Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

2 | Automne 2014

Paroles de danseurs et de chorégraphes

Concepts in performance

Écrire et décrire la danse, contre l'interprétation

Pauline Chevalier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1133>

DOI : 10.4000/skenographie.1133

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 71-79

ISBN : 978-2-84867-495-7

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Pauline Chevalier, « *Concepts in performance* », *Sken&graphie* [En ligne], 2 | Automne 2014, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1133> ; DOI : 10.4000/skenographie.1133

Presses universitaires de Franche-Comté

“CONCEPTS IN PERFORMANCE” : ÉCRIRE ET DÉCRIRE LA DANSE, CONTRE L’INTERPRÉTATION

PAULINE CHEVALIER

Entre 1976 et 1978, Wendy Perron, danseuse au sein de la compagnie de Trisha Brown, tient une rubrique dans le *SoHo Weekly News*, un hebdomadaire new-yorkais consacré à l’actualité des quartiers Sud de Manhattan¹. Actualité culturelle, artistique, sociale, urbaine, le *SoHo Weekly News* s’intéresse aux changements qui semblent alors façonner de nouveaux modes de vie, de nouvelles pratiques artistiques et un nouvel environnement urbain. La chronique de Wendy Perron, parfois partagée avec d’autres critiques, s’intitule « Concepts in Performance » et examine spectacles de danse et performances qui peinent encore à être qualifiées, désignées avec le vocabulaire adéquat. Wendy Perron va justement tenter de trouver un ton et un vocabulaire adaptés à ces nouvelles formes de danse et de performance qui ont émergé durant les années 1960 et qui s’épanouissent encore plus largement au milieu des années 1970. Ses textes témoignent non seulement d’un intérêt pour les expérimentations de ses collègues, et souvent amis, danseurs et performers, mais aussi pour l’expérimentation critique mêlant de riches descriptions à une analyse affûtée. La critique, que ce soit dans le champ de la danse ou des arts plastiques, est alors en pleine mutation. Nombreux sont les artistes qui décident de s’approprier un outil qui a trop longtemps été teinté d’autoritarisme et de conservatisme.

Reprendre la parole sur son œuvre, sur des gestes artistiques novateurs, est un phénomène majeur du début des années 1970 et, dans le cas de la critique de danse

¹ Les archives de cette chronique tenue par Wendy Perron sont toutes conservées à la bibliothèque Fales de l’Université de New York.

et de performance, l'enjeu est double : contribuer à l'étude d'un moment charnière, à la construction théorique d'un domaine encore expérimental, et garder trace de ces expériences. Wendy Perron va alors accorder une large part à la description dans ses chroniques. Décrire ce qu'elle voit, mais aussi ce qu'elle ressent. La description avant l'interprétation, voire contre l'interprétation. Le fameux essai de Susan Sontag, « Contre l'interprétation », paru en 1964 a assurément eu une grande influence sur la nouvelle critique qui s'épanouit durant les années 1970. Dans un article de 1977, Perron décrit cette difficulté à écrire sur les évolutions d'une danse glissant vers la performance :

Le défi de l'écriture sur la danse est celui d'une écriture qui transmettrait ce qui était saisissant, palpable, évocateur, mais pourtant éloigné des schémas de pensée linéaires. Bien souvent, c'est le plus léger fragment d'atmosphère, d'aura, qui identifie la singularité d'une œuvre. Même si votre réponse (celle du critique) est intense, vous n'avez qu'une idée assez floue de ce qui vous a attiré, de ce qui vous a marqué. Quoi que ce soit, vous essayez de le saisir, ou encore de le transmettre, en donnant des détails : peut-être qu'il s'agissait d'un rayon de lumière bleue, ou d'un mouvement de la tête qui a fait les choses. Vous vous interrogez, et vous devez le faire. Parce que simplement dire « c'était très bien », ne suffit pas. Étudier les spécificités d'une œuvre a la double fonction de donner des preuves à vos intuitions, et de communiquer une part de l'expérience aux lecteurs².

De la description, au-delà du jugement critique

L'attachement à la description de l'œuvre n'est pas uniquement l'apanage des textes de Wendy Perron. Sally Banes analyse assez longuement les évolutions de la critique de danse depuis les années 1960 et remarque combien il a été nécessaire d'accorder une plus large place à la description, sans pour autant la défendre comme seul mode critique³. Elle montre combien, pendant longtemps, l'évaluation, le

² Wendy PERRON, « Guesswork », *The SoHo Weekly News*, 16 juin 1977, p. 41. « The challenge of writing about a performance is the challenge of articulating what was vivid, palpable, evocative, but out of reach of linear thought patterns. Often it is the merest hint of an atmosphere, or aura, that identifies the work as special. Although your (the critic's) response may be intense, you have only a hazy idea of what has attracted you, or struck you. Whatever it is, you try to pin it down, or rather pass it along, by giving details : maybe it was a shaft of blue light, or the tilt of a head that made it what it was. You are guessing, but you must. Because saying "That was great" isn't enough. Analyzing the specifics serves the double function of substantiating your intuitions and of communicating something of the experience to readers. »

³ Sally BANES, « On Your Fingertips : Writing Dance Criticism », in *Writing Dancing in the*

jugement, occupait la majeure partie de la critique. Celle-ci se focalisait d'ailleurs principalement sur la performance du danseur et non sur la qualité de la chorégraphie, souvent peu décrite. Or la naissance de la danse moderne et postmoderne a permis de renouveler la critique de danse en accordant une place plus importante à l'appréciation des qualités de la chorégraphie, malgré quelques défauts majeurs, tels qu'une absence de description rigoureuse, et un usage trop abondant de superlatifs reflétant plutôt l'inaptitude à décrire la danse que ses qualités elles-mêmes.

C'est durant les années 1960 que la description a commencé à prendre une plus grande importance dans la critique de danse : un antidote à ce qui était perçu par les générations précédentes comme une importance trop grande accordée à l'évaluation et à l'interprétation littéraire. En danse, cette approche de la critique s'accorde bien avec certaines pratiques chorégraphiques dominantes et émergentes. Par exemple, et même s'ils étaient bien différents sur d'autres points, à la fois Cunningham et la génération qui suivit et se rebella contre Cunningham, celle des premiers danseurs postmodernes, ont refusé d'assigner un sens précis à leurs chorégraphies. Yvonne Rainer par exemple a cherché à créer une danse qui était factuelle, « objective », non stylisée, et sans illusion. Les danseurs postmodernes ont aussi délibérément réduit la possibilité d'une évaluation – des danseurs par exemple –, en recourant à des amateurs. Et, face à des développements esthétiques qui étaient en rupture avec les critères de goût auparavant en vigueur, ils n'ont pas été réticents à suspendre leur jugement⁴.

Ce contexte de mutation de la danse incita Wendy Perron à écrire et à tenter de trouver le vocabulaire le plus juste, sans pour autant pousser trop loin l'objectivité de la description. La plupart de ses chroniques, celles parues dans le *SoHo Weekly News*, mais aussi celles du *Village Voice* ou du *New York Times*, montrent à la fois les expérimentations des danseurs/performers et les interrogations de la critique, comme par exemple dans un article de 1976 à propos d'une danse de Suzanne Harris – qui était également sculpteur.

Age of Postmodernism, Hanover / London, Wesleyan University Press / University Press of New England, 1994, p. 24-43.

⁴ Sally BANES, *op. cit.*, p. 28. « as an antidote to what was seen as an overemphasis by previous generations on evaluation and literary interpretation. In dance, this approach to criticism fit well with certain dominant and emerging choreographic practices. For instance, although they were unlike in other respects, both Cunningham and the generation of early postmodern dancers that followed and rebelled against Cunningham refused to pinpoint meaning in their dances. Yvonne Rainer, for instance, aimed at making dance that was factual, "objective", nonstylized, and nonillusionistic. The postmodern dancers deliberately undercut evaluation – of dancers, for instance, by using untrained performers. And, faced with new aesthetic ground that broke previous standards of taste, critics were willing to suspend judgment. »

Pas ardu. Pas complexe. Pas lourdement expérimental en termes de spatialité et de temporalité. Même pas minimal. Qu'est-ce donc ?

C'est l'affirmation que danse et non-danse sont sur le même continuum.

Suzanne Harris fait partie d'un groupe important de danseurs *downtown*, qui cherchent à ne pas distinguer la danse et les gestes quotidiens. Tout comme les vêtements de tous les jours qu'ils choisissent de porter, le mouvement affirme une solide esthétique de la simplicité et du familier. Il y avait un peu de marche, des mouvements penchés, tirés, des applaudissements, qui m'ont rappelé combien il est plaisant d'observer des mouvements dénués de tout artifice.

Un des avantages de ce genre de danse tient dans le fait que les structures de composition émergent directement et clairement⁵.

Perron décrit ensuite la pièce en combinant des éléments de mouvement et sa perception, son ressenti, dans l'évolution de la représentation. Les mouvements d'accumulation des couples de danseurs sont ainsi donnés à lire :

À chaque tour, un danseur inventait dans l'instant une nouvelle addition au mouvement, un autre le répétait, et ensuite ils reprenaient tous les deux les éléments depuis le début de la chorégraphie, et ainsi de suite. Durant les premières minutes, tout ce que je pouvais percevoir c'était que cinq couples travaillaient de façon très concentrée. Le constat qu'ils « accumulaient » est venu lui-même par accumulation. Une fois que j'ai eu saisi, cela a perdu de son mystère, non sans gagner en plaisir : je pouvais jouer avec eux en gardant trace du cycle d'accumulation de chaque couple de danseurs, et du tour de chacun⁶.

⁵ Wendy PERRON, « Unadorned », *The SoHo Weekly News*, 8 avril 1976, p. 18.

« Not arduous. Not complex. Not heavily experimental with Time or Space. Not even minimal.

Then what is it ?

It is an affirmation that dancing and not dancing are on the same continuum.

Suzanne Harris is part of an important group of downtown dancers that does not distinguish between dancing and everyday motions. Like the street clothes they choose to wear, the movement asserts the aesthetic soundness of simplicity and familiarity. There was quite a bit of walking, bending, pulling, and clapping that reminded me how pleasant it is to see unadorned movement.

One of the advantages of this genre of dance is that the compositional structures emerge readily and clearly. »

⁶ « Each round, one partner made up the new addition on the spot, the other duplicated it, and then they'd both state what they had from the beginning, and so forth. For the first few minutes all I could perceive was that five couples were working very concentratedly. The recognition that they were accumulating it self accumulated. Once I got it, it lost its mystery, but gained in fun : I could play along by trying to keep track of each couple's cycle and whose turn it was to add. »

Verbe et empathie kinesthésique

L'intention de Wendy Perron est d'assumer une posture à la fois de spectatrice et de danseuse. En tant que spectatrice, elle laisse la représentation avoir son emprise sur elle, saisissant les moments de rupture, les transitions dans sa perception des œuvres ; et en tant que danseuse, elle travaille à la verbalisation du geste, des mouvements du corps, comme elle pouvait le faire au sein de la compagnie de Trisha Brown, dans les répétitions. L'expérience intérieure de la danse lui permet de mieux saisir la subtilité des gestes et surtout de mieux transmettre la sensation du mouvement perçu par le spectateur. Perron a bien saisi la difficulté : alors que la sensation du mouvement est transmise du danseur au spectateur, son rôle tient dans le prolongement de cette transmission du spectateur vers le lecteur. Ce questionnement sur l'empathie kinesthésique est récurrent sur la scène new-yorkaise de l'époque. Plusieurs danseurs et chorégraphes s'essayaient ainsi à la transmission du ressenti du geste, par le verbe uniquement. C'est par exemple le cas d'Yvonne Rainer dans un texte intitulé « Lecture for a group of expectant people »⁷, publié dans la revue *0 to 9* en 1969. Elle ne danse pas mais détaille une situation de conférence où elle décrirait ses mouvements de telle façon que l'auditoire pourrait avoir le sentiment de faire l'expérience des gestes sans pour autant se mouvoir. Wendy Perron va justement s'intéresser à ce double processus de transmission, de la danse vers le spectateur, puis vers le lecteur, et l'évoque directement dans une chronique consacrée à Lucinda Childs :

La concentration imperturbable de Childs est accompagnée d'une tension qui bloque son cou et le haut de son dos. Cela donne à ses mouvements simples – la marche, un mouvement circulaire du bras – une certaine rigueur formelle nécessaire, mais cela restreint aussi le champ d'action aux extrémités, dans le cas de mouvements plus rapides. Regarder un seul danseur peut être une expérience intense (avec une identification), et quand c'est le cas, l'inconfort suscité par la performance chez le danseur est presque contagieux. Je suis sortie de celle-ci moi-même quelque peu tendue, me demandant bien ce que faisaient mon cou et mon dos⁸.

⁷ Yvonne RAINER, « Lecture for a group of expectant people », *0 to 9*, n° 5, janvier 1969, p. 12-19. L'intégrale de la revue *0 to 9* a été rééditée récemment : Vito ACCONCI et Bernadette MAYER (éd.), *0 to 9, The Complete Magazine : 1967-1969*, Ugly Duckling Press, Lost Literature Series, Brooklyn, New York, 2006.

⁸ Wendy PERRON, « Consuming Determination », *The SoHo Weekly News*, 17 juin 1976, p. 16. « Childs'undaunted concentration is accompanied by a tension that locks her upper back and neck. This gives her slow simple motions – walking, arm circling – a needed formality, but it keeps the action limited to the extremities in the quicker motions. Watching

Comment le critique peut-il rendre compte de cette « contagion », et lui-même transmettre ces tensions vécues par le spectateur ? Wendy Perron se confronte alors à un exercice littéraire, nourri de plusieurs influences, Susan Sontag et Maurice Merleau-Ponty notamment. Attardons-nous sur un exemple qui équilibre assez justement l'appréciation des mouvements, des sensations et des sentiments. Il s'agit d'une chronique publiée à l'occasion de la danse réalisée en mars 1976 au Whitney Museum of American Art par Mary Overlie et David Gordon.

À un moment où tout le monde essaie de faire/d'être à peu près tout, une danse qui est concise, calme et construite avec éloquence, se doit d'être savourée. [...] En entrant dans l'espace de la performance, Mary Overlie possédait cette intensité qui a immédiatement réduit au silence complet un public pourtant bruyant. Le mélange saisissant d'autorité et de vulnérabilité sur son visage, et l'image de son corps solidement campé restera un certain temps dans les mémoires.

La danse de vingt minutes s'intitulait « Small Dance » et Mary Overlie dansait petitement, se dirigeant, et dirigeant notre attention vers le tremblement de sa main, le ploiement soudain de sa poitrine. Un chatolement traversant peu à peu tout son corps. L'immobilité se retirait, et quand le mouvement explosa soudainement, ce ne fut pas pour offrir un contraste : le mouvement comportait une certaine immobilité en lui, et l'immobilité semblait être en mouvement. En flottant au-dessus de la limite entre les deux. Je gardais les yeux fermés et j'imaginais un colibri.

Dans sa note d'intention, Overlie désigne la pièce comme : « une conversation à trois voix entre le corps du danseur, l'esprit du danseur, et le public. » Parce qu'elle a cela en tête, et parce qu'elle possède un excellent sens de la composition (elle sait d'où vient sa danse et où elle l'emmène), l'on pouvait suivre le mouvement d'une façon que je trouvais extrêmement satisfaisante. Nous étions entraînés comme dans une bonne fiction, une belle musique, ou une conversation stimulante – cela me donne envie de connaître, de m'attacher à écouter ce que sera le prochain mot, la note suivante⁹.

a single performer can be an intense (identifying) experience and when it is, the discomforts of that performance seem almost contagious. I came away from this one feeling a little tense myself, wondering what my neck and back were doing. »

⁹ Wendy PERRON, « Followable dancing », *The SoHo Weekly News*, 4 mars 1976, p. 31.

« In a time when everyone is trying to do/be everything, a dance that is concise and quiet and eloquently constructed is something to be savored. [...] On entering the space, Mary Overlie had an intentness that immediately brought a rowdy audience to a stunned silence. The poignant blend of authority and vulnerability in her face and the look of her strong beige-covered body will stay with me for some time.

The twenty-minute dance was called *Small Dance* and she danced small, directing her and our attention to the quavering of her hand, the sudden sinking of her chest. Shimmers gently shooting through her body. Stillness was drawn out, and when it finally burst into motion, it was not to show contrast, rather the motion had stillness in it and the stillness had motion. Hovering on the edge. I kept thinking of a hummingbird and I kept my eyes glued.

Outre la persistance de l'énonciation d'un jugement sur la chorégraphie, on relève une attention particulière au public et au lien créé entre danseurs et spectateurs. Perron va en effet, au détour de certaines chroniques, régulièrement critiquer certaines œuvres et représentations où le danseur/performer, semble oublier la présence de celui qui observe et le jeu même de la transmission. Cette approche à la fois par la description objective et par les sens relève justement d'une critique non interprétative défendue par Susan Sontag.

Contre l'interprétation, pour une sensorialité et une sensualité de la critique

En 1977, à l'occasion de la parution de l'ouvrage de Sontag, *On Photography*, Wendy Perron consacre un long article à l'auteur du livre, et revient sur l'influence de ses textes sur une génération de critiques. Perron, qui mène ensuite un entretien plus long que d'ordinaire dans les pages du *SoHo Weekly News*, montre combien Sontag a su « cristalliser une sensibilité définissant notre époque »¹⁰, ne dissociant plus intelligence et sensualité. Dans l'entretien, Sontag évoque ce qui constituait l'essence de son essai de 1964 « Against Interpretation » :

La raison pour laquelle j'ai dit que l'art est une forme de pensée vient du fait que je suis tout à fait opposée aux dichotomies habituelles entre l'intellectuel et l'artistique, ou entre la sensation et la pensée, ou entre le sensible et l'intelligible. Toutes ces oppositions sont factices. J'aime dire que l'art est une forme de pensée parce que je suis attachée à tout ce qui est sensuel dans l'art. Je pense qu'il est bon d'encourager les gens à penser que ces choses ne sont en aucun cas opposées¹¹.

In the program notes, Overlie calls the piece "a three-way conversation between the body of the dancer, the mind of the dancer, and the audience." Because she has this in mind, and because she has an excellent sense of composition (i.e. where she's coming from and where she's going), the dancing was followable in a way that I found enormously satisfying. The kind of followable that good fiction has, or beautiful music, or a stimulating conversation — it makes me want to know, makes me *care* what the next word, the next note will be. »

¹⁰ « She has begun to crystallize a sensibility that identifies our era, keeping all the philosophical uncertainties intact. She has shown us that, in any good art and art viewing, intelligence and sensuality are inseparable. Her essays of the 1960's a required reading for anyone who wants to look at art (or life) seriously, as I'm sure her new book will become too. » Wendy PERRON à propos de Susan Sontag dans « Susan Sontag. On Writing, Art, Feminism, Life and Death », *The SoHo Weekly News*, 1^{er} décembre 1977, p. 23.

¹¹ Entretien de Susan SONTAG avec Wendy PERRON, « Susan Sontag. On Writing, Art, Feminism, Life and Death », *The SoHo Weekly News*, 1^{er} décembre 1977, p. 45. « The reason

En 1964, comme en 1977, Sontag défend une critique non prescriptive, s'attardant sur les formes, plus que sur l'interprétation des contenus. C'est en ces termes que commence le fameux essai de 1964 : « Un art véritable a cette capacité de nous rendre nerveux. En réduisant l'œuvre à son contenu et en l'interprétant, on neutralise l'œuvre. L'interprétation rend l'art maîtrisable, conforme. »¹²

Le traitement du contenu réduirait l'œuvre à une approche purement intellectuelle, alors même que l'*expérience* de l'œuvre, l'art comme expérience, devient un leitmotiv des années 1960. Le contexte d'écriture du texte de Sontag est primordial. Les *happenings*, la performance, fleurissent à New York et la définition de l'œuvre d'art est en pleine mutation, notamment dans le champ des arts plastiques. La sculpture minimale fait la part belle au spectateur, à l'expérience de l'espace, et nombreux sont les artistes qui redécouvrent les écrits de John Dewey dans *L'Art comme expérience*. La posture de Sontag est donc ancrée dans un contexte qui a également nourri la formation de Wendy Perron, en tant que danseuse et critique de danse.

Quel genre de critique, de commentaire sur les arts, doit-on désirer de nos jours ? Je ne dis pas que les œuvres sont ineffables, qu'elles ne peuvent être décrites ou paraphrasées. Elles le peuvent. La question est *comment*. Quelle serait la critique qui pourrait être au service de l'œuvre, et non usurper son statut ?

Ce qui est nécessaire, en premier lieu, c'est une attention plus importante à la forme en art. Une insistance excessive sur le *contenu* génère l'arrogance de l'interprétation que des descriptions plus développées et plus précises de la *forme* pourraient réduire au silence.

Ce qui est nécessaire c'est un vocabulaire des formes – un vocabulaire descriptif, plus que prescriptif. La meilleure critique, et ce n'est pas commun, est celle qui arrive à fondre ces considérations sur le contenu, dans celles sur la forme¹³.

that I said that art is a form of thinking is that I'm very opposed to the standard dichotomies of the intellectual versus the artist, or feeling versus thinking, or the sensuous versus the cerebral. All of those polarities are phony. I like to say that art is a form of thinking because I am also attached to everything that is sensual in art. I think it's good to encourage people to think that these things are not in any way opposed. »

¹² Susan SONTAG, « Against Interpretation », *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 2006, p. 8. « Real art has the capacity of making us nervous. By reducing the work of art to its content and then interpreting *that*, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, conformable. »

¹³ Susan SONTAG, *op. cit.*, p. 12.

« What kind of criticism, of commentary on the arts, is desirable today ? For I am not saying that works of art are ineffable, that they cannot be described or paraphrased. They can be. The question is how. What would criticism look like that would serve the work of art,

En développant la part de description, la critique doit, selon Sontag, s'émanciper des jugements de valeur pour revenir à l'expression fondamentale du ressenti. Elle n'aborde cependant pas directement la relation paradoxale entre une description qui se voudrait objective et l'expression des sensations du spectateur/critique.

Il est désormais important de retrouver nos sens. Nous devons apprendre à mieux voir, à mieux entendre, à mieux ressentir. [...] L'objectif de tout commentaire sur l'art doit désormais être de rendre les œuvres – et par analogie, notre propre expérience – plus et non moins réelles à nos yeux. La fonction de la critique est de nous montrer comment l'œuvre est ce qu'elle est, et même qu'elle est ce qu'elle est, et non de nous montrer ce qu'elle signifie. [...] C'est, en lieu et place d'une herméneutique, un érotisme des arts dont nous avons besoin¹⁴.

La critique de danse va justement offrir la possibilité d'une critique par les sens et l'expérience. Sally Banes a montré combien la danse postmoderne avait su construire un objet rejetant toute possibilité d'interprétation. Cela n'est pas le cas pour toute la production de danse et de performance de la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970, mais il est certain que les évolutions de la danse postmoderne ont en partie façonné le langage critique des années 1970. La situation de Wendy Perron est en cela exemplaire puisqu'en tant que danseuse, elle expérimente les mutations du langage performatif, tout en s'interrogeant sur les transcriptions critiques de ce langage. La maîtrise du geste, mais aussi l'implication de Perron dans la compagnie de Trisha Brown, la proximité de la critique avec les artistes et les œuvres chroniquées donnent à ces colonnes du *SoHo Weekly News* une valeur historique, reflétant les mutations de la critique de danse dans ces années-là, et l'influence directe des écrits de Susan Sontag sur la scène artistique new-yorkaise.

not usurp its place ?

What is needed, first, is more attention to form in art. If excessive stress on *content* provokes the arrogance of interpretation, more extended and more thorough descriptions of *form* would silence.

What is needed is a vocabulary – a descriptive, rather than prescriptive, vocabulary – for forms. The best criticism, and it is uncommon, is of this sort that dissolves considerations of content into those of forms. »

¹⁴ Susan SONTAG, *op. cit.*, p. 14. « What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to *feel* more. [...] The aim of all commentary on art now should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*. [...] In place of hermeneutics we need an erotics of art. »