

IN SITU

Published in *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin [éd.], 2020, pp. 256-271, which should be cited to refer to this work.*

- 1 Cf. par exemple : Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses XVI^e-XX^e siècles*, Paris : Desjonquères, coll. « La mesure des choses », 1995.
- 2 Cf. Annie Suquet, *L'Éveil des modernités, op. cit.*, pp. 135-198 et 367-397 ; ou Alexandra Carter, Rachel Fensham (dir.), *Dancing Naturally. Nature, neo-classicism and modernity in Early Twentieth Century Dance*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011.

Ce chapitre aurait pu s'intituler « Lieux ». Il concerne en effet la façon dont le lieu de représentation d'une œuvre engage son écriture, voire en constitue le point de départ. Nous avons choisi finalement l'expression « *in situ* », car elle est employée par deux des chorégraphes ici représentés : Loïc Touzé et Laurent Pichaud. Or tous deux l'emploient autant pour parler de leurs pièces présentées dans des théâtres que de celles hors du théâtre. Ils proposent autrement dit un usage inhabituel du terme, celui-ci étant depuis la fin des années 1960 consacré aux œuvres conçues hors des espaces dédiés traditionnellement à l'art : hors du musée ou de la galerie pour les arts plastiques et visuels, hors du théâtre pour les arts vivants. Il faut donc comprendre ici « *in situ* » comme une interrogation sur la relation au lieu où l'œuvre est produite ou donnée à voir : ce que les trois chorégraphes de ce chapitre interrogent, ce sont les implications artistiques, esthétiques, mais aussi, pour certains, sociales et politiques, du choix d'un lieu de représentation pour la danse.

Rappelons qu'historiquement la danse occidentale a entretenu un rapport complexe aux lieux de représentation : le ballet de cour quitte les salles de bal des cours royales ou princières au moment où être danseur devient une profession (entre 1661 avec la création de l'Académie royale de danse fondée par Louis XIV et 1670, moment où le roi cesse de danser en public). Le ballet quitte alors les parterres et salons pour entrer dans le lieu spécialisé et destiné à l'art de la représentation qu'est le théâtre à l'italienne. Devenu divertissement chorégraphique intégré aux spectacles théâtraux ou lyriques, avant de prétendre au statut d'art autonome avec Noverre au xviii^e siècle, le ballet entamera une histoire de connivence avec la logique figurative propre à l'architecture à l'italienne : perspective, point de fuite, frontalité, organisation d'un régime de visibilité des figures dansantes que l'art de la danse dans l'évolution de ses techniques, mais aussi de ses stratégies de composition, n'aura de cesse de réitérer ou au contraire de mettre en question. L'usage de la scène par le ballet classique réitére en effet un certain nombre de logiques figuratives, spatiales et narratives qui sont devenues représentatives du paradigme perceptif que le théâtre à l'italienne a établi : lisibilité de la figure dansante qui va déterminer la technique dite classique, géométrie des ensembles et des trajets, convergence de la chorégraphie vers le centre de la scène, emplacements hiérarchisés, organisation de plans successifs pour mettre en évidence la figure centrale, frontalité, idéologie de l'ordre et de la clarté¹. La danse moderne qui se développe loin de cette idéologie et prend ses distances avec cette tradition historique sera marquée, au début du xx^e siècle, par des pratiques du plein air aussi bien en Europe qu'aux États-Unis². Cela ne l'empêchera pas d'adopter assez vite (et non sans interrogations

3 « Le désir de présenter le récit d'une origine unique pour le développement de la [danse hors des théâtres] est fondamentalement faillible », écrit Victoria Hunter, in Victoria Hunter (dir.), *Moving Sites. Investigating Site-specific Dance Performance*, New York : Routledge, 2015, p. 4.

4 Appellation passée dans l'usage alors que les artistes ne s'en réclament pas, pour désigner un ensemble d'œuvres apparues à la fin des années 1960 à la confluence de la sculpture élargie, du minimalisme, d'une sortie de l'espace muséal et d'un lien au site, comme d'un changement d'échelle. Cf. Gilles Tiberghien, *Land art*, Paris : éditions Carré, 1993.

5 Cf. les chapitres Adresser, Assembler ou Contrainte.

6 À l'exception sans doute de la critique Laurence Louppe qui l'emploie déjà dans les années 1990.

7 La dénomination « *in situ* » suppose un rapport d'extériorité entre l'œuvre et le lieu, indiqué par le *in* (cf. Anne Volvey, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *Travaux de l'Institut de géographie de Reims*, n° 129-130, 2008, pp. 3-25). Parce que l'œuvre interroge moins un site préexistant qu'elle ne fait surgir une situation qui ne préexistait pas, on préférera l'expression « chorégraphie située » pour désigner les projets qui font véritablement du lieu et du contexte le ressort de la démarche.

chez Isadora Duncan ou Doris Humphrey, par exemple) d'autres lieux plus conventionnels de représentation : cabarets, music-halls, puis architectures théâtrales dérivées de ce théâtre à l'italienne.

Ces pratiques du plein air comme lieu d'expérimentation mais aussi de représentation marquent le début d'une histoire de la danse spectaculaire en relation avec divers types de lieux. Cette histoire suit un fil sinueux et peut-être discontinu³, qui part de la célébration de la nature dans la modernité pour envisager aujourd'hui des projets dans tous types de lieux aussi bien urbains (en extérieur ou en lien avec une architecture spécifique) que ruraux, littoraux, sylvestres, désertiques, montagnards... Cette histoire se déroule parallèlement, mais non sans parfois jeter des passerelles, à des pratiques traditionnelles de la danse qui prennent aussi place en extérieur, qu'elles soient religieuses, folkloriques ou sociales. Cette histoire dialogue enfin évidemment avec d'autres courants de l'art occidental, en particulier les *happenings* de la fin des années 1950 (au rang desquels John Cage, Fluxus et d'autres artistes proches du Judson Dance Theater auront joué un rôle majeur), le *land art*⁴, la sculpture *in situ* ou encore l'installation, le *performance art*, le théâtre de rue, mais aussi les pratiques psychogéographiques des situationnistes ou l'écriture littéraire liée à la ville et la description des lieux d'un Georges Perec. Ce dernier est en effet une référence répétée chez Laurent Pichaud⁵, même si c'est ici le plasticien Daniel Buren qu'il mentionne pour son travail *in situ*, ou encore le *land artist* Robert Smithson.

L'usage de l'expression « *in situ* » par les trois chorégraphes ici représentés hérite en effet davantage d'une référence aux arts visuels de la fin des années 1960 et en particulier des pratiques de *land art* : le *land art* anglais que Laurent Pichaud affectionne, mais aussi le *land art* nord-américain auquel Rémy Héritier et Laurent Pichaud se réfèrent (Robert Smithson, en particulier). L'expression est d'ailleurs anachronique pour les époques antérieures. Et les chorégraphes ne renouent du reste pas avec une histoire de la danse moderne et ses pratiques en extérieur. Leur curiosité irait plutôt du côté de la *postmodern dance* américaine, en particulier celle des expérimentations urbaines ou muséales new-yorkaises.

Notons par ailleurs que la danse en France (aussi bien du côté des artistes que des théoriciens) ne fait usage de l'expression « danse *in situ* » que depuis les années 2000⁶. Et que cette terminologie contestable⁷ peine par ailleurs à désigner toutes les pratiques chorégraphiques hors des théâtres qui entretiennent des rapports au lieu très contrastés. Les chorégraphes et théoriciens anglo-saxons utilisent quant à eux des termes variés, empruntant largement au champ des arts visuels : *site dance*, *site-specific dance*, *site-specific dance performance*... et ce depuis une période sans doute un peu antérieure. En outre, Rémy Héritier n'utilise ici tout simplement pas l'expression « *in situ* », préférant l'expression de « danse située », justement pour se démarquer de l'expression « *in situ* » employée par Daniel Buren. Loïc Touzé utilise aussi les expressions « lieux non scéniques » et « espaces publics », ou encore, comme Laurent Pichaud, le qualificatif « en extérieur ». L'expression « *in situ* » doit donc être entendue au sens large – un rapport au lieu et au contexte de représentation pour la danse – et chacune des dénominations utilisées charrie ses connotations propres.

On pourra être attentif à la lecture de ce chapitre aux relations particulières aux lieux que les chorégraphes dévoilent. Ces relations – qui sont évidemment différentes pour chacun – sont à mettre en lien étroit avec les raisons et les enjeux d'une

pratique hors des théâtres. Pratique qui occupe d'ailleurs une place différente dans le parcours de chacun : elle fonde la recherche artistique de Laurent Pichaud, occupant à ce titre une place importante à la fin du chapitre ; elle est réservée à une période de son parcours chez Loïc Touzé (1997-2000) ; elle apparaît de manière récurrente chez Rémy Héritier (à partir de *Archives* en 2005 jusqu'au très récent projet *Relier les traces* conçu avec Léa Bosshard en 2018). On verra aussi comment ces représentations hors des théâtres ont un impact sur la façon de penser le lieu théâtral lui-même, d'en interroger la prétendue neutralité.

Ainsi, Loïc Touzé insiste sur l'occasion d'explorer d'autres cadres pour la danse : d'autres cadres de visibilité et de relations aux spectateurs. La danse dans l'espace public est pour lui une première forme de recherche sur la question de la distance au spectateur qu'il tente de réduire – cette réduction trouvera d'autres modes de résolution sur la scène théâtrale (cf. le chapitre *Adresser*). Rémy Héritier soulève différents enjeux du rapport au lieu, selon les moments de son parcours, sans distinguer la pratique en extérieur ou en théâtre : la « danse située » dont il parle est une façon de prendre acte de là où on se trouve (public comme artistes). L'idée de transposition est centrale dans sa réflexion : transposition de la mémoire d'une configuration architecturale ou scénographique dans un autre lieu, de même qu'il peut transposer des trajets appartenant à des chorégraphies antérieures dans une nouvelle pièce (cf. le chapitre *Espace*). Laurent Pichaud, enfin, insiste sur la façon dont son travail *in situ* a peu à peu consisté à donner à voir le lieu, travaillant à une forme d'effacement ou de suspension de la présence du sujet dansant au profit d'une mise en évidence du lieu choisi pour la pièce. Sa réflexion, qui retrace un large pan de son parcours artistique, soulève maintes questions, par exemple celles relatives à la nature d'un geste situé, à la possibilité pour des pièces *in situ* de circuler, aux codes de la représentation qui pourraient avoir tendance à s'immiscer y compris hors du contexte théâtral, aux façons de composer propres à sa démarche *in situ*.

Enfin, ce chapitre soulève en filigrane la question plus large des lieux de répétition. Elle sera abordée plus directement dans le chapitre consacré au contexte de travail. Se pose aussi la question d'un rapport au lieu théâtral qui demande à être réévalué au gré des tournées, comme le soulignait Daniel Linehan au cours de nos échanges : « Parfois la pièce est modifiée par l'espace [*space*] dans lequel on joue. Par exemple, s'il est plus grand, les trajets vont prendre un peu plus de temps et certaines séquences vont de ce fait durer plus longtemps. Parfois, je laisse l'espace influencer le rythme de la pièce, sa temporalité. J'aime jouer la même pièce dans des endroits différents et voir comment une même structure temporelle ou dramaturgique peut être modifiée par l'environnement dans lequel elle est jouée. Cela révèle dans certains cas de nouveaux aspects de la pièce. »

Julie Perrin

Loïc Touzé

Entre 1997 et 2000, j'ai délaissé l'espace du théâtre pour réaliser des pièces et des projets dans des lieux non scéniques¹. J'ai acheté un chapiteau. J'ai dansé dans des espaces publics. Je me suis promené dans des centres d'art. J'ai cru qu'en modifiant la place de celui qui veut voir, en le manipulant, en le bousculant, en nous transportant nous aussi hors de la scène, la relation pourrait s'engager autrement. À Bilbao, on faisait venir les spectateurs à cinq heures du matin. On les faisait traverser la ria de Bilbao. On les entraînait dans une friche industrielle où on les faisait circuler pendant une heure quarante-cinq en les malmenant et en faisant en même temps de la danse devant eux.

Ces expérimentations ont duré quatre ans. Cela a été notamment l'occasion d'une rencontre forte avec un artiste plasticien, Francisco Ruiz de Infante, avec qui j'ai réalisé plusieurs projets. Changer de géographie, c'est-à-dire de terrain, ou expérimenter dans des espaces extérieurs a modifié notre pratique de la danse. Le geste dansé commençait un peu à en profiter.

Pendant cette période, pour pouvoir déconstruire, j'ai rencontré des pratiques de l'improvisation. Je pense à Julyen Hamilton² et, plus tard, à Steve Paxton³ et Simone Forti⁴. Je me suis outillé avec la composition instantanée. Cela m'a aidé à travailler sur des terrains qui n'étaient pas des théâtres.

Cette période a produit la conviction que quelle que soit la place que l'on propose au public, il se met toujours en face de la chose regardée. Sa relation à l'objet est culturelle. Il reconstruit lui-même un théâtre.

On a allongé les spectateurs dans des lits, on dansait au-dessus d'eux sur des poutres. On les faisait entrer dans des espaces exigus, on leur mettait des morceaux de bois dans les bras et on leur balançait du Mozart. On les bousculait, mais quelles que soient nos stratégies rien ne changeait. Les spectateurs restaient à distance. J'ai donc commencé à comprendre que, si je voulais qu'une relation différente s'engage, ce n'était pas leur place qu'il fallait changer, mais plutôt la nature du matériau proposé. Ça a été important de comprendre cela. Jusqu'alors les compositions que je dansais étaient virtuoses. Comme c'était impressionnant, le public assistait à la chose au lieu de la partager ou de la combler avec son imaginaire. La virtuosité éloigne. Je me suis rendu compte qu'en affaiblissant le matériau présenté, la distance de réception se réduisait. Quand j'affaiblis le geste, je vois le public se redresser, écouter, aller chercher l'information.

[...] Il y a donc eu tout cela : la compréhension de cette relation de désir de voir, de la place du public, et qu'il ne fallait pas désertier les théâtres si la question est une affaire de distance. J'ai revendu mon chapiteau, j'ai quitté les espaces publics.

[...] Avec *Morceau*⁵ (2000), je me bats contre l'architecture du théâtre et, à la façon du bernard-l'hermite, on invente un théâtre dans le théâtre. Je travaille donc

¹ *Souvent la forêt* (1997), *Un bloc* (1997), Institut français de Bilbao, Consonni-Centre des pratiques artistiques contemporaines, Bilbao et la Fundición Bilbao et *S'il y a lieu* (1999), Centre contemporain de La Ferme du Buisson.

² Danseur, chorégraphe et pédagogue britannique né en 1954, il développe la composition instantanée, processus d'improvisation mené aussi bien en répétition qu'en représentation.

³ Danseur, chorégraphe et pédagogue nord-américain né en 1939, il participe au Judson Dance Theater à New York et développe à partir de 1972 le *contact improvisation*.

⁴ Danseuse et chorégraphe née en 1935 en Italie, elle développe l'improvisation dans les ateliers d'Anna Halprin dans les années 1950 et présente ses premières pièces à New York dans les années 1960.

⁵ Voir une description de la pièce au chapitre *Assembler*.

espace

in situ dans le théâtre. À partir de *Love* (2003) avec Jocelyn Cottencin, nous allons réinventer à chaque fois un dispositif scénique pour exposer la danse.

Rémy Hérítier

Une étendue (2011), à sa création à Valenciennes, se déroulait dans des espaces non théâtraux (une salle de réunion, par exemple). La pièce a été jouée aussi dans la nef du collège des Bernardins à Paris. Chaque séquence avait une fonction. L'une d'entre elles concernait l'écoute du lieu. Elle s'appelle « Avant le rythme ». C'était peut-être la partie la plus longue et la plus dure pour les spectateurs : on avait des bâtons en bois, tous différents, qui ne sonnaient pas de la même manière quand on les tapait sur le sol. Nous tapions sur le sol, nous écoutions, et quand la résonance se terminait nous retapions. Ce n'est pas un geste mécanique, c'est un geste d'écoute. C'était comme composer aléatoirement. On était quatre à le faire dans tout l'espace, avec des espaces à vue, et des hors-champs.

La pièce durait une heure et demie. La dernière demi-heure comprenait ce qui s'appelle « Relier les traces ». Éric Yvelin reprenait pendant dix minutes tout le matériau sonore de la pièce. Je reprenais tout l'espace de la pièce. Audrey Gaisan Doncel reprenait tout ce qui avait été verbalisé dans la pièce. Loup Abramovici reprenait tout le mouvement de la pièce. Chacun faisait toute la pièce tout seul, mais depuis un seul point de vue.

La fonction de la première séquence était une préparation de l'espace. Il s'agissait de le préparer comme on prépare un instrument. Préparer l'espace, c'était coller des cibles sur un mur par exemple, ou coudre un élément de costume sur un autre élément de costume, ou disposer des rideaux au lointain. Certains éléments étaient préparés à l'avance, comme la disposition de trois fluos au fond. Cette préparation de l'espace correspondait à une transposition de celui dans lequel on avait travaillé à Lisbonne [où j'avais été deux mois en résidence, à RE.AL⁶].

espace
transposer

C'est le début, dans mon travail, de la transposition d'espace. En l'occurrence, il s'agissait de transposer la géographie d'un lieu de travail dans un autre lieu, sans lien avec le premier, et *via* des éléments formels (les trois fluos par exemple). [...] La plupart du temps, j'envisage très vite dans le travail un espace, non pas en termes de décor, mais de lignes de force. [...]

adresser

Dans *Percée Persée* (2014), la pièce qui suit *Une étendue*, cette transposition est faite d'une autre manière. [...] La première étape de cette pièce s'est déroulée dans le jardin de la Fondation Cartier à Paris en 2012. J'avais déjà réalisé une pièce dans ce jardin en 2005, *Archives*. (Il s'agissait alors d'organiser des éléments qui relevaient de l'archive télévisuelle.) Comment transformer cet espace du jardin en le cadrant ? C'était du théâtre, je crois, plus que de la danse. J'ai utilisé le jardin parfois comme un décor, en demandant par exemple aux spectateurs de se focaliser sur un de ses détails pendant qu'une action se déroulait, et de transformer mentalement un rocher planté là en un abri. Il y avait une bande-son de coups de feu. Ce rocher devenait ainsi un théâtre de guerre. [...] Alors que, dans *Archives*, j'allais à la rencontre du lieu de manière haptique, j'ai décidé pour *Percée Persée* que le lieu allait venir aux gens à travers moi, et que je ne le toucherai pas. Je le foulerai, mais je ne caresserais pas un rocher par exemple. Pour faire cela, j'ai placé

⁶ L'atelier RE.AL, dirigé par le chorégraphe João Fiadeiro à Lisbonne, accueillait des artistes contemporains en résidence.



Rémy Hérítier, *Une étendue* (2011). Avec : E. Yvelin, L. Abramovici, R. Hérítier, A. Gaisan Doncel. Le Phénix, Valenciennes, 17 février 2011. Photo : Guillaume Robert

les spectateurs debout au seuil de l'espace, à l'endroit où ils ne s'arrêtent pas d'habitude – on a en effet plutôt tendance à chercher la beauté de ce jardin et pour cela à y entrer.

La question de départ était : comment faire voir ce jardin dans lequel nous sommes tous et qui passe à travers moi ? Pour faire venir cet espace à eux, j'effectue un parcours en quatre points, de la face vers le lointain. À la face, je ne travaille qu'avec mes jambes. Un peu plus loin, je remonte dans le corps, puis je remonte jusqu'à la tête. De la danse se fabrique ainsi. Ce parcours se boucle un certain nombre de fois – mais il s'agit d'une boucle un peu spéciale⁷.

LP *Est-ce imaginé avant ?*

J'imagine ce parcours en étant dans le jardin. Je n'ai pas expérimenté autre chose que cette danse. Elle émerge du rapport entre ce que j'avais fait avant dans cet endroit et ce que je pouvais faire à ce moment-là. La fois suivante, on était dans un espace à Dunkerque, un hangar beaucoup plus grand que le jardin de la Fondation Cartier. Il fallait quarante secondes pour marcher du lointain jusqu'au public. C'était très grand. Dans cet espace, on a transposé ce qu'on avait fait à Paris. Autrement dit, on a joué la pièce sans adapter le parcours. Ensuite, on l'a jouée dans un théâtre. Là, on a repris une combinaison du dessin du sol du hangar et du jardin, afin de délimiter l'espace de jeu.

[...] Cette deuxième mouture de *Percée Persée* (2014) est un duo avec Eric Yvelin à la guitare. Elle comprend trois parties et se déroule dans un théâtre. Dans la première partie, le plateau est vide. Le projet était d'utiliser le plan de feu du spectacle qui nous aurait précédés chaque fois que nous jouerions et de l'activer six fois plus vite. Il se trouve que c'était trop compliqué à faire. Nous avons donc pris et conservé celui du spectacle qui nous avait précédé dans le lieu où nous avons créé la pièce. En l'occurrence, il s'agissait du spectacle d'une comique, Sophia Aram. On a donc gardé son plan de feu, que l'on monte en plus du nôtre. Et on rejoue le plan lumière de tout son spectacle en accéléré. Comme on n'a pas le même décor, son milieu ne correspond pas à notre milieu de plateau. Or dans un spectacle de stand-up, les lumières centrales sont nombreuses. Elle utilisait aussi de nombreux gobos⁸. Il s'agissait pour moi d'activer une forme de mémoire du théâtre avant nous.

[...] Concernant *Percée Persée*, j'ai écrit en 2012 : « Une danse située sait où elle se trouve. Une danse située ne décrit pas l'endroit où elle se trouve. Une danse située est un objet autonome. Une danse située est une danse qui se déroule invariablement vers le futur, quitte à y rencontrer son passé. Une danse située est une danse qui réconcilie contenu et contenant. Une danse située dépose des indices sur son passage. Une danse située est une danse de la reconstitution, une danse qui enquête pour les performeurs comme pour les spectateurs. Une danse située est une carotte géologique, un mille-feuille, autant de strates à traverser. »

Laurent Pichaud

Avec *écho anticipé* (2000), je fais une pièce chorégraphique invisible, dans le théâtre. Les spectateurs sont sur le gradin. La scène est vide et dans le noir. Et je raconte la

adresser

⁷ On trouve une description plus détaillée de la pièce au chapitre Espace.

⁸ Un gobo (qui vient de l'anglais *goes before optics*) est une plaque métallique dans laquelle est découpé un motif et qu'on place devant un projecteur.

danse. Autrement dit, je vais maintenir toutes les parts sensibles de la danse, mais sans jamais la montrer. Je retire le visuel de la danse. Elle n'est pas invisible, elle est plutôt « invisible », si je puis dire. La pièce a un style qui rappelle Perec. On décrit l'espace. L'écriture est blanche. C'est sans doute insupportable pour les spectateurs. À ce moment-là, je veux tout mettre en abîme. Je veux que la pièce dise ce qu'elle est en train de faire, qu'elle se raconte au moment où elle s'invente. Je danse dans le noir. Les gens entendent. Je mets à vue des enceintes et je travaille avec un spatialiste du son, de l'électro-acoustique [Jean-Luc Gergonne]. On entend un danseur qui danse entre quatre enceintes, se rapprochant d'une enceinte ou d'une autre. [...] Je me rends compte que ce n'est pas parce qu'il n'y a pas de danse à voir qu'il n'y a rien à regarder. *A posteriori*, je peux dire que c'est ma première pièce *in situ*. [...] En décrivant le lieu, je découvre ce fantasme de la boîte noire : elle n'existe pas, puisque chaque théâtre est différent. On s'adapte à chaque fois. D'où vient cette prétendue neutralité du lieu ? Quand je m'en rends compte, c'est un choc.

[...] Je danse encore avec Christian Trouillas au moment où je fais *écho anticipé* (2000). Le festival d'Uzès lui passe une commande pour l'extérieur, qu'il transmet à tous ses proches collaborateurs. C'est ainsi que je me lance dans un solo en extérieur. Je le fais avec Bruno de Lavenère, un stagiaire d'Annie Tolleter qui scénographie les pièces de Trouillas ou de Mathilde [Monnier]. L'extérieur, dans mes références d'étudiant en histoire de l'art, c'est le *land art*. Ce solo s'intitule *lande part* (2001). (Certains le prononcent à l'anglaise.) Pour expliquer le titre, je disais : « Le désert avance, la forêt recule, la lande part. » [...] Je voulais à nouveau faire une pièce invisible et continuer à poser ces questions d'une danse « invisible », mais dans un lieu plein cette fois-ci. Depuis lors, la plupart de mes pièces ont lieu hors théâtre. Une idée apparue à ce moment-là deviendra assez matricielle pour le reste du travail : pour faire de l'invisible, une des solutions est d'être loin des spectateurs ; donc d'être petit. J'expérimente aussi une danse que je qualifie de « productive », c'est-à-dire efficiente. Lors de mes premiers essais, je remarque que je sers de focale au spectateur. Comme il comprend très vite ce que je fais, il peut regarder autour de moi sans me perdre totalement de vue, par exemple grâce à un regard périphérique. Dans le paysage, je suis à vue, je suis au loin. Par ailleurs, je choisis des espaces qui ne sont pas déjà organisés. La danse (la gestuelle, la tonicité, etc.) me sert alors à faire voir ce qu'il y a autour de moi. Cette fonction de la danse, je vais ainsi l'appeler « faire-voir ». Je fais voir par la danse. C'est une fonction d'autant plus importante que, des années plus tard, je vais faire des visites guidées par la danse dans les musées, par exemple. En tant que danseur, je fais voir l'œuvre à côté de moi.

[...] Je vais vite rencontrer un problème à résoudre. Je suis hors théâtre, mais je reproduis instinctivement du théâtre. Cela me tracasse. Je n'en ai pas envie. Comment désactiver cette esthétisation du lieu que je cherche à éviter ? [...] J'ai aussi tendance à reproduire un temps spectaculaire – alors que je suis en train de découvrir le temps réel. Les durées commencent à ne plus être maîtrisées par la seule volonté chorégraphique. Cela pose des questions de composition. Si je veux continuer à déconstruire les codes de la représentation, ne pas reproduire un théâtre dehors, etc., il va falloir que je trouve une manière de ne pas transformer le lieu en théâtre et que je ne transforme pas le temps de visibilité du projet en temps

adresser

matériau adresser spectaculaire. Ce sera un long cheminement. Je n'ai pas encore résolu l'ensemble de la question. Je joue avec des mises en abîme : autant montrer ce avec quoi on travaille, le décoder et le décaler. Dans *lande part*, je sors les fauteuils du théâtre et je les mets dans le paysage par exemple. On dirait des tulipes, des jolies fleurs. [...] J'emprunte un objet aux artistes du *land art* : le miroir. Placé de telle sorte qu'il reflète le sol, comme chez Robert Smithson⁹, il disparaît et je me cache derrière. Bruno de Lavenère était intéressé, comme moi, par le *land art*. Le miroir arrive durant le processus de création du solo. Nous suivons assez vite son potentiel « magique ». Je découvre que les magiciens utilisent beaucoup des miroirs pour faire disparaître des corps ou les couper en deux... Or précisément je cherche à disparaître, ici dans un lieu plein. Donner à voir tout ce qu'il y a à voir avant / sans la danse m'intéressait beaucoup, et une partie de cache-cache avec les spectateurs aussi. [...]

lande part a été dansée dans des sites différents : sur un stade à Nîmes, dans le parking de mon immeuble et à Montpellier en 2001, à Barbirey et dans la nuit de Brest en 2002, à la Fondation Serralves en 2003, à Fontainebleau en 2006 [...] J'avais chaque fois un lointain. Je compose la construction d'une perspective, dans la continuité de ma réflexion sur l'invisible, grâce à certains subterfuges. La construction de la perspective, l'organisation du regard, cadrer, m'intéressent dans la suite d'une réflexion sur le dispositif théâtral. Je propose ici au spectateur de faire l'expérience du cadrage, dans un endroit qui n'est pas cadré. À travers ce que je fais au lointain, je lui demande de me cadrer et de faire le lien entre moi et ce qu'il voit.

À l'inverse, une séquence peut se dérouler aux pieds des spectateurs, parce que je ne veux pas qu'ils regardent le paysage immédiatement. Pour leur donner ensuite la possibilité de lever le regard jusqu'au panorama final ou lointain, où je fais une danse. Bien sûr, c'est ce que je présume. [...] Bref, avec *lande part*, je commence à découvrir les richesses de l'*in situ*. Que signifie faire un geste qui viendrait du lieu pour lequel il a été créé ? Par exemple, la création s'est faite dans une zone périurbaine. Des passants promènent leur chien. Le geste du chien qui pisse va devenir une citation du lieu. Je commence à m'imprégner simplement. [...]

Le travail en extérieur m'invite aussi à réfléchir à la notion d'adaptation. Je me rends compte que je dois produire une écriture qui doit tenir dans différents lieux. Je ne fais pas de l'événementiel. Je ne fais pas un *in situ* seulement pour le jour J. Mon passé de chorégraphe fait que j'écris des pièces et non des événements. La qualité de l'écriture doit pouvoir permettre de s'adapter de site en site, avec les mêmes principes. Cependant, au fur et à mesure des invitations, je me retrouve dans des endroits trop propres, trop organisés. Je sens une pression du lieu. Par exemple, un beau jardin est déjà écrit. Il faudra que je trouve des moyens de salir le lieu, de salir la danse. Pour cela, je défais l'écriture, je la modifie.

Un endroit moche est un endroit où il y a de la place parce qu'il est hétérogène. Le geste fait alors partie d'un ensemble qui n'est pas bien organisé. Dans une boîte noire, on peut placer n'importe quel geste. Mais dehors, quel type de geste puis-je placer ? Quel type de geste qui ait une autonomie, qui ait une valeur relative à sa qualité d'intégration ? Quand je dis « salir l'espace », c'est lui donner des volumes pour qu'il puisse être poreux à l'écriture. Daniel Buren dit que dans un geste *in situ*, les

⁹ Cf. la note 18 du chapitre Adresser.

deux agents (le lieu et l'artiste) sont tous les deux modifiés. Il faut les préparer. Il faut équilibrer cette modification. Cela reste une bataille, une grande question pour moi.

JYM À quel moment choisis-tu les lieux dans lesquels tu intervies, et quels sont tes critères de choix ?

choisir J'ai placé le trio de *viva* (1996) près de chez moi, à Aigues-Vives, où habitaient mes parents, sur un pont au-dessus de l'autoroute – un de ces espaces que Marc Augé appelle des non-lieux. Il s'agit de la déconstruction d'un certain « beau », d'une certaine organisation. C'est assez bouleversant. C'est comme découvrir le documentaire, au sens où tout est à regarder tout le temps. *lande part* a été créé dans un endroit périurbain, à côté du théâtre de Saint-Jean de Védas, près de Montpellier. Il y avait un théâtre à l'époque, dans un ancien château qui ne ressemble pas à un château, avec un bout de jardin débouchant sur une espèce de terre-plein où des gitans séjournent parfois. Une barre de football avait été placée pour que les caravanes ne passent pas. Le terrain donnait au loin sur un lotissement, après un château d'eau et une route. Les gens venaient y promener leurs chiens, une séquence s'est ainsi intitulée « Le chien ». De même l'observation des militaires courant avec des sacs à dos remplis de pierres, des VTistes... a documenté le travail, orienté les choix de costume, comme ce haut de cycliste un peu bariolé. Il n'y a qu'à regarder le lieu, c'est un support.

[...] Je n'utilise plus de musique depuis 2001. Mon parti pris de l'*in situ* consiste à n'amener aucune technique. Je ne transforme pas le lieu en théâtre. Une enceinte, pour moi, c'était comme une verrue. Aujourd'hui, j'ai pu revenir sur cette position, en particulier parce que la technicité a changé, offrant plus de discrétion et de mobilité.

JYM Accordes-tu une attention à l'environnement sonore, ou ton approche est-elle avant tout visuelle ?

indétermination Combien de spectateurs m'ont dit de *lande part* : « J'ai si bien entendu les oiseaux, le silence, etc. » J'étais ravi. Mais je ne me suis jamais consciemment appuyé dessus, parce que l'environnement sonore est changeant et m'échappe. Mon travail consiste à m'apposer au réel plutôt qu'à l'orchestrer. La voiture qui passe, il s'agit juste de l'accepter, de prendre le réel tel quel. Le moteur premier de l'*in situ* consistait surtout pour moi à découvrir et accepter, grâce à la danse, qu'il y a des choses à regarder dans un endroit qui n'est pas beau ou pas organisé d'une manière bien saisissable.

[...] adresser La chorégraphe Martine Pisani¹⁰ a attiré mon attention sur les outils d'une relation au spectateur en demandant : « Comment réduire l'information pour que le spectateur puisse aller la chercher ? » Il s'agit d'activer un état de curiosité, un état d'activité du spectateur. Cette question est très vive dans mon travail *in situ*. [...] La fonction du lieu dans l'*in situ* consiste à rendre le danseur co-présent avec les éléments de l'espace. C'est tout un cheminement pour se libérer de l'ego : je ne suis pas la personne qu'on vient regarder exclusivement. Je ne tiens pas les rênes. Je suis un

¹⁰ Chorégraphe française née en 1958, elle crée sa compagnie en 1992. Laurent Pichaud est interprète de plusieurs de ses pièces : *Sans* (2000), *Slow down* (2002), *Rien n'est établi* (2014) et *Undated* (2017).



Laurent Pichaud, *lande part* (2001). Parc de la Fundação Serralves, Porto, Portugal, septembre 2004. Photo : Bruno de Lavenère

passer pour le regard des autres. Certes, je suis la focale, mais je fais agir le regard périphérique du spectateur. Il y a une zone de mon retrait et de mon absence que je vais continuer à travailler dans les projets suivants. Pour laisser de la place aux autres, il faut un peu baisser mon régime de présence spectaculaire. [...] Il y a une concomitance des présences. Je suis équivalent aux éléments du site. Cette équivalence se traduit par une résistance à appeler le regard. Le théâtre, à l'inverse, concentre les regards sur le danseur. Il est centripète. Mon projet en extérieur est centrifuge. Je suis traversé par le regard du spectateur.

[...]
indétermination

Pour *référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins* (2005), on répétera uniquement dans des gymnases. Générer des processus n'est pas toujours simple, mais j'ai un goût de l'enquête. En me lançant dans un projet pour un site, j'ai mes *a priori*, et je n'ai qu'eux. Quelle va être la danse ? Quel va être le corps propre à cette pièce ? Je l'ignore. Tout est très empirique. L'empirisme et son acceptation sont aussi des outils de composition. La pièce « se trouve ». On a beaucoup travaillé sur cette pièce, plusieurs années, pendant les vacances scolaires, quand les gymnases sont libres. Je réalise vite que lorsqu'on met de la danse dans le gymnase, c'est ridicule. Le lieu est immense. Il nous dévore. Et si on fait ce qu'il réclame, on fait du sport et, dans ce cas-là, on est un peu ridicules parce que nous ne sommes pas des sportifs. Une fois que ce point est débarrassé, par où passe le travail ? La pièce se trouve, à un moment donné, pour moi, dans ce que je vois de la vie du groupe. Nous sommes nombreux, treize au début. Des scènes se rejouent l'air de rien. Je vois le groupe qui, comme tout groupe, régresse par moment. Par exemple, les hommes se mettent d'un côté et les femmes de l'autre : on sépare les vestiaires. Je ne sais pas pourquoi, certains mécanismes de pudeur apparaissent. Je me dis qu'il faut les travailler dans la pièce. Il s'agit de faire accepter ce que la pièce nous fait rejouer de nous-mêmes, de nos connaissances des gymnases. En grossissant le trait, c'est l'adolescence, les odeurs, le froid, la puberté, un corps... Ce constat rejoint les discussions avec les producteurs de la pièce. Quand j'allais chercher de l'argent, cela m'avait frappé. Dans les entretiens avec Jacques Blanc ou Guy Walter, on quittait systématiquement la relation quémandeur-fournisseur et ils me racontaient ce qu'ils avaient fait dans les gymnases de leur enfance. J'observe qu'on a tous une mémoire du lieu. Je le dirais autrement aujourd'hui : on a tous des *a priori* vis-à-vis des lieux. L'objet de la pièce est peut-être de concentrer ces *a priori* communs aux programmateurs, aux spectateurs et aux danseurs. Grâce à *référentiel bondissant*, j'ai trouvé le non-danseur chez le danseur, c'est-à-dire que ce n'est pas sa compétence qui était requise, mais son vécu du gymnase, intime, citoyen. C'est ce qu'il fallait aller chercher chez l'interprète.

collectif

[...] Faire entrer le réel ou m'inscrire dans le réel me plaît beaucoup. La pièce accepte une part du réel qui continue d'avoir lieu pendant que s'écoule un temps spectaculaire. J'aime bien être enfermé dans un théâtre. J'aime bien lire. J'aime bien aller au cinéma. Mais, dans mes tentatives de travail *in situ*, j'avais envie que mon rapport au réel soit plus direct et qu'il ne mette pas seulement en jeu un temps fermé sur lui-même, aussi beau soit-il. [Philippe] Decouflé " m'a bien éclairé à cet égard, à

11 Chorégraphe français né en 1961. Sa première pièce date de 1983.

travers son spectacle *Sombrero* (2006) qui commençait par un discours de Christophe Salengro¹², en avant-scène, rideau fermé (on retrouve tous les codes). Il déclame en substance : « J'espère que vous êtes bien assis dans vos fauteuils, mesdames, messieurs. Vous avez mis vos affaires au vestiaire, vous avez mis vos catégories socio-professionnelles au vestiaire. Maintenant, vous êtes prêts à la magie du spectacle et à l'artifice. » Pour ma part, j'ai justement envie de travailler avec les catégories socio-professionnelles des spectateurs. Dans la pièce en gymnase, les spectateurs auront froid, ils garderont leur doudoune. Je me souviens qu'à Montpellier tout le monde était bien serré dans les gradins. Le corps du spectateur arrive dans mon travail. J'avais laissé de la place à son point de vue – à présent son corps arrivait. Et je travaille l'équivalence du corps du spectateur et du corps du danseur, en puisant chez ce dernier des codes ou certains états de présence qui ne sont pas nécessairement ceux de la danse.

[...] *mon nom, une place pour monument aux morts* (2010) est un projet que je ne travaille à présent qu'avec des habitants et qui s'intitule désormais *mon nom des habitants 2014 · 2018*. Je lisais alors le petit livre d'anthropologie de Marc Augé sur les non-lieux¹³. Dans un aparté, il dit que les villages français sont construits sur le triangle mairie-église-monument aux morts. Ce que j'aime dans la pièce pour gymnase comme dans *lande part*, c'est que la typologie du lieu demande de s'adapter à ses particularités. L'écriture de la pièce se rejoue à chaque représentation. Le monument aux morts résonne avec mon premier projet de thèse sur l'invisible, l'irreprésentable, la Shoah. Quelqu'un avait dit : « De toute façon, les monuments aux morts sont morts. » Les monuments, on ne les voit plus, en France en tout cas. C'est un code très français, qui parle peut-être moins aux étrangers. Ils sont vivants deux heures par an, au moment des cérémonies du 11 novembre et du 8 mai. Le reste du temps, si on demande aux gens, ils ne savent plus où ils se trouvent. Une sur-symbolique nationale, une sur-symbolique historique et peu de prise en charge par la société. Cela m'intrigue. Comment faire voir quelque chose d'inutilisé, de mort ? On a commencé le travail dans un village de la Creuse où nous étions en résidence, en milieu rural. Nos essais, les expérimentations sont à vue, il y a toujours des passants. Qu'en faire, en tant qu'artiste ? Chercher, se tromper au pied d'un monument aux morts n'est pas évident. L'équipe est crispée. Le gymnase, à l'inverse, est un espace fermé, protégé. Là, c'est un choc méthodologique. Un coup du réel.

[...] J'avais travaillé avec le non-danseur chez le danseur dans la pièce en gymnase. Je vais travailler avec l'habitant chez le danseur dans la pièce pour monuments aux morts. Je projette une pièce trop longue qui s'inscrit dans un temps non spectaculaire. Il y a ceux qui viennent spécifiquement et ceux qui passent par là. Je ne veux pas qu'ils se sentent différents. Je vais ainsi travailler avec ce que j'appelle « l'habitant chez le spectateur » et tenter de désamorcer l'effet spectateur. Comment déjouer le fait qu'il créera un spectacle à un endroit où nous avons tenté d'en défaire les codes ? Comment éviter la frontalité ? Comment éviter une organisation du groupe ?

¹² Christophe Salengro (Lens, 1953 – Paris, 2018) est un acteur français qui a travaillé autant pour la télévision et la publicité qu'avec des chorégraphes et metteurs en scènes plus expérimentaux tels Grand Magasin ou Xavier Boussiron.

¹³ Marc Augé, *Les Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992.



Laurent Pichaud, *mon nom, une place pour monument aux morts* (2010). Château d'Espeyran – Archive de France, Saint-Gilles, 11 novembre 2018. Photos : Vincent Montel. Photo 1 avec : L. Schaus, C. Torne. Photo 2 avec : L. Pichaud, C. Torne, Y. Guédon

structure [...] Le corps du spectateur va devenir un outil. Il sera partie prenante de l'acte chorégraphique. Par exemple, je fais une cérémonie avec des boules de pétanque. Un danseur est allongé au sol et produit une danse appelée « face terre », où il agit comme s'il était à la verticale. Le plan de vision est inversé. Puis il se lève et son ombre se dessine au sol. Un autre danseur vient la surligner avec de l'eau ou des feuilles mortes, des cailloux, etc. Puis les autres performeurs essaient simplement d'en remplir le tracé avec des boules de pétanque. C'est comme un cérémonial, un rituel. C'est assez fort parce que, quand on joue aux boules, on pointe ou on tire. Si vous faites un lâcher haut, la boule qui tombe fait un impact sur le tracé d'un corps. Une dramatique apparaît. Les spectateurs, pour bien voir, se mettent en cercle. Je réalise que chorégrapier la présence des spectateurs peut servir la chorégraphie. S'ils se mettent en cercle, ils se rendent compte qu'ils participent à un rituel. Si on se déplace pour une séquence un peu plus loin, en bornant un peu le déplacement, on peut leur faire faire une procession. C'est un chantier de recherche important encore aujourd'hui.

[...] Dans le musée, c'est aussi une déconstruction des codes du spectacle, c'est-à-dire que je m'inscris vraiment dans le protocole de la visite guidée classique. Œuvre après œuvre, on avance de salle en salle. Il y a des salles où je ne fais rien et des salles où j'effectue plusieurs actions, c'est-à-dire où je crée plusieurs situations, que ce soit vis-à-vis d'une œuvre exposée (un tableau, une sculpture, etc.), ou vis-à-vis d'un fait muséologique (telle couleur des murs, tel choix de regroupement d'œuvres), ou encore vis-à-vis d'un fait architectural (l'escalier monumental, la vue par une fenêtre, la perspective d'un couloir). Le groupe me suit, et ne sait pas quand il va me voir agir. C'est une manière de déconstruire un état spectaculaire de la danse et de déconstruire également la visite du musée. Malheureusement, ce sera récupéré par l'animation culturelle, et cette récupération affaiblit certains gestes.

Dans la pièce pour monuments aux morts, il y avait aussi la fonction du « faire-voir ». Dans le musée, l'œuvre est là, je sais qu'elle sera regardée, le monument, lui, est à découvrir avec ses fonctions symboliques, historiques. Il s'agit de faire voir les dimensions, les visibilités du lieu. Parce qu'un lieu a de nombreuses visibilités. Un gymnase, on peut le regarder de nombreuses manières différentes. Le monument aux morts également. Et les œuvres du musée aussi. Il va falloir que toute l'épaisseur des séquences de la pièce puisse intégrer le plus possible de visibilités. Par exemple, le monument aux morts est érigé, il est héroïque, il est phallique. Je me suis vite rendu compte que si on agissait trop à la verticale autour de lui, on avait l'air de vouloir rivaliser, c'est ridicule. Donc on expérimente au sol. L'horizontale me fait découvrir le sous-sol. Le sous-sol me fait découvrir les fouilles archéologiques. Une séquence consistait à nettoyer autour du monument, sans jamais le toucher. Lui il est toujours là. Il est à son endroit. On ne le manipule surtout pas. On coexiste. On cohabite. On nettoie et on transforme ce nettoyage en une fausse fouille. On balise la zone, etc. Tout doucement ainsi la séquence se transforme. Il ne s'agissait pas de résoudre la lisibilité, mais de trouver comment cohabiter physiquement avec un monument aux morts.

Quelque chose de plus dansé, au sens de plus formalisé, à côté du monument se fait dévorer. Il faut donc se mettre plus loin, où un écho peut se construire. La distance inscrit le monument aux morts dans la mémoire du spectateur. Là, on peut

passer à la verticale. La déambulation va orienter au fur et à mesure le processus de création. L'écriture va consister à partir du monument et à y revenir. Mais il s'agit à chaque fois de choses concrètes à résoudre. Comment les résoudre dans la composition ? Il faut épaissir les séquences pour qu'elles puissent évoquer le plus de dimensions possibles du monument aux morts : sa charge, jouer à la guerre... Ce que je cherche dans les projets *in situ*, ce sont des lieux non artistiques, et les contours des objets qui en sortent sont flous.