivité. De même que dans les nouvelles technologies on va pouvoir parler d'interactivité. Enfin, si j'ai bien compris, dans les espaces virtuels, c'est celui qui fait le geste qui prend la parole, qui crée un nouvel espace autour de lui. Je crois donc qu'on peut distinguer le rapport à l'espace, qui est autre, et on peut aussi distinguer cela.

**Madeleine Chiche :**

Oui, de le distinguer, mais pas le limiter, pas le réduire, nous avons tendance aujourd'hui à réduire. Quelques spécialistes se sont appropriés ce terme et nous ne l'utilisons presque plus que dans cette spécialité-là.

**Laurence Louppe :**

Ce qu'a développé le travail de Stuart Sherman tout à l'heure, ce sur quoi d'ailleurs a aussi porté la communication de Sally Jane Norman, c'est que, au fond, l'important (et la scène contemporaine a beaucoup de travail à faire) c'est d'être face à un langage qui n'est pas totalement codé et qui ramène de l'inconnu. L'interactivité ne peut pas se produire s'il n'y a pas cette marge de l'inconnu, si vous entretenez une scène où tout est fixe (fixe pas seulement dans le sens où l'objet scénique est achevé ou non, il peut très bien être tout à fait achevé et apporter une part d'ouverture, une part de potentialité, une part d'interprétation qui n'est pas encore donnée où justement le spectateur se glisse comme sujet de l'interprétation).

Sally Jane a parlé d'herméneutique. L'herméneutique c'est l'interprétation des textes sacrés. Il y a ce côté de mystère : ce n'est pas un mystère qui se veut un épaississement par rapport à une donnée (et surtout pas une donnée psychologique, en tout cas pas chez Stuart Sherman) qui serait à rechercher, mais tout simplement ce lieu ouvert où la pensée est encore en train de s'élaborer, la pensée du spectateur. Et celle aussi du créateur. J'aime beaucoup quand Stuart Sherman dit qu'il s'ennuie lorsqu'il sent les limitations et les frontières de quelque chose qui est déjà fixe et où il n'y a plus rien à découvrir : pour moi c'est ça l'interactivité. Quel que soit le support et, bien entendu (je reviens aussi à l'idée du corps développée par Sally Jane) une présence, une présence d'ailleurs à travers différents registres.

Mais ces différents registres incluent toujours que cette interactivité passera dans une relation, physique entre autre.

**Bernard Misrachi :**

Tu dis que l'interactivité ne peut pas se produire, mais est-ce qu'à un certain moment elle n'a pas été oubliée tout simplement ? C'est-à-dire que nous oublions qu'il y a une interactivité possible entre les choses, et nous oublions parce que justement nous avons pris l'habitude, nous avons la sensation de les connaître. Nous les consommons, nous ne les regardons plus. Nous les percevons sans les vivre vraiment.

**Laurence Louppe :**

Oui, ça existe bien avant l'invention de ce que l'on appelle les nouvelles technologies : c'est la convention. Lorsque les signes sont usés par des conventions, il y a plus d'interactivité possible. Et vous avez beau avoir quarante personnes présentes sur scène, si ça se construit dans une esthétique du déjà là, que tous les réseaux interprétatifs sont déjà pensés, sur du connu, eh bien, il ne se passe rien, et la présence du corps est à la fois complètement mystificatrice et mystifiée. C'est aussi une question d'esthétique, et de projet. Quel que soit le support, ou quelque soit la dimension (j'en reviens à l'idée de l'échelle parce que les espaces numériques posent le problème des espaces infinis) quelle que soit la dimension, le lieu, ou le registre où ça se passe, ce qui compte c'est justement d'ouvrir ces espaces inconnus, où, grâce à elle seule, peut se manifester

l'interactivité, un espace de relations possibles.

**De fil en aiguille**  
**Groupe Dunes - Madeleine Chiche et Bernard Misrachi**

**Bernard Misrachi :**

En fait nous avons amené des images. Ce sont des images que nous projetons dans nos spectacles, qui font partie des scénographies. Elles n'ont pas une fonction simplement de scénographie, de décors... Je dis des images mais il y a du son aussi. Nous aimons bien, dans nos spectacles, qu'il y ait un mouvement perpétuel, entre les sons, les images, les éléments du décor et les gens qui sont sur scène. Nous ne savions pas trop comment en parler, présenter cela. Lorsqu'on nous a dit qu'il fallait faire une intervention d'environ 20 minutes, nous avons monté une cassette de 20 minutes mais entrecoupée de noirs. Nous allons la diffuser. Comme ça, de temps en temps y aura des images et des sons qui arriveront. Ils correspondent à notre manière de travailler, d'intégrer les choses : des images vont apparaître, juste comme ça, pour participer du mouvement général, pour nous rappeler à elles. Pareil pour les sons. Et puis à d'autres moments des images vont prendre le relais, le dessus, le premier rôle, voilà. Et nous allons parler, essayer de dire ce que nous pouvons sur notre travail.

**Madeleine Chiche :**

Les premières images sont des photos issues de différents travaux, et donnent une idée de ce que nous faisons.

**Bernard Misrachi :**

Je disais tout à l'heure que nous n'écrivions pas. Et c'est vrai... Donc nous avons fait des efforts désespérés. D'autre part, comme nous travaillons à deux, nous allons essayer de nous passer la parole : habituellement nous parlons toujours en même temps, ce qui fait que nous n'avons pas besoin d'une espèce d'interactivité, comme ça constante et souvent catastrophique. Mais là pour être un peu plus calmes, nous essaierons de nous passer la parole.

Quelques images de nos spectacles, disons des scènes où nous présentons notre travail. Nous avons pas mal exploré ce que l'on appelle aujourd'hui les friches industrielles, depuis longtemps, parce que nous aimons bien aller voir ailleurs comment nous existons dans d'autres lieux, dans des choses qui ne sont pas a priori faites pour nous, dans des lieux qui ne nous sont pas directement destinés... comme peut l'être la scène du théâtre.

Notre travail a à voir avec le mouvement, la danse, le son, les images, la musique, la matière. Dans notre histoire avec la danse, nous avons vraiment un côté matérialiste très prononcé. Ce n'est pas à l'encontre du virtuel, c'est vraiment comme ça, une espèce de nature. C'est un travail de mise en scène, une manière de réunir un ensemble de signes ou d'événements dans un temps et un espace donné. Avec l'idée, à laquelle nous tenons, qu'il n'y a pas de hiérarchie entre les signes que nous réunissons sur la scène. Déjà ça, ça peut poser des problèmes, parce que dans un spectacle de danse, a priori, c'est la danse qui devait primer. Dans un spectacle de théâtre c'était le texte, etc..

Alors pour mieux appréhender ces éléments nous sommes vite devenus des touche-à-tout. Nous y avons pris beaucoup de plaisir. Depuis le début nous réalisons les scénographies, les chorégraphies, les bandes sons, les images, les assemblages, même si, depuis, nous avons été rejoints par d'autres personnes, des danseurs, des techniciens.

Nous avons l'impression que, pour nous, la danse contemporaine a été la terre d'asile, dont nous nous sentons de plus en plus les émigrés, et de plus en plus en situation irrégulière d'ailleurs. Cela dit, ces derniers temps, notre travail s'est développé à la fois à travers des spectacles et des installations vidéos. Vous avez vu quelques images tout à l'heure.

**Madeleine Chiche :**

Je vais un peu parler de notre expérience propre. J'avais donné un titre à cette intervention qui s'appelait «du particulier au général» : le particulier c'était notre expérience, et le général c'étaient les questions, ou le leurre, qu'entendait soulever cette conversation, ou cette discussion psychologique, je ne sais pas comment nous allons l'appeler.

Pour ce qui est de notre expérience, je crois qu'elle est constituée d'une succession et d'une accumulation de gestes. J'aime bien ce terme de gestes, plus ou moins contrôlés (cela revient à ce que disait Stuart

Sherman tout à l'heure). Au départ je crois que l'on fait ce que l'on a à faire, avec des intuitions, ce qu'on sent. Des détournements, des trafics en tout genre, des usages pas toujours réglementaires de machines, ou d'objets : caméra, magnétophone, lit, téléphone, tapis, téléviseur, projecteur super 8 mm et 16 mm, minitel, magnétoscope, tôle ondulée, photocopieuse, carton d'emballage, lavabo, cuvette de wc, machine à laver, ordinateur, fers de chantier, terreau, papier calque, imprimante, frigo, fauteuil de bus, carreaux de plâtre, casseroles, cactus... Et puis évidemment les corps, les nôtres, en tant que personnes présentes sur scène, et celui de danseurs avec lesquels nous travaillons. Si j'ai un peu insisté sur cet inventaire, c'est qu'en fait à chaque objet correspond des gestes particuliers, des transports, du déplacement, de la réflexion, de l'appropriation, de la sensation, du ratage, du désordre, de l'articulation, du débordement jusqu'à, par moment, ne plus savoir du tout où nous en sommes, de l'expérimentation, et de l'imprévisible. En fait, toutes ces manipulations reposent sur de l'intuition, sans que ce soit toujours à chaque fois formulable de façon très précise ou très construite. Des intuitions qui sont des questionnements de notre rapport au réel. Ce qui nous intéresse le plus, c'est la distance à laquelle nous nous tenons des choses : le langage, et la présence physique dans les mots, enfin tout ce qui peut renvoyer à l'appréhension perpétuelle des choses. À un moment ou un autre, tous ces frottements se retrouvent sur la scène, dans une espèce d'organisation, ou de construction, qui contient tout ça, comme on dit «ça contient la foule». Un ensemble de pressions, d'impressions. Cette construction repose sur un ensemble polyphonique : plusieurs voix en même temps. Elle mixe, ou elle présente simultanément des événements différents comme les images, le son, le mouvement des gens sur le plateau (pas forcément en harmonie d'ailleurs), le tout reposant sur des jeux combinatoires. Les choses, à ce moment-là, sont plutôt présentées comme des hypothèses et des propositions. Ce qui nous ramène à la position du spectateur par rapport à ça, et à un certain type de définition de la scène, d'espace de représentation, ou du spectacle.

Je disais, tout à l'heure, que nous n'écrivions pas du tout. C'est vrai, nous avons quelques difficultés à faire des phrases. Mais que par contre nous aimons bien travailler avec des mots, les poser juste comme ça, et les laisser exister. Un peu comme chaque chose que nous mettons sur scène, pour ce qu'elles sont, en leur donnant une liberté d'être qui me paraît importante : parce que nous avons souvent eu la sensation que nous n'existions pas seuls, nous existons toujours dans un contexte, par rapport à un contexte. Cela ramène à l'interactivité, à la question de la relation. Notre plaisir c'est de reconstituer des formes de relation entre tous les éléments que nous pouvons récupérer ici et là, de tenter des alliances, un peu contre nature parfois, de recombiner.

### **Bernard Misrachi :**

Nous nous sommes intéressés aussi aux images et aux sons. Cela pourrait être perçu comme une manière de s'éloigner de la matérialité du corps, de lui donner plus de légèreté. En fait, nous avons mis énormément de temps avant de filmer le corps du danseur, parce que, pour nous, l'utilisation de la caméra et du micro c'était, au contraire, une manière de s'impliquer d'avantage dans ce que l'on peut appeler d'une manière un peu simpliste : le réel. C'est pour cela aussi qu'à partir du moment où nous avons acheté une caméra et un magnétophone, nous avons beaucoup voyagé. Nous avons, en tout cas au début, envie de ramener ces éléments à l'intérieur, ou dans une proximité avec notre manière d'être sur scène. Je reviens au spectacle : en fait, pas au spectacle justement, parce que nous ne réunissons pas tous ces signes pour produire du spectacle, mais plutôt pour susciter un jeu d'interrogation sensible, plus ou moins joyeux, une manière d'agir sur la perception des choses. Tout ça, pour nous, ça a à voir avec la perception, et avec le champ de vision. En fait nous sommes obsédés par l'idée «d'élargir» (tout à l'heure Sally Jane Norman parlait du monde nouveau et nous sommes d'accord avec elle : c'est un mot curieux «nouveau» aujourd'hui, peut-être parce que nous avons le sentiment que tout existe, alors qu'effectivement il y a de nouveaux espaces à conquérir). Pour en revenir à la perception, au champ de vision, nous avons l'impression qu'il faut absolument élargir le champ de vision. La scène, par exemple, ce n'est pas forcément intéressant de la considérer comme un lieu de focalisation, mais au contraire comme un espace qui ouvre vers des tas d'autres choses, connues ou inconnues, de préférence inconnues. Ça a à voir avec aller ailleurs, et pour aller ailleurs (un mot que nous aimons bien) il faut se dérouter, changer de route, ou sortir de la route. Cela implique de créer des troubles du cheminement, de la pensée, du corps : c'est une expérience de la sensibilité au sens physique du terme.

### **Madeleine Chiche :**

Nous n'aimons pas trop utiliser le mot spectacle, parce que nous avons la sensation qu'il est lié à une production industrielle, qu'il induit un calibre, un formatage. Cela me fait penser au supermarché, ou au

marché, où l'on trouve maintenant de plus en plus de fruits ou de légumes qui ont des formes de gros calibres. Toutes les productions des paysans, même si elles sont meilleures, nous avons tendance à ne pas en vouloir parce que ça n'a pas la forme que ça doit avoir. Du coup le mot spectacle nous le tenons un peu en suspens.

**Bernard Misrachi :**

En fait, en regardant ces deux vaches nous avons l'impression d'être des artistes urbains, urbanisés à mort comme on dit, et qui, à un moment donné, ont eu envie d'aller voir un peu du côté de la ruralité, comment continuer à exister.

**Madeleine Chiche :**

Ce n'était pas du tout un retour à la nature.

**Bernard Misrachi :**

Le dernier spectacle que nous avons fait s'appelle «le point de vue de la vache» et ce sont les deux actrices principales.

Dans la présentation du colloque, il y avait deux mots que je n'aimais pas beaucoup. C'était le mot spectacle, dont a parlé Madeleine, et c'est le mot contemporain. Parce que ces derniers temps, comme le laissait entendre tout à l'heure Madeleine, par rapport au terme d'interactivité, du monde virtuel, on a l'impression qu'il y a des positionnements très durs basés sur les mots. Il y a quelque temps, à Belfort, nous faisons un stage de danse contemporaine, et dans le groupe de stagiaire, il y avait des jeunes filles qui habitaient visiblement dans les cités, dans une banlieue. Elles étaient très impliquées dans le RAP, c'est que l'on appelle aujourd'hui les danses urbaines, et elles avaient l'impression d'avoir le monopole de «l'actualité», ou «des problèmes d'aujourd'hui», le monopole de la réalité d'une certaine manière. La réalité c'était «aujourd'hui». La banlieue et ses problèmes, c'était les «cités». C'est terrible qu'elles se soient laissées mettre ça dans la tête. Parce qu'elles ne sont pas responsables de leur point de vue. Pour elles la réalité aujourd'hui c'est l'espace de la cité, et les problèmes de la cité, et ça n'est que ça. C'est aussi ce qu'elles vivent, leur réalité d'une certaine manière, mais ça n'est pas que ça, «la réalité». C'est très grave, parce qu'à travers des mots, nous réduisons la représentation du monde. Et j'ai l'impression que nous sommes là pour faire tout le contraire. Lorsque je disais que nous nous sentions urbanisés à mort, c'est parce que nous habitons dans les villes. La danse contemporaine est née dans les villes. Et, aujourd'hui, il y a un concept, la danse urbaine, les artistes urbains, l'art urbain qui est en train de prendre le dessus, enfin je ne sais pas quoi, qui est en train de prendre le territoire dans le vocabulaire, qui a tendance à exclure de la cité, justement, de la ville, tout ce qui n'est pas RAP etc. Je n'ai pas envie qu'à notre tour nous créions un autre espace, virtuel ou pas, qui s'octroierait le monopole de la contemporanéité. Et si aujourd'hui nous devons travailler à l'élargissement du champ de vision, cela passe essentiellement par l'élargissement du sens des mots. Nous gardons une position par rapport à ça, nous voulons effectivement éviter de nous spécialiser nous-mêmes, de nous catégoriser nous-mêmes, de rentrer dans une sorte de définition qui finalement nous figerait...

**Pierre Fourny :**

Je voudrais juste donner une indication par rapport à l'emploi que nous avons fait de ces mots. D'une certaine manière nous y sommes contraints. Si nous ne parvenons pas à énoncer d'une manière «connue» ce que nous sommes en train de faire et de produire, nous nous trouvons exclus des circuits mêmes qui nous permettent de montrer ce que nous sommes en train de produire...

**Bernard Misrachi :**

Je suis malheureusement complètement d'accord avec toi...

Pierre Fourny :

Aujourd'hui, ce colloque existe pour essayer d'énoncer un discours sur notre pratique. Nous utilisons des concepts qui ne sont peut-être pas efficaces par rapport à ce que faisons. Mais (il est possible que ce soit un leurre) nous avons le sentiment qu'ils peuvent avoir une résonance auprès du plus grand nombre. Nous aussi nous en venons à choisir nos concepts par rapport à une espèce d'audimat accordé à tel ou tel concept.

**Bernard Misrachi :**

Finalement là où il faut que nous fassions attention, c'est à une attitude de retranchement. Chaque jour il est de plus en plus dangereux de se retrancher, et de réduire l'espace autour de nous. Parce qu'au-delà des choses de l'art, l'espace est avant tout un espace à vivre physiquement. Nous avons besoin d'un espace à vivre dans le théâtre, et il faut faire attention que cet espace ne soit pas grignoté ; c'était le quart d'heure d'angoisse.

**Pierre Fourny :**

Cela dit, il faut aussi que nous apprenions à nous forger des outils pour penser...

**Madeleine Chiche :**

Ce qui m'intéresserait le plus, ce serait cette bataille-là : comment pouvons nous imaginer de formuler, ou définir, autrement. Sans s'appuyer sur des comportements ou des modes de pensées qui ont déjà prouvé leur inanité. J'aimerais que nous arrivions à ne pas nous définir. Ou nous définir à travers la multiplicité. Ne pas se dire : «- nous avons ce mot-là», mais : «- non, nous avons plein de mots». La complexité est quand même notre réalité en permanence. Donc il faut l'affronter en permanence : pourquoi pas à travers, aussi, une définition d'un travail qui paraîtrait flou pour certains, compliquée.

**Laurence Louppe :**

Mais j'aimerais revenir à des choses qui m'ont particulièrement touché au cours de vos interventions. Quand vous dé hiérarchisez les rapports entre tout signe scénique, le corps ne devient pas seulement un médium parmi d'autres, mais une façon de penser des médiums. Parce que le corps est aussi un outil de penser et d'imaginaire : ce n'est pas seulement un outil de mouvement. Et le rapport du danseur au monde passe par la perception et la pensée du corps. Repenser cet imaginaire et repenser l'ensemble des signes à partir de l'expérience du corps ne doit pas forcément aboutir à la supériorité du corps sur les autres médiums. C'est très important, mais très peu accepté au jour d'aujourd'hui dans le monde de la danse et dans le monde du spectacle dit vivant, parce que justement on a l'impression qu'on enlève de la vie. La sectorisation des modes de distributions fait encore que des travaux comme les vôtres, comme ceux d'ALIS, sont mal perçus. Parce qu'il n'y a pas de lieu réel : est-ce que c'est de la danse, est-ce que c'est du théâtre, est-ce que c'est de la technologie ? Ce sont des questions qui sont encore posées. Des questions identitaires. J'aime bien la façon dont Sally Jane Norman aborde l'idée de théâtre vivant comme une idée expansive.

J'aimerais revenir sur la notion de spectacle. C'est vrai, aujourd'hui, ce mot est très suspect. Des gens de la production et de la diffusion se le sont approprié, au lieu d'en faire un mot qui implique l'acte performatif, qui a une identité en soit, qui indique en particulier une durée, une inscription dans le temps. Et je définirais presque le spectacle par son inscription dans la durée... J'aime l'expression de Gérard Genêt : «une œuvre d'art est un rapport entre une attention et une intention». Le spectacle exemplifie cette position de l'œuvre d'art (le spectacle est un lieu exemplaire), il l'assiste encore plus, il la fait sentir encore plus fort. J'aimerais bien que le mot spectacle reste donc avec toute cette force sémantique et ne soit pas seulement un terme pour organiser une billetterie dans un théâtre, ce qu'il a tendance à devenir. Lorsqu'on lui garde cette ouverture, il devient d'une richesse incroyable. Il peut aussi inclure des performances comme celle de Stuart Sherman qui a aussi, avec ses objets, occupé une durée. Nous nous sommes rencontrés autour de ces objets à un moment où il était présent et nous aussi. C'est cette rencontre qu'il faut préserver avec beaucoup de vigilance.

**Stuart Sherman :**

Je suis assez d'accord avec la définition que Laurence Louppe donne du spectacle. J'ai été très très surpris quand Madeleine a fait cette analogie entre spectacle et cette notion d'industrie, de marché. Bien que je sois conscient que ce n'est pas la définition qu'elle en donne, c'est la deuxième fois de ma vie que j'entendais cette analogie et cela m'a vraiment frappé. En fait quand on donne un spectacle, on exécute une tâche. Par exemple dans les chorégraphies d'Yvonne Rainer, il y avait de toutes petites actions, de toutes petites tâches qui étaient exécutées. Ma définition du théâtre c'est d'observer quelqu'un en train de faire quelque chose devant vous. C'est en fait une tâche, l'exécution d'une action. En anglais le verbe exécuter une action et le mot spectacle sont les mêmes, «performance» c'est le mot spectacle, «to perform task» c'est exécuter l'action. Ce que je dis là n'a l'air d'avoir aucun sens mais en fait ça en a, parce que c'est l'utilisation du même mot. On peut dire d'une danseuse qu'elle exécute, ou d'un musicien qu'il exécute un morceau, de même que quelqu'un sur scène exécute une action : c'est l'exécution.

Et ça devient théâtral à partir du moment où les gens ont l'intention de vous regarder, et vous, vous avez l'intention d'être regardé, et vous en êtes conscient. Je sais que vous pouvez me voir en train de faire ça, si je suis seul sur scène et si je sais que vous me voyez vraiment. C'est automatiquement théâtral il n'est pas nécessaire que ce soit tout de suite grand.

**Pierre Fourny :**

Est-ce que c'est théâtral, tout de suite, ou c'est tout simplement spectaculaire. Même si ça fait spectacle, la théâtralité n'est pas nécessairement liée à la notion de spectacle.

**Stuart Sherman :**

Je pense que c'est une conscience renforcée, qui confère la théâtralité : le fait que je sache que je suis

en train d'être regardé me donnera une conscience renforcée, donc donnera à ce que je fais une théâtralité. L'ironie c'est que je ne peux pas faire semblant de conférer une théâtralité. C'est le contexte, c'est la situation, c'est-à-dire le fait que je sache qu'il y a des gens qui me regardent, qu'il y a des gens qui sont venus pour m'observer, qui donne le côté théâtral à la chose. Et il ne faut pas du tout insister là dessus, sinon ça devient une espèce de mensonge.

Même sans parler du théâtre, quand il y a un moment dans la vie où vous regardez avec plus d'intention, vous renforcez le drame, la dramatique de votre vie. C'est simplement une question d'intention et d'attention renforcées. C'est comme une caméra qui bouge et qui s'arrête tout d'un coup. Ça arrive dans la vie, tout le temps. Nous ne le pensons pas : c'est un genre de théâtre, de voir, de regarder et de s'arrêter.

**Bernard Misrachi :**

Moi je suis complètement d'accord avec cette définition du théâtre. Je voudrais souligner quand même la différence de pays, de langues. Effectivement le mot «performance» est un mot magnifique, parce qu'il est précis. Le mot spectacle a été beaucoup lié à la notion de spectaculaire, ce qui a pu le détourner de sa fonction première. On dit aussi «le spectacle de la nature», mais on n'utilise jamais le mot spectacle dans ce sens, ou très rarement.

**Stuart Sherman :**

C'est pour cela que j'appelle toujours mes performances des spectacles. C'est ironique. C'est simplement quelque chose à voir, qu'on regarde avec les yeux.

**Bernard Misrachi :**

Alors qu'en France c'était un mot qui venait complètement d'ailleurs, «performance». Nous n'avons pas été tout à fait capables de traduire. Nous l'avons gardé tel quel, ce qui a permis, en France, d'ouvrir cette notion de spectacle.

**Sally Jane Norman :**

Par rapport à ce mot spectacle, je comprends vos réticences lorsqu'un terme a tendance à cloisonner un domaine. Mais il y a le revers de la médaille : pour une certaine pratique théâtrale le mot spectacle est considéré, par certains défenseurs d'une tradition beaucoup plus littéraires du théâtre, comme une espèce de sous produit théâtral. C'est-à-dire que lorsque l'on a pas à faire aux Hamlet et aux grandes œuvres littéraires, on est dans un domaine simplement «spectaculaire» comme tu l'as dit avec une infinie perfidie à l'instant. Il y a une dimension restrictive pour chaque terme que l'on emploie. Il y a des gens, il y a deux trois ans, qui ont fabriqué une nouvelle discipline qui était sensée révolutionner la théâtralité de la planète qui s'appelle l'éthnoscénologie. Et ça n'a rien à voir avec la scénologie (étymologiquement, scénos c'est le corps). Il y avait toute une justification philosophique (Barba et Grotowski étaient en toile de fond), mais ça n'a absolument pas résolu le problème de ce qui constitue ou ne constitue pas le théâtre et la théâtralité spectaculaire. C'est un terrain très glissant, très dangereux. J'utilise et je m'intéresse beaucoup au cirque, aux mimes, au travail plastique, donc par exemple quand je suis dans le milieu universitaire, académique, on me dit : oui mais elle, elle travaille sur le spectacle. Je le revendique à ce moment-là, haut et fort, alors que les autres travaillent sur des «grandes pièces» ou des «œuvres».

**Pierre Fourny :**

Stuart Sherman tout à l'heure a parlé de ménager l'expectative pour les spectateurs. L'autre aspect du mot performance, en français, c'est l'exploit, à l'opposé de ce que nous recherchons.

**Sally Jane Norman :**

Comment appelles-tu ton travail, Claire, par rapport à la discussion qui a lieu là ?

**Claire Heggen (Théâtre du mouvement) :**

Je pense que le travail se situe à des endroits différents, à des moments différents. Le travail que je fais en atelier, en studio, au niveau du corps est très proche de l'élémentaire, du travail sur le signe minimal, sur la perception, sur la sensorialité, sur le double jeu, sur le sens et l'essence. Ça c'est le travail de base disons. Au niveau du spectacle, de la mise en forme d'un spectacle, cela n'est pas forcément mis en avant. Il y a un travail qui est un peu plus théâtralisé que celui qu'on peut voir effectivement chez ALIS, chez Céalis ou chez Dunes.

**Sally Jane Norman :**

Est-ce que pour toi le mot spectacle a des connotations difficiles à gérer ?

**Claire Heggen :**

Oui. Nous retrouvons l'aspect commercial, effectivement, le formatage. Par ailleurs que je me sens

cousine germaine de la situation dans laquelle nous nous trouvons ici, avec ses avatars multiples. Entre autre, l'avènement de la danse contemporaine a été, pour nous, une exclusion progressive du corps et une espèce de glissement du mot mouvement dans le monde de la danse. Les spécialistes du mouvement c'était les danseurs. Et il n'y avait rien d'autre à côté. Cela pose le problème des critiques, des diffuseurs, de la commercialisation. Lorsque l'on est un canard à trois pattes et qu'on ne rentre pas dans les boîtes, c'est toujours compliqué. La difficulté est de trouver un discours, des formulations qui ne soient pas négatives en disant : je ne suis pas ça, je ne suis pas ça, ni du théâtre ni de la danse, je suis quelque chose entre les deux, je suis une espèce de bâtard.

**La danse contemporaine comme scène de l'acte  
(acte, présence, représentation)  
Laurence Louppe**

**Laurence Louppe :**

Je voudrais rebondir sur ce qui précède, parce que, quelque fois, le plus important de ce que l'on a à dire est dans cette transition, dans le rapport qui s'établit entre les différents discours, dans cet intervalle-là, plus que dans le discours lui-même. Donc, revenir sur le fait que pendant une certaine durée, à un certain moment, des spectateurs et des actants soient réunis dans la même relation. Au départ, une œuvre d'art induit une relation. Que le sujet, le créateur de l'œuvre soit présent ou non, que les acteurs impliqués dans la création soient présents ou non au moment de l'approche de l'œuvre par des voyeurs, par des regardeurs. Le spectacle est le lieu où cette relation est intensifiée, où elle s'exemplifie le plus. Cette relation peut aussi bien s'exercer dans le champ des arts plastiques, puisque certains créateurs ont voulu justement se réinsérer dans l'expérience de l'œuvre (Beuys ou d'autres ont travaillé avec leurs propres corps dans l'œuvre d'art visuel et ont voulu réintroduire cette dimension que seul jusque-là le spectacle, dans la tradition de l'art, pouvait offrir). Dans la danse cette relation est encore plus importante parce que c'est cette relation-là qui fait tout l'acte. Il n'y a pas, comme dans d'autres arts comme le théâtre, ou des arts narratifs, le besoin d'un référent dont l'énoncé ne sera que la représentation. Et en cela le travail d'ALIS, dans le sillage de Stuart Sherman, est un énoncé intéressant pour le danseur, parce que c'est un véritable énoncé, c'est un langage, mais qui ne se réfère pas à un champ de référents préalables à l'actualisation de ce langage ou de ce système. Je voudrais citer une pièce d'Éric Hopkins qui s'appelait «Here and now with watchers», de 1962. Ce matin, Stuart Sherman a parlé d'Yvonne Rayner. Cette pièce a décidé de la vocation d'Yvonne Rayner pour devenir danseuse. Ce titre me paraît très important parce qu'il situe l'étude à la fois de l'acte spectaculaire et de l'acte chorégraphique comme exemple absolu de ce que c'est qu'une scène. C'est justement cette relation entre intention et attention, qui d'ailleurs crée une tension de non tension qui est aussi un des éléments qui construit la scène. L'idée de «watchers» est difficile à traduire, encore une fois. On peut parler d'observateur, de regardeur, de témoin aussi : c'est la présence justement qui témoigne de l'existence de l'œuvre sur scène. Cela va encore plus loin que la relation psychologique d'un spectateur par rapport à un spectacle qu'il cherche à interpréter. Qu'est ce qu'il y a dans un spectacle de danse ? La danse ne produit pas de signes. La danse est, comme tous les arts du geste (le témoignage de Claire Heggen, ce matin, me semble important d'une recherche sur le mouvement corporel proche du travail) c'est la question du geste comme pratique et non pas signe. Julia Kristeva, en 1968 dans son texte «Le geste, pratique ou communication ?», rappelle que le geste n'est pas un élément post-verbal, que c'est une pratique productive d'une certaine énergie, d'un certain type de relation, et qu'il n'y a pas à établir la présence d'une signification par rapport à ce geste. J'aime bien parler de geste parce qu'on sort de ce qui serait strictement le plan de la danse. À partir du moment où nous sommes dans un lieu qui ne produit pas de signes, et je voudrai revenir sur l'idée de signes parce que même si le travail d'abord de Stuart Sherman et puis ensuite d'ALIS, parle d'une scène comme lieu d'élaboration et de production et de visibilité de signes, ces signes ne sont pas abordés selon les grilles traditionnelles de la sémiologie. La sémiologie est l'étude des signes, du fonctionnement traditionnel des signes, ce que l'on appelle un processus de signification.

La signification se déroule en trois moments. Il y a d'abord l'énoncé d'un signifiant, d'une matière qui peut être aussi bien un objet, qu'un mot, qu'un geste, et ce que l'on appelle le signifiant ; le signifié qui est le sens porté par ce signe, et le référent, qui est, dans un autre système, l'objet dont le signe est la représentation (ce que Pierce, dans les écrits sur les signes, appelle representamen. Et le representamen peut être n'importe quoi, du moment que, d'une manière arbitraire ou codée, on établit une relation entre un objet et un autre objet qu'il pourrait représenter). Or les langages qui travaillent sur les signes que nous avons vu ce matin, ruinent

cet aspect traditionnel de la relation. Même s'il y a un travail sur le signe chez ALIS et chez Stuart Sherman, le rapport au référent est absent, il y a un vide par rapport au référent. Stuart l'a dit ce matin : actes et signes se rejoignent. Nous ne sommes donc pas tout à fait dans un processus de signification, nous serions plutôt dans un processus de sémiotique (l'étude des pratiques).

Donc la danse ne produit pas de signes. Le problème, en ce qui concerne la danse, est : qu'est-ce que nous allons observer ? De quoi sommes-nous les «watchers», même si nous savons, ici et maintenant, de quoi nous sommes les témoins ? En danse, nous pouvons assister, nous pouvons voir, nous pouvons contempler (je n'aime pas le mot «voir», parce que la danse s'adresse à d'autres canaux de perception que le scopique, en particulier la kinesthésie, le sentiment musculaire du mouvement). Donc de quoi sommes-nous les témoins, que pouvons-nous observer sur la scène chorégraphique ? Des éléments divers peuvent recouvrir le mot acte. Par exemple l'acte chorégraphique n'est pas forcément actif : nous avons un rapport très fort à l'état de danse dans l'immobilité. Même si ce n'est pas visiblement actif, il y a une activité qui n'est pas de l'ordre d'une action tout à fait cernable dans les modes actuels de production de l'activité. En danse, le fait de diminuer les facteurs d'activité, ou de visibilité, est extrêmement important. L'aspect négatif, ou réduit, de l'acte, n'annule pas la présence de l'acte. Un élément important va se jouer, à la fois dans l'acte et en absence, ou dans la réduction, de l'acte : c'est la présence. Cette présence est extrêmement travaillée dans les techniques de danse contemporaine. Beaucoup de critiques de théâtre disent : «ah ! les danseurs ont une présence formidable». C'est l'objet d'un travail, ça ne se fait pas comme ça. Suivant le principe de «moins c'est plus», la réduction apparente de l'activité augmente la présence : vous êtes tout à fait immobile, par terre, allongé, et en fait, une action maximale émane de vous.

Quels sont les processus techniques de danse contemporaine ? Il y en a plusieurs.

L'école recherche un corps très plein, qui fasse présence par une espèce de plénitude, par un travail sur l'aura, un travail de projection, cette aura pouvant jouer d'ailleurs dans toute sorte de dimension par rapport au corps. Par exemple un corps, un danseur, un sujet est debout, dos au public, et la relation, qui ne passe plus par les organes de la communication qui sont sur le devant du corps, s'intensifie encore.

À l'époque de la Judson Church, Yvonne Rainer qui dans un de ces textes : «Pourquoi avons-nous besoin d'être si intenses» ? En diminuant cette intensité du plein du corps, nous aboutissons à un état qui irait plutôt vers des métaphores de vide. Mais ces métaphores de vide n'aboutissent pas au vide, mais à une plus grande présence dans cette tranquillité. Nous sommes là, autour de l'acte, de ce qui le concerne et qui va le qualifier, dès lors qu'il sera présent.

Cette action est beaucoup plus intéressante dès lors que, contrairement au théâtre, il n'y a pas de texte. Pourquoi ? Parce que, qui dit présence du texte dit présence d'un référent. Et toute action par rapport à ce texte devient de l'ordre de la mimésie. Même si nous voulons rompre le rapport mimétique : généralement nous rentrons dans d'autres systèmes ou d'autres conventions, par exemple le contre jeu. Nous allons opérer des ruptures. Mais, même si l'acte corporel est effectué pour contredire ce que dit le texte, c'est, pour moi, un processus assez misérable. La force de l'acte en chorégraphie c'est qu'effectivement, il ne reproduit pas (même s'il peut réitérer un geste ou une situation) il ne reproduit pas une action qu'il faudrait représenter. Nous ne sommes pas forcément dans un système de représentation. Un type d'acte, sans être de la reproduction, est très facilement identifiable : lorsque, sur la scène chorégraphique, sont produites des actions semblables à celles de la vie quotidienne, parfaitement reconnaissables par le public en tant qu'action. Ce qu'a évoqué Stuart Sherman ce matin : lorsque nous prenons un verre d'eau et le buvons. Mais lorsque Stuart fait cela, il fait un geste que j'appelle un objet gestuel. Un objet gestuel qui n'est pas la représentation d'un texte préalable, il n'y a pas une réverbération par rapport à quelque chose qui existe déjà. C'est l'acte qu'il fait lui-même. Nous sommes tout à fait dans l'esthétique évoqué par le titre de Hopkins : «Here and now with watchers» (ici et maintenant avec les gens qui regardent, je fais l'acte) et qui pourrait aussi, historiquement à la même époque, se relier à la grande déclaration de Franck Stella : «What you see is what you see». Ceci fonde l'acte, qui va énormément profiter à la théorie de la danse. C'est la scène de la danse qui va permettre, autoriser, ce type d'acte.

Pour revenir à l'action : elle n'est pas un signe, elle pourrait le devenir, et nous allons essayer d'empêcher qu'elle le devienne. Nous pouvons l'identifier à une reproduction d'un acte de la vie sociale, puisque le public y reconnaît un mouvement quotidien. Ce mouvement quotidien, je vais l'appeler acte (je vais sortir de l'idée de mouvement) : il a une configuration extrêmement claire, il a une fonctionnalité, un objet. Cette fonctionnalité est reconnue. Le déroulement logique et habituel est parfaitement reconnu (généralement nous versons de

l'eau dans le verre et après nous le mettons à la bouche). L'intéressant c'est, évidemment, si j'inversais. Naturellement la danse peut aussi travailler sur cet acte, renverser les situations : remettre de l'eau dans la bouteille et porter la bouteille à la bouche. Cela paraît stupide lorsque nous avons un verre, mais ça ne fait rien, nous ne sommes pas forcés de suivre l'action de façon linéaire. Nous pouvons aussi la dénaturer, en changeant, en intensifiant le mouvement ou, au contraire, en le relâchant complètement. Nous pouvons tout modifier et subvertir complètement la relation de cet acte à un acte de la vie ordinaire. Je préfère, moi, la chose factuelle évidemment, et ce n'est pas du tout d'une esthétique naturaliste. Il peut y avoir une interprétation : «elle prend un verre d'eau, elle verse de l'eau. Elle prend un verre, elle le porte à sa bouche.» En danse nous pouvons avoir une autre vision : nous divisons l'acte en «impulse» (l'accent du début), phase transitoire du mouvement, et impact sur le verre d'eau. C'est une description complètement dynamique de l'acte, une autre façon de l'interpréter, pas moins intéressante. La richesse de la théorie, en danse, c'est que nous avons plusieurs approches de l'acte. Nous l'interprétons de différentes façons, et pas forcément naturalistes. Je voudrais revenir dans les racines de l'acte vu par la danse. J'ai dit que j'allais flotter, j'allais toujours circuler de façon extrêmement expressionniste, approximative entre le mot acte et le mot geste. Dans le mot geste, j'aime voir le mot acte comme le faisait Brecht dans le mot gestus. C'est un mot qui est aussi utilisé par Deleuze dans «L'image temps», où il rassemble sous le mot de gestus tout ce qui est mouvement au cinéma, où il confond très volontairement, et de façon très brouillée, l'acte comme geste et le geste comme acte. D'ailleurs, l'origine du mot geste, c'est la «res gesta», c'est la chose qu'on a accomplie, en latin. Je me sers de ce mot sans le servir. Une autre utilisation de la notion d'acte en danse est le recours à un acte qui n'a pas de fonctionnalité. Là, j'ai parlé d'un acte qui était fonctionnel mais que nous pouvons aussi défonctionnaliser en le lisant autrement. Et j'en reviens aux sources théoriques de la danse, à Laban, qui rappelle que tout acte est d'abord un transfert de poids. C'est quelque chose qui échappe en grande partie à la perception, sinon kinesthésique, de la plupart des spectateurs, et qui doit se lire selon des processus différents. Cet acte est si important, en danse, que certains danseurs, en intensifiant la visibilité de ce transfert de poids et de sa problématique, en ont fait pratiquement toute la raison d'un acte parfaitement perceptible. Je pense par exemple à «l'Equipen peace» de Trisha Brown qui s'appelle : «A man walking down the side of building», qui modélise le transfert de poids dans un acte très simple mais dans une situation que j'appellerai une scène justement. L'élaboration d'une situation va faire une scène pour le transfert de poids... Et c'est ça qui va être extraordinairement visible. Dans leur travail, la compagnie Roc In Lichen et ses chorégraphes, donnent également, de cet acte de verticalité, ou des transferts des poids dans d'autres dimensions, une visibilité accentuée qui, quelle que soit par ailleurs la thématique de la pièce (leur thématique est très riche) fait déjà sens en elle-même. Quelque chose là d'important n'est pas toujours mis en valeur dans toutes les chorégraphies de la même façon. Que ce passe-t-il, donc ? Car dans la danse contemporaine, c'est cet acte qui n'émerge jamais jusqu'au statut de signe, qui fait sens (sens et signification ce n'est pas la même chose. Car il s'agit d'un sens qui ne se produit pas à travers un processus de signification, puisqu'il n'y a pas de référent, de signifié...).

De surcroît la danse contemporaine n'a pas, comme les danse traditionnelles, un système de formes, qui, sans être porteuse de signification (ça peut très bien être non narratif), n'en recourt pas moins à un système codé où chaque forme appartient à un lexique qui fonctionne à l'intérieur d'un langage. Nous sommes à l'intérieur d'un système où chaque forme est reconnaissable. Et même s'il n'y a pas un processus de signification, il y a une articulation générale qui fait que chaque forme prend sa place à l'intérieur d'un système : nous sommes dans un paralangage. Dans la danse contemporaine, même s'il y a une notion de vocabulaire, ce vocabulaire fonctionne sur des figures de dynamique, sur des processus, et non pas sur des formes fixes reconnaissables par leur configuration. Ici je voudrais revenir à l'importance de cette lecture de l'art en danse et je me réfère à un très beau texte de Sally Gardner (danseuse et critique australienne) et qui s'appelle : «Herméneutique, scène, danse». Elle rappelle que : «une phrase de danse contemporaine ne peut pas être réduite à des formes corporelles et des gestes qui peuvent être reproduits sans problème. Même quand un registre artistique est élaboré dans un contexte de modernité, la compréhension ne peut se limiter à l'observation de ce fait». Nous sommes face à l'aspect, très diffus, d'un phénomène qui est relié à l'apparition de l'acte. C'est là où, pour la danse contemporaine, l'acte, a besoin d'élaborer ce que j'appelle sa scène, sachant que l'idée de scène en danse excède le lieu, le juste lieu de l'espace théâtral consacré, puisque cette scène appartient à différents moments.

Cette scène n'est pas à identifier sur le plan de la localisation. Ce n'est pas un site. C'est peut-être encore plus un processus, et c'est là, d'ailleurs, que nous pourrions glisser de la scène du geste à la scène de

l'inconscient. Parce qu'il n'y a pas de localisation extérieure. Il y a plutôt des moments d'élaboration et ce sont ces moments-là qui font scène. Les danseurs savent très bien que l'élaboration de l'acte se prépare, se continue, se poursuit... Que la scène de la danse est permanente. Lorsque vous avez entendu parler Bernard et Madeleine, vous avez compris que leur travail d'élaboration est permanent. Il n'y a pas un moment privilégié. Même si ce moment de rencontre avec le spectateur/témoin est crucial et donne son sens, justement, à tout l'acte de danse, il y a une scène continue qui traverse plusieurs lieux. Il y a les lieux consacrés, des lieux ritualisés, comme le studio. Mais je ne suis pas sûre que le studio soit le seul moment d'élaboration de l'acte. Les choses sont beaucoup plus fluctuantes. Il y a différents moments de l'inspiration du geste et la première scène c'est évidemment celle du danseur. Sally Gardner dit elle-même que, même si la configuration du geste ne peut pas être identifiée de façon directe, sans passer par une analyse, et qu'en plus elle ne réfère pas à un fond textuel (qui serait préétabli à l'acte, et faciliterait évidemment beaucoup la lecture), eh bien, il y a quand même un texte qui est l'empreinte du corps du danseur, ou le corps du danseur comme empreinte. Et c'est ce corps du danseur qui est en première scène. Avec toutes ses histoires, tous ses apprentissages, tous ses marquages, avec toute sa construction neuro-musculaire et tout son imaginaire. Là, effectivement, il y a quelque chose qui serait de l'ordre du pré-établi. Cette scène, même si elle a des lieux privilégiés, des lieux un peu plus ritualisés, je dirais que c'est une scène permanente. Et cette scène va proposer deux moments importants par rapport à l'histoire de l'acte.

D'abord : comment l'acte va-t-il surgir dans une action délibérée ou non ? Ensuite : comment l'acte va-t-il trouver son seuil, même très ténu, de visibilité ? Quel voyage entre ces moments ? En fait ces moments, que je divise assez artificiellement, ne font qu'un. Dans l'acte de performance, dans l'acte performatif, pour reprendre les termes de Gérard Genette, les deux coïncident. Même si la pièce a été répétée (donc je sépare ces deux moments), le moment de l'action en face du témoin (comme le verre bu par Stuart tout à l'heure), et le moment de l'invention, de l'élaboration du geste, trouvent une espèce de concomitance, très importante dans le spectacle de danse. Je dirais que la scène de la danse se construit en même temps pour le danseur et pour le spectateur. Même si le spectateur n'est pas là tout de suite, mais il est déjà en quelque sorte présent. Il y a un regard du spectateur qui regarde l'autre, qui est déjà présent dans l'élaboration de l'acte, comme d'ailleurs par rapport à toute œuvre d'art, même si la concomitance entre les deux moments de fabrication n'est pas absolue. Il y a une scène publique, et une scène pré-publique/post-publique mais où le public est toujours là, d'une certaine façon : c'est une scène permanente.

Cette scène permanente elle ne se donne pas d'elle-même. Il faut la construire. Il y a une stratégie, un protocole. Par exemple, ce qui pourrait passer pour de la spontanéité dans un atelier d'improvisation : il n'y a rien, au contraire de plus construit, telle une expérience de laboratoire, qu'une improvisation. Puisque nous allons nous donner les conditions, extrêmement subtiles, complexes et difficiles à construire, de la liberté et de l'imprévisible : il y a un certain nombre de règles à se donner. Elles vont permettre à l'acte d'exister, presque comme élément d'expérience de laboratoire (Laban : «La scène est le seul lieu où un acte peut être observé»). C'est un observatoire de l'acte. Que ce soit dans des moments de préparation, pré-spectaculaires, post-spectaculaire, la scène, pour Laban, accompli un rôle cognitif sur l'identité de l'acte.

Il y a des processus qui ont été particulièrement radicaux dans l'élaboration d'une scène. Parlant des «tasks» (des tâches) chez Yvonne Rainer, ce pouvait être effectivement des actions, mais je préciserais ce qu'a dit Stuart Sherman : ces actions étaient plutôt un ensemble de protocoles qui a laissé surgir l'acte. On ne connaissait pas l'acte, sa teneur exacte. Les «tâches», comme le mot l'implique, incluent l'idée de contrainte. C'est à l'intérieur des contraintes qu'on pouvait trouver des ressources, des ressources d'adaptation urgente, ou au contraire éliminer des systèmes connus que la contrainte interdisait d'utiliser pour trouver d'autres chemins. Dans les deux cas, ce qui émerge à ce moment-là n'est pas contrôlé par le relationnel. La qualité poétique de l'acte va en devenir encore plus grande. Même, et surtout, si l'acte n'est en réalité qu'une formule d'adaptation à une tâche. La contrainte va permettre cette émergence. Il n'est pas sûr qu'à ce moment-là, l'improvisation, puisqu'il s'agit vraiment là d'improvisation, puisse anticiper sur la configuration ou du moins sur certaines dimensions de l'acte. Je pense en particulier à «Nelpryne» tel que le décrit Trisha Brown où, une action tout à fait ordinaire, comme par exemple balayer, pouvait être répétée pendant des heures et des heures. Mais une fois cela fait, l'expérience de l'action se transforme bien sûr. Vous passez à une autre dimension de l'acte, qui n'est pas donnée directement dans l'action, même si elle-même ne raconte pas d'histoire, si elle ne rajoute rien de psychologique, ni de récit.

Autre improvisation structurée : on ne vous donne pas un thème : vous vivez une situation, et une consigne

extrêmement stricte vous permet de trouver d'autres dimensions à l'intérieur même de l'accomplissement de cet acte.

Pour conclure, bien que je n'ai abordé que certains aspects de cet acte, je dirais que la scène de l'acte, en danse, est une mise en condition de l'acte pour se séparer du connu, vers l'inconnu, vers une autre dimension qu'on ne peut pas prévoir même lorsque nous pensons que nous nous sommes appropriés tous les aspects de l'acte. Là nous pourrions glisser vers le sujet que devait développer Jean-Pierre Winter : une «autre scène» (c'est le nom que Dérída a donné au texte Freud : «La science des rêves»). Une autre scène où s'élabore d'abord une localisation, l'abord d'une topique du sujet, une espèce de topique du soi, qui ne correspond pas à l'espace objectif mais qui n'en est pas moins un espace de représentation, celui de l'inconscient. Est-ce que cette scène de la danse ne serait pas un effort, à travers toutes ses stratégies, pour éliminer le contrôle de la vie de veille qui cerne nos comportements, de l'inhiber ? Inhiber ce contrôle et parvenir à faire surgir même à travers le corps et, à travers ce que nous pensons être l'état de veille, une autre scène où un aspect inconnu de l'acte peut encore nous être révélé.

### **Sally Jane Norman :**

Je trouve des recoupements entre l'espace que j'ai essayé d'évoquer ce matin et celui que tu as évoqué : effectivement, cette notion d'observatoire recoupe mon arrimage de modélisation, et tu as mentionné des gens et des travaux qui m'ont profondément marqué dans mes recherches comme Yvonne Rainer. Elle a écrit un petit texte merveilleux qui s'appelle : «The mind is a muscle». Trio A était l'une de ces premières œuvres dans les années soixante, et elle décrit une espèce de dilemme emblématique, très paradoxal, du performer. Elle essayait de retrouver cette espèce d'acte évidé, acte quotidien mais évidé de sa fonctionnalité. Donc des motifs répétitifs. Il y avait des actes d'une banalité évidente. Mais, dans ce travail gestuel lissé, elle qui a un charisme scénique absolument extraordinaire s'est trouvée victime de cette présence. Il y avait dans sa chorégraphie un petit mouvement (en anglais c'est «helbow go», secouer le coude) : «À chaque fois que je gigotais, j'avais l'impression que les gens allaient m'applaudir». Dans son travail, qu'elle voulait d'une homogénéité presque hypnotique, la virtuosité surgissait presque malgré elle, du fait de la qualité de sa gestualité et de la force de sa présence. Toute cette tension, que décrit Laurence, entre l'immobilité qui peut être porteuse d'une mobilité extrême, Frédéric Ashton en a dit la même chose par rapport à Isadora Duncan. Il disait : «Elle se tenait à côté du piano et puis elle était immobile et puis subitement il y a le bras qui commence juste à bouger, très très légèrement le long de son corps, et c'était de l'ordre du miracle, ça devenait du coup le mouvement ultime et le mouvement absolu.»

Dans le corps en tant que première scène, il y a, au niveau étymologique, des choses fascinantes : le «scener» c'est le baraquement, c'est la tenture que Desmíte avait tendue sur son chariot lorsqu'il avait tenté d'emmenager les premiers théâtres ambulants sur la place de Tèbe. Ensuite «scénos», par extrapolation, est devenue l'enveloppe de l'âme. De «scener» nous avons dérivé vers «scénos», le corps en tant qu'enveloppe de l'âme, et, à peu près à la même époque les «scénomatras» étaient les acrobates et les artistes du corps qui évoluaient sous les tentes. Il y a une évolution sur le plan de ces mots qui fait du corps la première scène.

Le travail sur la verticale (Roc In Lichen), c'est fondamental, essaye de générer d'autres axes pour des mouvements impossibles. Dans le travail d'ALIS il y a souvent ces dérapages d'axes, ces moments de brouillage du plan horizontal, il y a l'ambiguïté du sol, des jeux d'échelle. Le dérapage est souvent de l'ordre du visuel alors qu'il peut être aussi de l'ordre du physique. Le travail de Kitsou Dubois, basé sur son expérience de chorégraphe en apesanteur, me paraît très important dans le domaine de l'art aujourd'hui.

### **Bruno Dizien (du groupe Roc In Lichen) :**

Je vais parler justement d'une toute petite expérience de la verticale. Ce qui est étonnant c'est qu'il y a cette attirance énorme de l'apesanteur et de la verticale, alors que d'une façon consciente et inconsciente on sait très bien qu'elle est un véritable problème, un véritable barrage et un véritable risque. Ce sont des éléments qui ont été d'une façon consciente et inconsciente au début de notre recherche (je parlais de la «Salle de bain» parce que c'est la pièce la plus connue de la compagnie).

Par rapport à l'élaboration de la scène et l'élaboration des actes, tant que nous sommes restés dans des notions de gravité ou physicalité, et de musculation dans le sens noble du terme, il n'y a pas eu de relation vraie avec le rien et avec une dimension de l'ordre de l'inconscient, de l'apesanteur, du matriciel, de l'aquatique, d'un endroit où éventuellement il n'y aurait plus de risque, où tout paraît simple, où tout paraît confort. Nous le savions, nous nous propulsons dans cet élément-là avec cette recherche-là. Et à partir du moment où nous avons dépassé ce niveau dans le travail, nous avons retrouvé une sensation et une relation

avec la verticale que nous ne pouvions absolument pas imaginer. Comme une nouvelle présence d'espace, comme une présence de peau. Nous nous posions réellement sur quelque chose d'extrêmement physique, sans force, avec du plaisir et des sensations tout à fait nouvelles. Comme une notion de transparence Nous nous posions comme une membrane, comme sur une peau, sur cette salle de bain. Et là existaient d'autres éléments que cette boîte scénique dans laquelle un homme et une femme se courent après ou vivent quelque chose. Là il se vivait franchement autre chose. Et je m'interroge sur la perception du public à ces différentes données. Il est évident que la première accroche a été de l'ordre du spectaculaire, de l'ordre du physique, ou de la définition des choses. Est-ce que c'est de la danse, est ce que c'est du sport ? Mais effectivement tant que nous n'avions pas élaboré cette richesse, ce processus intérieur plus profond, je ne sais pas à quel niveau la «Salle de bain» était perçue par ce public. Dans l'analyse, au niveau de la connaissance de l'élaboration de l'acte, est-ce que la «Salle de bain» pouvait être perceptible dans cette dimension alors que nous-mêmes ne l'avions pas encore perçue ou ressentie ?

**Laurence Louppe :**

J'ai vu la «Salle de bain» deux fois. Je n'ai jamais séparé la sensation kinesthésique de tout le caractère onirique dont cette pièce est porteuse. Je ne sais pas ce qu'il en était pour vous. Moi je n'ai jamais eu la sensation que vous aviez un rapport formel à ce que vous étiez en train de faire. Si vous l'aviez eu, je ne l'aurais pas senti. Parce que le danseur, lorsqu'il est en situation d'acter, de performer, il est le passeur de son expérience. C'est aussi le rôle de la scène. C'est que cette expérience-là, à travers un sujet, est partageable par d'autres. C'est aussi le rôle de l'interprète, mais au sens herméneutique : à travers quelque chose d'apparemment impalpable et par le truchement du corps, faire passer une lecture qui est parfois de l'ordre du sens et de la sensation. En ce qui concerne la «Salle de bain», je n'ai jamais pu séparer le niveau de perception sensorielle de tout le caractère symbolique et onirique de la pièce qui était très grand. Mais c'est ce que je disais par rapport à l'inconscient, si le caractère onirique passe, ce n'est pas parce que nous plaquons de la symbolique. C'est parce qu'à travers l'expérience même nous accédons à l'état de rêve. Et peut-être que l'apesanteur, ou pesanteur, ou détente y sont pour quelque chose. Parce que l'état de rêve, généralement, c'est plutôt allongé qu'on l'a, à un moment de perte des tensions sur le poids. C'est lié. Et c'est ça aussi la beauté du spectacle vivant : c'est vraiment un corps qui fait passer le sens, quelle que soit son activité. Je préfère la danse contemporaine, mais quelles que soient les règles, c'est ça le spectacle vivant : comment un corps fait passer une expérience.

**Bruno Dizien :**

Dans un premier temps nous ne pouvions pas travailler sur cet élément-là. Les données de la verticale, de la gravité sont tellement prégnantes. Maintenant je me rends compte que nous aurions pu aborder la verticale autrement, certainement. Mais tout le processus qui tend à supprimer les forces, et à venir se poser dans un autre univers, un autre domaine, est de l'ordre de situation proche du rêve et des inconscients.

**Laurence Louppe :**

Tu n'es jamais si près du rêve que quand tu travailles avec les tensions du corps.

**Sally Jane Norman :**

Une toute petite citation en hommage à Alexandre Scriabine : dans son projet du mystère, il avait l'idée de faire cet énorme dogme. Au cours des sept jours initiatiques que devait durer le mystère, les gens étaient transportés sur les parois internes du dogme. Et Scriabine avait toute une théorie sur la danse. Dans les textes préparatoires de cette œuvre (il est mort avant qu'elle se soit produite), il disait que les spectateurs exécutent les mouvements des danseurs sous une forme cachée. C'est très beau, en 1913, émouvant au sens propre.

**Claire Heggen :**

Je voulais intervenir simplement sur la notion de mimésie, parce qu'à moins que j'ai mal compris, le fait de reprendre des actions du quotidien, pour moi c'est de l'ordre du mimétique déjà.

**Laurence Louppe :**

Beaucoup de gens disent que le fait de reprendre des actions du quotidien, cela imite une action qui est déjà codée. Bien sûr, mais elle est codée à l'intérieur de notre culture, de nos comportements. Un texte là dessus d'Yvonne Rainer dit qu'ouvrir et fermer une porte c'est l'imitation d'un mouvement qui a un début et une fin etc. et que ce n'est pas parfaitement radical. Et on faisait beaucoup de «mouvement piéton», il y a une grande discussion là dessus...

**Claire Heggen :**

Même le fait de marcher, ou simplement de descendre au sol, ou tomber au sol, ou se relever, c'est de

l'ordre du quotidien et de la mimésie forcément. En fait je voulais dire de la mimésie du réel.

**Laurence Louppe :**

Oui mais en même temps c'est les mouvements fondamentaux, les mouvements de vie.

**Claire Heggen :**

C'est une mimésie du réel quand on les met sur scène. Après, le traitement fait la différence.

**Laurence Louppe :**

Je fais quand même une différence entre les mouvements fondamentaux et les mouvements quotidiens, parce que les mouvements quotidiens sont codés à l'intérieur d'une culture. Pas les mouvements fondamentaux.

**Madeleine Chiche :**

Il y a aussi le fait que chaque corps produit son propre geste, même si ce geste est codé. Chacun a une manière, même si c'est très proche. Tous n'ont pas la même manière de le faire. Il se passe là quelque chose. Tout le monde marche, mais si on s'intéresse à la marche de chacun on verra que la marche est aussi liée à des conditions géographiques...

**Claire Heggen :**

Tout le monde marche, évidemment, et tout le monde fonctionne avec de légères différences, avec des répartitions toniques différentes, etc. Mais poser la question de la mimésie, de la définition de la mimésie, ça veut dire préciser ce que sont les gestes fondamentaux par rapport aux gestes codés.

**Laurence Louppe :**

Oui, ce serait très important. Mais l'utilisation de ces gestes quotidiens se réfère beaucoup plus à une esthétique de la simplicité et de la déhiérarchisation des gestes que de l'idée d'une mimétique. Je ne parle pas de la mimésie, mais d'une imitation. Ce n'est pas la reproduction d'une action, c'est l'action elle-même. C'est peut-être illusoire, mais ça demande beaucoup de travail. Tout geste est codé à l'intérieur d'une culture. On n'a le droit de faire qu'un certain nombre de gestes admis à l'intérieur de cette culture, dans la vie quotidienne. Si j'ai envie de gesticuler dans tous les sens en faisant ma conférence et bien ce ne sera pas vraiment admis par le consensus social.

**Bernard Misrachi :**

On aura tendance à dire que tu as fait des gestes quotidiens. C'est encore cette fâcheuse tendance avec les mots : le terme de «quotidien» est employé dès qu'on reste dans un certain registre, près du corps, et pas très près de performant. «Gestes quotidiens» : je ne suis pas tout à fait d'accord. On peut gesticuler comme ça, et je ne fais vraiment pas ça tous les jours, ça peut m'arriver, mais ça n'a rien de «quotidien».

**Sally Jane Norman :**

Par rapport à Yvonne Rainer il faut restituer cela dans le contexte des années soixante. Pour la première fois il y avait des gestes que l'on pouvait considérer à juste titre comme d'une banalité extrême. Avec le concept d'un art minimaliste, c'est la première fois que cette chose-là avait le droit de cité...

**Laurence Louppe :**

Non seulement ces gestes ont une configuration qui les assimile à des gestes quotidiens, mais dans cette esthétique minimaliste des années soixante, il y avait en plus la «qualité» (c'est aussi important que la configuration). C'était une qualité de neutralité, qui les banalisait beaucoup plus que la configuration elle-même. Ce blanchissement des tensions fait que le geste est véritablement «piéton», comme on dit. Cela peut porter aussi bien sur des gestes dits quotidiens, c'est-à-dire fonctionnels, que sur des gestes qui ne sont pas fonctionnels. Par exemple Steve Paxton a fait une pièce, qui s'appelle «Transit», où il ne faisait que marquer (marquer c'est danser sans mettre d'énergie). Cela, c'est aussi «piéton» que de prendre mon verre d'eau. C'est ce blanchissement de l'intensité, de la théâtralité, peut-être d'un certain excès.

**Pierre Fourny :**

Peut-être faut-il revenir là-dessus par la question de ce qui fait l'objet du spectacle. Dans l'acte, même si c'est un acte quotidien, l'objet du spectacle n'est pas le fait que l'on reproduise cet acte. Ce qui fait spectacle, c'est ce qu'a pu générer la procédure qui consiste à s'être emparée de cet acte quotidien. Même dans la perception du spectateur, nous ne sommes pas dans une procédure de devinette...

**Claire Heggen :**

Je tiens à faire remarquer que, même si j'ai une origine de formation mime, je ne suis pas dans la pantomime. L'évocation d'objets ou d'espace imaginaire : je travaille plus dans cette relation du traitement du mouvement et du geste que dans la reproduction...

**Pierre Fourny :**

La question est très importante par rapport à ce qu'est un spectacle. Qu'est-ce qu'un acte sur scène, enfin qu'est-ce qu'on vient faire sur scène ? Et de dire que ce n'est pas de l'ordre de la vie. Il y a quelque chose qui est fondamentalement différent, qui est d'ailleurs perçu de façon très claire par le public. Il y a une distinction entre une scène et la réalité, donc de deux réalités : la réalité de tout le monde (y compris de ceux qui sont sur scène, mais en face de cette première réalité) et une autre réalité, qui est la scène sur laquelle on est venu mettre des brides, des éléments de la première réalité. Mais elle n'a plus le même statut, cette réalité. C'est aussi ce qui fait urgence, que ce qui se passe sur scène reste visible, et dans cet espace-là, parce que cela n'a pas d'autre lieu de perception. Même des choses filmées n'auront pas le même statut que des choses vues sur scène, et elles ne fonctionneront pas dans le corps même du spectateur.

**Stuart Sherman :**

J'ai utilisé des objets ordinaires, assez souvent, et j'ai exécuté des actions ordinaires sur la scène. Mais j'avais hâte de voir ces objets et ces actions fonctionner dans un cadre linguistique. Pour moi les objets, les actions sont des moyens pour arriver à une fin. Je dirais que les objets sont des substantifs et les actions sont des verbes. J'ai été à la fois très impressionné et très influencé par Yvonne Rainer. Mais au moment où j'ai fait mon propre travail, dans le contexte de cette époque, Yvonne Rainer faisait un travail minimaliste, minimal, qui essayait d'éviter au maximum la production de sens, d'avoir du sens. À mon avis on ne peut pas éviter. Le fait de produire du sens est inévitable. Au contraire il faut le produire, et mon travail consiste à contrôler le sens qui est produit. Chaque objet et chaque action sont présents dans un contexte. Quand je lève le verre d'eau, même si vous ne le savez pas, vous repensez à tout ce que l'on a dit sur le fait de lever le verre d'eau et même, en fait, sur tout ce qui a trait à l'eau, dans vos vies, dans les films que vous avez vus, etc...

Si je faisais un spectacle, le spectacle ne serait pas autour du fait de boire de l'eau. Boire de l'eau serait un mot dans une phrase en quelque sorte. Pensez à combien de fois vous avez utilisé le mot boire dans des contextes différents. Il avait à chaque fois des sens différents. Ce qui m'intéresse, c'est de circonscrire les mots pour que tous les sens puissent jaillir à la fois. Il y a d'autres utilisations du verbe «to drink», boire, en anglais. Il y a cette expression poétique : «boire les yeux de quelqu'un», «je l'ai bu des yeux». Ou même «boire quelqu'un» ce qui voudrait dire l'absorber à le regarder. J'aime, dans mon travail, faire ressortir aussi toutes ces métaphores.

**Laurence Louppe :**

Stuart, souvent, en même temps qu'il manipule ses objets, dit le mot. Ce sont les deux signes. Il y a deux niveaux de formulation, ou de signification, de l'idée. Il travaille beaucoup avec l'idée.

**Stuart Sherman :**

Je vois des objets comme des idées et comme des mots, et je vois les mots comme des objets. Un mot est un objet aussi.

**Laurence Louppe :**

Stuart avait été invité, par France Culture, à faire un poème sonore avec des objets, donc un énoncé qui se construirait avec des sons «matériels». Ce sont des objets qui sont nommés à travers leur bruit, à la radio.

**Stuart Sherman :**

Des portes qui s'ouvrent et qui se ferment, des trains, des avions... J'ai évidemment versé de l'eau.

**Pierre Fourny :**

Je voudrais souligner une contradiction entre cette idée de théoriser le spectacle au travers de la danse comme quelque chose qui évacue l'esprit et cette position de Stuart qui dit qu'il n'y a pas de réalité sans signe, même en dehors du spectacle. Il est intéressant aussi de voir les réactions des gens à la gestuelle de Stuart. Effectivement la gestuelle de Stuart est aussi choisie pour le mode d'exécution, et donc son sens en est contrôlé aussi. Il doit y avoir quelque chose là-dessous.

**Laurence Louppe :**

Dans les deux cas le sens est problématisé.

**Stuart Sherman :**

Je pense que vous pouvez baisser le niveau du sens : le baisser ou le remonter comme un bouton de volume. Comme pour une image : enlever la couleur ou la remettre. Une des raisons pour lesquelles mes gestes ne sont pas affinés, et que ça n'a pas l'air professionnel, c'est que je trouve déjà qu'on me remarque trop. La première performance que j'ai entreprise, j'ai fait tellement d'efforts pour concevoir mes idées à travers les objets, et toutes les idées étaient dans les objets et ma manipulation des objets, donc des poignets aux mains.

Mais j'avais oublié que j'existais. J'ai fini ma performance, et j'ai joué chez moi pour une seule personne. Elle n'a parlé que d'une chose : de ma présence. Je n'avais aucune intention de faire pression avec ma présence (pourtant je sais que j'ai beaucoup de présence). Je ne pensais pas ce n'était pas important. Si je la rendais parfaite, vous regarderiez plus l'idée de moi en tant que performer, en tant que personne sur scène, et vous seriez beaucoup moins concentrés sur les idées qui passent par mes actions. Comme les idées que je travaille demandent beaucoup de préparation, j'aime bien justement qu'il y ait des accidents, quelque chose de la vraie vie, et qui relève du hasard. J'aime beaucoup cette idée avec laquelle John Cage travaillait du hasard. En laissant pénétrer cet élément-là, cela permet au travail d'avoir une respiration. Et c'est du théâtre de toute façon, c'est théâtral par le principe même que les gens regardent, il n'y a pas moyen de sortir de ça.

**Question de la salle :**

À un moment il a été question d'études, de pratiques sans référent, de produire des signes sans signifiant. J'aurais bien voulu que ce soit reformulé, ou savoir des artistes qui sont présents ce qu'ils en pensent, et s'ils le pratiquent ?

**Pierre Fourny :**

Je crois que c'est un rapport au début, au commencement d'un travail en tout cas en ce qui me concerne personnellement. Il est clair que je ne voyais pas à quoi faire référence. J'avais d'ailleurs envie d'éliminer l'idée d'une référence, surtout du travail sur scène, ou alors elle était négative : je voyais très clairement ce que je ne voulais pas faire sur scène. Donc je ne me voyais pas de lien avec ce qui a pu exister auparavant. Ce qui est totalement faux, parce que, j'en suis persuadé, c'est en grande partie en voyant le travail de Stuart Sherman que des choses se sont déclenchées. Et aujourd'hui je suis capable d'énoncer qu'il y a un rapport. Peut-être pas pour tout le monde, mais ça peut être un moyen de commencer, une posture dans laquelle on peut commencer à faire des choses, dans un espace, sur une toile, ou à écrire. En même temps c'est un peu un mensonge. En fait on a envie de faire quelque chose qui n'existe pas. À partir de là, on fait référence à tout ce qui existe. A priori, plus on a vu de choses, de choses actuelles (nous revenons sur le mot contemporain) et plus on a envie de faire autre chose encore. Au départ. Parce que cette préoccupation disparaît au fur et à mesure. Ensuite on travaille sur ce qu'on a fait, à donner d'autres directions à ce qu'on a fait. Mais, on peut soutenir que le travail d'ALIS n'a pas de référence culturelle.

**Madeleine Chiche :**

Je n'utiliserais pas le terme de référence comme toi. Quand on commence à travailler, on n'arrive pas de nulle part en se disant brusquement j'ai envie de faire autre chose. On est forcément dans des systèmes de référence multiples. L'absence de référence, je l'utiliserai plutôt comme le fait de ne pas partir d'un texte, d'un personnage, d'une histoire mais plutôt effectivement d'un désir de se mettre en mouvement.

**Question de la salle :**

Quand vous parlez d'absence de référence, de texte, de personnages, etc. la question que j'ai envie de vous poser c'est à partir de quelle disparition de toutes ces références là vous créez quelque chose ? À partir de quelle chose de disparue finalement ? J'ai l'impression que depuis tout à l'heure c'est ça qui est dans l'air et je n'arrive pas bien à le formuler non plus.

**Laurence Louppe :**

C'est moi qui l'ai dit surtout.

**Question :**

Alors à partir de quel travail de disparition, en langage psychanalytique à partir de quel travail de deuil finalement, quelque chose se passe pour qu'on retrouve... Je n'ai pas l'impression que je travaille à partir d'un processus de disparition. J'ai plutôt l'impression de produire du mouvement. J'ai l'impression que nos références pourraient être des intuitions, des sensations. Tout à l'heure on a parlé du corps comme une mémoire, de choses qui sont imprimées là sans qu'on sache vraiment pourquoi, ni d'où ça vient. Bernard disait se mettre en mouvement. Après il y a la question du sens qui est d'évacuée. Par contre, s'il y a quelque chose qui serait de l'ordre de la disparition, c'est effectivement tout ce qu'on pourrait attacher à la psychologie, ou à une intention trop prononcée de produire des choses comme de l'émotion, ou du sentiment, la joie, la peur, la tristesse. Comme disait Stuart tout à l'heure : «on accomplit une tâche». Tu parlais de vie, moi je parlerai du vent : ce qui se passe sur scène à ce moment-là c'est de l'ordre d'un acte qui est un acte réel.

**Laurence Louppe :**

D'abord il y a plusieurs processus de création en danse contemporaine. Il y en a énormément. Chaque langage, pratiquement, a construit ses propres processus d'élaboration. Par exemple la danse expressionniste

créait avec beaucoup d'improvisation sur les états intérieurs, sur ce que l'on appelait la nécessité intérieure. Il y avait un rapport dedans/dehors. On exploitait ce que Mary Wigman a appelé l'acquis émotionnel, pas forcément narratif d'ailleurs, mais en rapport avec la subjectivité. Il y a forcément un matériau qu'on va faire sortir de soit. D'autres processus radicaux sont, au contraire, des stratégies d'évacuation de la mémoire émotionnelle du sujet pour, à travers un acte, ou à travers des tâches, vous conduire à des réactions d'urgence. Par exemple ils vont éliminer tout le contexte autobiographique du sujet (psychologiquement j'entends). Ça c'est ce que j'appelle la scène justement. Comment est-ce que j'élabore une scène pour que cet élément surgisse. Ce n'est pas évident d'évacuer tout ça. Il y a autant de processus différents que de chorégraphes. Cela fait parti du processus artistique de chacun qui est en évolution. Ces processus s'enrichissent à chaque étape et évoluent bien sûr. Il n'y a pas de règle générale.

**Pierre Fourny :**

Autour de la référence : elle intervient sur le mode de production du processus. Personnellement, je ne voulais pas me retrouver dans un système de reproduction d'un processus : faire du théâtre, c'est utiliser cet outil-là. Il faut être ou sacrément malin, ou alors faire «comme d'habitude». Et, «comme d'habitude», ça donne du théâtre. Enfin, ça donne ce qu'on sait faire sur une scène de théâtre.

Les Américains dans les années soixante-dix/quatre-vingt, ont été exemplaires, en prenant en charge l'entreprise même de faire quelque chose sur scène, de faire du spectacle, en laissant tomber les outils traditionnels et en disant comme Stuart : «ma scène, c'est ça». D'où une certaine sérénité, sans le poids d'une machinerie extrêmement difficile à employer, avec son «savoir faire» (comme dans le cinéma qui est aussi une machinerie très lourde, qui ne peut plus produire que des films et plus du cinéma). Nous n'avons plus à faire à une espèce de fausse tradition du savoir faire. C'est nous-même qui avons élaboré, au travers de notre profonde incompétence de la scène, les compétences minimum pour élaborer un acte que nous allons poser sur scène.

**Laurence Louppe :**

Et un cadre pour cet acte à tous les points de vue, un cadre de processus. C'est un problème qui me gêne avec le théâtre traditionnel, en France. Vous voyez une utilisation complètement traditionnelle de tout ce lieu, sans remise en question (même lorsqu'il s'agit d'un travail très intéressant) : il y a toujours le lieu. Lui-même déjà fait texte. Il fait référence. Il est donc très difficile de le faire passer dans ce qui serait une pratique évolutive. C'est très lourd tout cela.

**Bernard Misrachi :**

Moi j'ai l'impression que nous faisons preuve de mauvais caractère : nous rechignons à faire quelque chose qu'on a déjà vu ou que l'on croit connaître. Yvonne Rainer, quand elle a fait «Trio A», elle avait une attitude très simple : elle en avait marre de voir les danseurs toujours face au public, avec le regard qui fixait le public. Donc elle a dit : «Je vais faire un solo, à aucun moment je ne vais regarder le public». Elle a enchaîné un tas de mouvement où elle regardait en l'air, elle fermait les yeux quand elle était face au public...

**Stuart Sherman :**

La dernière fois que j'ai vue un de vos spectacles, il n'y avait que les mains. C'était un point de concentration minimale sur la personne sur scène : il n'y avait que les mains qui bougeaient. Maintenant, avoir une focalisation sur les mains, c'est quand même, en partie, avoir un point de focalisation sur la personne qui fait la performance. Là, dans les machines que vous avez installées, il n'y a pas de personnes vivantes. J'aimerais savoir si toutes impliquent la présence du spectateur pour les faire fonctionner, ou s'il y en a qui peuvent fonctionner sans l'intervention du spectateur. Ce rapport qu'il y a justement avec cette action minimale des mains, c'est aussi une question du corps dans la performance et du corps du spectateur.

**Pierre Fourny :**

Pour nous ce n'est pas vraiment la question du corps. Ce serait plutôt celle de la durée. Ce qui repose la question du corps du spectateur, parce que s'il y a durée, il faut qu'il soit là physiquement pour en faire l'expérience. Effectivement les machines que nous avons mises en place sont déclenchables uniquement par les gens qui viennent, qui vont agir dessus et qui vont pouvoir les observer. Elles n'ont aucune fonction en dehors de ça : les regarder sans les faire fonctionner n'a absolument aucun d'intérêt. Savoir qu'elles existent sans savoir comment elles fonctionnent, ou sans les déclencher, n'a pas d'intérêt, même esthétique. Cela tourne plus autour de la notion de spectacle. Les machineries, de petites séquences d'actes machiniques sont données à la lecture du spectateur, introduisent le lecteur dans cet écoulement de la durée. C'est lui qui fait le spectacle : le spectacle c'est une fonction de l'être humain. Peut-être des vaches aussi. Nous nous en sommes

aperçus ce matin# : qu'est ce qu'elles regardaient ? Elles étaient plutôt en état de perception de spectacle qu'en leur état normal, il y avait quelque chose d'un petit peu différent de l'état normal de la vache...

**Madeleine Chiche :**

Tu sais ce que c'est l'état normal de la vache ?

**Pierre Fourny :**

Ce que je veux dire c'est que la caméra faisait l'objet du spectacle. Elles (les vaches) avaient déclenché le bouton «je regarde le spectacle». C'est la théorie que nous nous faisons de la notion minimale de spectacle, de se dire : un coucher de soleil, si on ne le regarde pas, ça ne fait pas spectacle, mais si on se met à le regarder, si on déclenche le bouton «tiens, je vais me faire un spectacle», ça fait un spectacle. Avec cette durée : le début serait le moment où l'on déclenche et puis ça s'arrêtera à la fin quand le soleil aura disparu. Nous avons tous ça en nous comme de fonction de l'espèce humaine (apparemment pas seulement de l'espèce humaine).

**Stuart Sherman :**

Vous dites en fait que c'est le public qui commence et qui finit, qui commence en poussant le bouton et finit en arrêtant de regarder ?

**Pierre Fourny :**

Oui. Je crois que nos machines sont les métaphores de tout cela. En leur faisant déclencher la machine nous leur faisons déclencher le système spectacle qui est en nous, que chacun a en soi. Nous savons pertinemment qu'en nous mettant face à ce dispositif-là, lorsque la lumière s'allume (même dans le noir ça peut marcher) si nous mettons en fonction cette fonction-là, ça se met à marcher. Ou bien nous restons déconnectés et nous ne voyons jamais rien.

**Stuart Sherman :**

Donc c'est lié au temps en quelque sorte ?

**Pierre Fourny :**

Tout à fait, à la perception même du temps, et à la perception à renouveler de ce temps. Ce qui va changer la perception des actes proposés au spectacle.

**Madeleine Chiche :**

Au désir de prêter attention à un moment donné !

**Pierre Fourny :**

La scène ne devient, dans sa matérialité, qu'un espace privilégié qui facilite les choses : c'est plus simple d'être ici aussi pour faire un spectacle, dans une boîte sans lumière, comme ça, on peut mettre la lumière que l'on veut. Mais ça n'est jamais que ça. On peut faire du spectacle, se mettre en état de spectacle, provoquer un état de spectacle dans bien d'autres conditions.

**Sally Jane Norman :**

Maintenant que vous savez que vous avez en face de vous un grand spécialiste de la gestuelle quotidienne bovine,

**Stuart Sherman :**

On dit que la vache est l'animal le plus philosophique parce qu'elle rumine sept fois, comme si elle mâchait ses mots, ses pensées...

Parlant de référence, une façon de changer la référence, c'est de changer le contexte, pour garder cela à un niveau très animal. Dans la cassette de Bernard et de Madeleine, en regardant le groin du cochon, je voulais prendre une prise de courant et la rentrer dans son nez. On aurait dit une prise de courant. Une prise femelle. Je voulais prendre une prise mâle et la lui rentrer dans le nez. Cela, ce serait le début d'une performance. Parce qu'on sort les choses de leur contexte, mais vous voyez la connexion : il y a effectivement deux trous. Je regardais ce verre-là. Est-ce que vous voyez ces lignes-là ? C'est comme des sillons. Croyez-moi, quand je vois ça, une des façons d'en faire moins un verre et moins une bouteille, c'est d'insister sur les sillons dans la bouteille et dans le verre. Le fait que tous les deux ont des sillons pourrait être le début d'un détournement de leur fonction. C'est comme une danse, les sillons riment. Évidemment ça peut être l'effet du hasard, peut-être que la bouteille pourrait ne pas avoir de sillons. Et si vous versez de l'eau, et si ensuite vous percez l'objet ici, puis ensuite là, le fait de remplir la bouteille devient tout à coup quelque chose de nouveau, de différent, d'intentionnel, parce que vous ne le faites pas comme d'habitude si vous la remplissez par section. Tout ça me vient en regardant ce qui est là ! Ce sont des techniques différentes et chacun pourrait parler de sa technique : ça parle de nouvelles références, d'éliminer les anciennes références et d'en créer des nouvelles.

**Madeleine Chiche :**

C'est ça le rapport à la référence, c'est tout ce jeu de détournement. Allez chercher les mystères, les énigmes. Essayez de donner à voir. Par rapport à nous aussi, par rapport à un échange avec le spectateur.

**Question de la salle :**

On ne la pas évoqué du tout, vous vous doutez de quel monstre marin je vais parler, je suppose, c'est Duchamp. Est-ce que vous aviez une pitié filiale par rapport à lui ?

**Bernard Misrachi :**

C'est de l'ordre de la fatalité.

**Stuart Sherman :**

Un petit mot pour Duchamp. Ce serait mon maître. Je vois un lien et j'aime son humour, son intellect. Duchamp, pour moi, c'est plein de surprises, et c'est ambigu d'une façon positive, c'est-à-dire qu'il maintient notre intérêt. Cela va peut-être paraître une hérésie, mais on a tendance à faire des éloges de Duchamp parce qu'il a dit que tout pouvait être de l'art, qu'il suffisait de mettre un objet dans une galerie, et que, en gros, c'était le contexte qui faisait l'art. On a donné beaucoup plus d'importance à ses idées qu'à ses œuvres. Je préfère ses œuvres : il avait un don pour créer des objets extraordinaires. Il avait un signe qui lui était propre et je pense notamment à la roue de vélo à l'envers, je pense aussi à l'urinoir... Et sa grande dernière œuvre est une installation. Même pour l'urinoir et le porte chapeau, ce n'était pas tant de transformer ces objets en objets d'art qui m'intéressait, ni la théorie des objets ordinaires mis dans un contexte d'arts plastiques. Ce qui m'intéressait c'était le fait de le faire. Parce que, c'était la différence entre le fait de le faire et l'objet lui-même qui, dans ce contexte, prenait une beauté. Alors qu'il aurait pu en parler, l'écrire, le dire (et ça avait une force, ça correspondait à une théorie). Mais ça n'était pas une théorie. Maintenant tout cela a été banalisé. Mais j'ai toujours été plus intéressé par le fait même de le faire que par l'idée qui l'avait poussé à le faire. C'est le destin de quelqu'un qui le premier fait quelque chose de vraiment original. Ensuite, c'est banalisé, fatalement.

**Laurence Louppe :**

J'ai beaucoup de mal à synthétiser parce que les propositions ont été très riches : ce qui fait l'intérêt de consacrer une rencontre, non pas uniquement à des discours théoriques, mais à de véritables activités artistiques, qui portent aussi la pensée de ceux qui interviennent. Ce serait très réducteur de finir par un discours qui engloberait tout cela dans une direction. Je voudrais revenir aux deux directions que Pierre Fourny a données (j'aime bien participer à des activités initiées par les artistes eux-mêmes et à partir des questions que se posent les artistes. Ce sont ces questions qui sont importantes aujourd'hui dans les processus de création, ce ne sont pas les questions sur lesquelles nous revenons après. Il y a toujours un retour évidemment du discours sur la recherche C'est généralement l'artiste qui fraie des nouveaux questionnements, et le commentaire, la glose, vient après. Dans ce cas, c'est le questionnement qui surgit de la création lui même à partir des nécessités de la création). La question de l'utilisation du signe et de la scène comme lieu d'élaboration me semble très importante sur le plan théorique. Mais quelle est la perception, aujourd'hui, à la fois dans le public et dans la réflexion, de ce type de travail ? Est-ce que ce travail est vraiment identifié comme important aujourd'hui ? Bien que chacun d'eux n'appartienne pas à des disciplines institutionnalisées. Est-ce qu'on se rend compte combien ces recherches sont riches, combien elles ouvrent des voies ? Le travail de Stuart Sherman est parfaitement reconnu. Mais même si nous avons avec nous quelqu'un de notoriété internationale, eh bien je pense que tout ce qu'il a généré ici doit vivre encore plus longtemps. C'est donc plutôt à vous maintenant, public, de dire quels sentiments, quelles espérances et quelles perspectives vous attendez du développement de ce que nous avons vu aujourd'hui. En gros, je me décharge sur vous de conclure. Je suis sympathisante depuis trop longtemps avec cette déterritorialisation, cet effacement des genres, ce voyage entre les états intermédiaires des œuvres d'art (c'est vers cet art-là que nous allons de plus en plus, j'espère). J'ai du mal à mettre mes sentiments personnels de côté pour avoir un discours objectivant, tel que doit l'être une synthèse. Mais c'est bien aussi qu'une synthèse traite la résonance de ces travaux dans l'esprit et dans la perception de ceux qui les voit : la scène, c'est d'abord cette rencontre. La scène sert aussi, comme vous le voyez de tribune au débat : c'est l'un de ces rôles. Mais sans la réaction, le témoignage du public, il n'y a pas d'élaboration d'une matière d'art.

**Question de la salle :**

Pour moi il s'agirait plus d'une ouverture de différentes disciplines que je connais déjà que «d'autres scènes». Quand j'ai vu le titre, «ALIS et les autres scènes», j'ai pensé que ALIS était passée de l'autre côté du miroir pour montrer un autre espace. Là, c'est le même, il s'agit de différentes disciplines, donc de

représentations, d'une autre façon de représenter les choses. Ce sont des associations nous pouvons appeler ça des projets interdisciplinaires. Mais l'autre scène j'ai l'impression qu'elle n'est pas nommée, j'ai l'impression de l'avoir sentie tout à l'heure avec la discussion sur le virtuel parce que c'est complètement nouveau.

**Sally Jane Norman :**

Je n'ai pas très bien compris, vous avez dit que ce dont il a été question ici relèverait plus de l'interdisciplinarité des choses que vous connaissez déjà ?

**La salle :**

Oui, c'est ça, plus que d'une «Autre scène». Il faut peut-être s'entendre sur le mot scène. Mais pour moi, ce sont des choses que je connais et qui sont assez employées surtout aujourd'hui : les fragments, mais aussi l'ouverture des différentes disciplines, théâtre, danse, chant, discours et je suis étonnée qu'on appelle ça : «autres scènes». Je pensais que vraiment nous allions parler sur les autres scènes, enfin je ne sais pas si vous pouviez parler de ça. C'est-à-dire que le fait qu'il y a de la vidéo sur scène et qu'il y ait des danseurs qui chantent ou qui font du théâtre, je crois que ce n'est pas tellement nouveau. J'ai regardé l'exposition de ALIS. Pour moi c'est comme un espace de musée avec, en plus, «appuyez ici» qui n'existe pas trop dans un musée parce qu'il faut se débrouiller tout seul (et quelque fois c'est mieux, parce qu'on essaye de trouver). Mais, pour moi, c'était un espace de musée, pas une «autre scène». Peut-être que ces personnes se sont appropriées différents espaces qui ne leur appartiennent pas : là, ça, ce serait peut-être l'ouverture de différentes disciplines.

**Laurence Louppe :**

Dans ce que vous appelez d'autres scènes, est-ce que vous imaginez d'autres modes de production à la fois artistiques et matériels, est-ce que vous imaginez d'autres lieux architecturaux, d'autres espaces qui seraient ritualisés autrement ? C'est ça que je ne comprends pas très BIEN. Parce qu'il me semble qu'ALIS, mais aussi Dunes, Stuart Sherman et Roc In Lichen ne s'emparent pas de lieux alternatifs (les Dunes travaillent dans les friches industrielles). Mais par le mot scène nous avons essayé d'aborder d'autres traitements de la scène, pas seulement des rencontres entre disciplines. Le travail de Stuart Sherman, sur sa petite table, c'est quelque chose de différent, mais dans l'élaboration. Je ne sais pas qu'est-ce que vous attendiez par les «autres scènes» ?

**La salle :**

C'est très intelligent de me renvoyer la question (ce n'est pas du tout péjoratif, j'essaye de comprendre). Pour moi, quand la danse contemporaine s'est mise à faire des vidéo danses, c'était une autre scène, un autre espace. Quand un danseur joue du théâtre, chante ou fait de l'acrobatie c'est très bien, mais pour moi c'est la même scène : je suis assise et je regarde et pour moi une autre scène ça voulait dire un autre espace. Par exemple vous avez commencé à parler de scène de manière psychanalytique. Cela m'aurait intéressée parce que je ne sais pas ce que c'est vraiment, ce n'est peut-être pas vraiment formulable, c'est peut-être la seule scène qui n'est pas forcément formulable. J'ai trouvé que vous parliez des ouvertures des disciplines : ne plus se cantonner à une seule discipline, revenir à ce que disait Artaud, qu'un comédien est un chanteur, un danseur, un mime. Mais j'aurais voulu que vous me parliez d'une autre scène, une autre.

**Pierre Fourny :**

Je ne pense pas que nous puissions ajouter les scènes les unes aux autres. Ce que nous entendions par «autres scènes», c'est que chacun se constitue sa propre scène, son propre outil. Il ne faut pas confondre la scène physique sur laquelle nous sommes, là, avec cette scène dont on a voulu parler, et que nous n'avons d'ailleurs pas réussi à définir, qui n'est peut-être pas définissable. Nous n'avons pas, non plus, réussi à définir la notion de spectacle. Il y a un «quelque chose» à mettre en place, qui se structure de manière abstraite, pas du tout autour d'un outil. D'ailleurs la scène ne se définit pas par les outils qu'elle emploie. Au cours de son histoire elle a employé des outils les plus différents, de la marine militaire sous Louis XIV, à la vidéo aujourd'hui. Ce n'est pas l'aspect physique de la scène qui la définit, c'est la manière dont on s'empare d'une collection d'outils, ou même, simplement, d'une idée, qui fait qu'une scène va se définir. C'est de l'ordre du concept. Ensuite il y aura des moyens à mettre en œuvre pour lui donner une expression visible. Lorsque nous avons employé les mots «autres scènes» c'était, par exemple, pour dire que les Dunes ont conçu un système qui est leur scène propre, que les chorégraphes, nous l'avons vu à travers le discours de Laurence Louppe, ont pu mettre en œuvres des actes dans un système de convention. Ce sont des conventions qu'il faut renouveler. De même, aujourd'hui, au travers de machines (mais les machines en elles-mêmes ne contiennent rien) se développent aujourd'hui d'autres modalités d'élaboration de cette scène, abstraitement. Une autre scène ce

n'est pas un théâtre construit à côté, c'est une manière de reconstruire un système interne.

**Sally Jane Norman :**

Je dérive sur des scènes qui, dans l'apparence du moins, sont plus ostensiblement d'un autre du type. Je travaille sur des choses qui sont à l'état embryonnaire actuellement. Aujourd'hui, comme autrefois (le développement du ourdement médiéval, de la scène en perspective de Sabatini, de la scène en profondeur avec des projecteurs du XIXème), à chaque fois qu'il y a eu des révolutions techniques, il y a eu d'autres scènes, d'autres modalités et d'autres pratiques scéniques. La constante c'est ce dont Laurence Louppe a parlé : cette tension qui est maintenue entre l'attention et l'intention. Les autres scènes seraient latentes au sein de la technologie. Le problème c'est que ces scènes-là ne pourront se manifester en tant que scène, et ne pourront déployer cette tension, intention qu'à partir du moment où il y a une intelligence théâtrale du type de celle qui est à l'œuvre chez ALIS, ou chez Dunes, parce que ce sont des fabricants de langages, quels que soient les outils qu'ils utilisent. J'œuvre dans des espaces vraiment nouveaux. Je constate que leur portée scénique ne naîtra que s'il y a réellement une intelligence à l'œuvre. Et je les situerai toujours dans la lignée qui mène d'Épidor en passant par Byzance et même par le palais Garnier à nos jours.

**Laura De Bercy :**

Moi j'ai l'impression que nous, danseurs, nous sommes toujours en train de nous adapter contrairement à ALIS, ou Dunes, qui ont fabriqué et peuvent déplacer leur propre système dans «x» lieux. Ils s'adaptent aussi, évidemment, mais ils ont quand même ce système, qui est la base de leur travail. La «salle de bain» était une manière de rendre actif le public. Nous avons fait basculer la place du spectateur. C'était la nôtre évidemment, mais c'était plus la place de celui qui regarde. Mais, la plupart du temps, nous adaptons notre langage à un espace, sans système comme vous pouvez l'avoir. Je n'ai pas cette sensation que la scène serait le lieu : un espace ici, un espace là. Il y a celui qui agit et il y a celui qui regarde, aujourd'hui encore. Pendant tout le XXème des lieux de scènes se sont développés. Il y a tellement eu de choses possibles qu'il y en a finalement beaucoup d'impossibles. Il y a des scènes complètement ouvertes, complètement adaptées aux spectacles de Bob Wilson, le panoramique total. Il y a encore la scène à l'italienne, il y a les friches, les fabriques. Si nous pouvions nous attacher à un lieu et concevoir quelque chose pour ce lieu, ce serait encore une démarche très différente, très riche parce qu'elle nous oblige à inventer des choses. Et très trompeuse et mensongère parce qu'effectivement c'est toujours le même dispositif et nous sommes toujours prisonniers des mêmes règles du jeu.

**Sally Jane Norman :**

J'ai parlé d'Épidor et de palais Garnier, mais je ne voudrais pas vous donner l'impression que je suis obnubilée par les architectures fixes théâtrales. Je ne pense pas qu'il faille se fixer sur l'architecture, mais vous dites que vous travaillez constamment un langage pour vous adapter à un espace, afin de faire naître de cet espace une scène, une qualité scénique.

**Laura De Bercy :**

Le langage que nous développons est en évolution constante. Les lieux d'action, de mise en acte de ce travail, sont rarement «adaptés». C'est nous qui sommes obligés de nous adapter pour que la perception de ce qui est dans ce travail soit optimisée. Nous nous apercevons souvent qu'à partir de ce qui est déjà acquis, il y a un travail à faire pour le rendre encore plus accessible, ou le mettre en valeur.

**Madeleine Chiche :**

Je crois que notre dispositif n'est jamais clos sur lui-même, nous ne le déplaçons pas comme ça, il y a adaptation et transformation totale. Nous ne présentons jamais la même chose au spectateur. Nous travaillons beaucoup dans des friches industrielles, ce qui nous a permis de travailler sur le rapport au spectateur sans supprimer la distance. J'aime bien cette notion de la distance, ce rapport-là, cette présence, en essayant de le mettre dans des contextes un peu autres, de le sortir de l'uniformisation des sièges, de chercher d'autres manières de s'asseoir. Nous sommes sans arrêt en train de transformer ce dispositif.

Pour revenir à l'autre scène, vous disiez : quand les danseurs ont fait une vidéo alors ça c'était une autre scène. Moi quand les danseurs ont fait une vidéo, je n'ai pas du tout vu une autre scène. J'ai l'impression que dès que le cinéma a existé, il a essayé de capter le mouvement de la danse. Par rapport à la vidéo, la seule chose qui a changé c'est le médium, et ça n'a pas toujours donné autre chose. Sinon vous dites : «oui, mais ce sont des choses interdisciplinaires, un danseur qui se met à chanter ou qui fait du théâtre». Il y a quand même différentes manières de danser, de chanter, et la transdisciplinarité n'est pas un but en soi. Lorsque je travaille, je ne cherche pas à aller voir partout ailleurs pour voir ce que ça donne. Cela part plus d'un certain nombre

de préoccupations, sur ce que j'ai envie de raconter, sur la manière dont j'ai envie de le raconter, sur le don, et nous avons aussi beaucoup parlé sur la position du spectateur dans ce discours-là. Je n'ai pas la sensation de vouloir faire du nouveau, je ne suis jamais partie de cette idée là, j'ai toujours eu la sensation d'essayer de faire ce qui me semblait nécessaire, ou ce que j'avais à faire. Ce qui est important c'est la position du spectateur, comment nous traitons le spectateur. J'ai l'impression que c'est souvent cela qui est déterminant par rapport à ce qu'a proposé ALIS sur la notion «d'autre scène», une scène particulière. Et puis, ces travaux transdisciplinaires, ce n'est pas si évident que ça : ils n'ont pas leur place d'une manière aussi simple et aussi évidente. Je n'ai pas l'impression qu'ils soient si présents que ça sur la scène, quelle qu'elle soit.

Pour moi la question n'est pas dans l'assemblage de différentes disciplines. Je crois qu'il s'agit plus de la façon dont nous traitons le sens, et de l'émotion, oui, de la façon dont nous nous adressons au spectateur.

**Pierre Fourny :**

La raison pour laquelle je dis que la scène est un espace abstrait et non pas un espace physique, c'est qu'il n'y a pas d'outil spécifique à la scène. Il y a de l'électricité, on se sert de l'électricité, quand il n'y en avait pas on se servait de chandelles. Il y a de l'informatique aujourd'hui, il y a cinquante ans il n'y en avait pas, c'était toujours la scène. À l'époque elle était aussi pluridisciplinaire qu'aujourd'hui, pas plus, ni moins. Il y avait différentes techniques mises en œuvre. Ce n'est pas tout à fait le cas de la peinture où ces techniques sont relativement limitées. La chimie de la peinture a évolué, mais le médium lui-même est resté constant dans sa perception. Sur scène on peut se servir de n'importe quoi, il n'y a pas de signes spécifiques à la scène. C'est pour cela qu'il est difficile, pour moi, de définir la scène. Je la définirais par le fait qu'on peut la vider bien plus que parce qu'on y met.

Je vais juste reprendre un sujet que Sally Jane Norman a traité. Avec les technologies les plus pointues nous pouvons refaire absolument la même chose que Molière, comme il y a 300 ans, ce qui n'a aucun intérêt en soi. Ce n'est pas la nouvelle technologie qui va générer ce que nous mettrons dedans, ce seront bien ceux qui vont l'utiliser et qui vont y chercher ce qu'elle propose... Il faudrait donc chercher à utiliser les technologies qui sont, par exemple, dans ce théâtre : là, je pense que les choses sont mises à l'envers, il faut les remettre dans le bon sens.

Il y a des colloques sur les nouvelles technologies et la scène, et en général, il est constaté malheureusement que le travail scénique et artistique à proprement parlé est absent. Je pense qu'ici, il a été beaucoup plus constructif de parler des constantes.

**Laurence Louppe :**

Et des processus d'élaboration de la scène, je crois que c'est ça qui est important, et surtout vider la scène pour laisser place au spectacle ?