



Danse et arts plastiques

Autrefois, l'artiste était invité à concevoir un « décor ». On préfère aujourd'hui parler de « scénographie » ou de « dispositif » pour désigner ces interventions plastiques très diversifiées, qui prennent en charge tout l'espace scénique et ont des implications déterminantes sur la chorégraphie et sur la perception qu'en a le spectateur. Le plasticien n'est plus un simple collaborateur du chorégraphe. Il est parfois co-auteur de la pièce et, dans certains cas, le dispositif du spectacle, considéré comme une œuvre à part entière, peut être présenté aussi comme une installation dans un lieu d'exposition.

Jusqu'aux années 1870, le décor de théâtre ou de danse se limite le plus souvent à la traditionnelle toile peinte placée en fond de scène, réalisée de façon académique par des artisans. Chaque atelier a sa spécialité : les uns peignent la mer, d'autres les forêts, d'autres les intérieurs, etc. Il n'y a donc pas toujours d'unité d'un acte à l'autre, si ce n'est l'emploi de la perspective pour créer un effet de profondeur. L'arrivée de l'électricité va bouleverser cette pratique. Quand on éclaire le plateau sur toute sa profondeur – et plus seulement à l'avant-scène comme on le faisait avec la rampe de chandelles –, l'illusion de la toile peinte ne fonctionne plus. Par ailleurs, de plus en plus de metteurs en scène de théâtre ou d'opéra comprennent que le décor de spectacle doit intégrer les grands bouleversements de la peinture. Si le théâtre naturaliste, soucieux d'authenticité, reconstitue des cadres de vie existants de façon scrupuleuse, le théâtre symboliste se veut, lui, art de la suggestion, ouvrant l'imaginaire du spectateur. Les artisans ne savent pas répondre à cette demande et les metteurs en scène vont se tourner vers des artistes. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Munch ou Toulouse-Lautrec travaillent par exemple avec Lugné-Poe.

Cette collaboration avec des peintres novateurs sera l'une des spécificités de deux grandes compagnies de ballets de l'époque moderne : les Ballets russes et les Ballets suédois. Serge de Diaghilev, le directeur des Ballets russes, soucieux de donner la même importance à la danse, à la musique et au décor, associe dans ses spectacles des chorégraphes, des musiciens et des peintres d'avant-garde. À Stockholm, Rolf de Maré fera de même, donnant par exemple à Fernand Léger la possibilité de faire des toiles immenses et de les animer (*Skating Rink, La Création du monde*). Par souci de cohérence, les artistes qui conçoivent le décor signent aussi les costumes.

C'est le cas pour **Parade**, en 1917. Pablo Picasso a rejoint l'équipe réunie par Diaghilev : Jean Cocteau pour le livret, Erik Satie pour la musique et Léonide Massine pour la chorégraphie. On est en pleine guerre. La légèreté et l'anticonformisme de *Parade* vont faire scandale.



Si le rideau de scène aux couleurs pastel peut, malgré sa perspective volontairement faussée, rassurer le spectateur peu amateur de cubisme, le style change du tout au tout dès le début du spectacle. Picasso situe l'intrigue dans une ville très moderne, représentée de façon stylisée et bancale, et il a ajouté trois *managers* aux personnages prévus par Cocteau : deux ont des costumes rehaussés par des constructions en carton-pâte et le troisième est un cheval à l'intérieur duquel évoluent deux danseurs ! Ces managers de trois mètres de haut, qui font paraître tout petits les autres danseurs, ont l'air de porter sur leur dos des éléments du décor, le rendant ainsi mobile. Le décor, dit Cocteau « semble jouer dans la pièce au lieu de se borner à y assister. » Les choix de Picasso, cohérents avec la musique de Satie, sa fantaisie et son mélange de culture populaire et savante, eurent des répercussions sur la chorégraphie. On sait que Massine et Picasso travaillèrent ensemble, modifiant chacun ses projets en fonction des propositions de l'autre.

Parade est marqué par le refus du naturalisme et de la psychologie et par les références au spectacle populaire comme le cirque ou le cabaret. Tout cela se retrouve dans les décors et les costumes de Léger comme dans les spectacles d'Oskar Schlemmer, peintre et enseignant au Bauhaus. Les costumes de son *Ballet triadique*, faits notamment de métal, de plexiglas et de bois, contraignent les corps des danseurs. Pourtant leurs formes géométriques empruntent aux mouvements naturels. « Que l'on se représente l'espace comme rempli d'une masse molle qui se durcirait une fois le mouvement accompli. Les mouvements du corps (torsions, élans, etc.) demeurent alors, dans la masse devenue solide, comme formes plastiques du corps. Si par exemple je déplace bras ou jambe parallèlement à l'axe du corps, il en résulte une forme de disque ; si je fais tourner mon bras ou ma jambe, étendus, il en résulte une forme de cône ou d'entonnoir. Ainsi peuvent encore résulter de ce genre de sectionnements de l'espace des formes de toupies, de volutes, de spirales, figures semblables à des organismes techniques. »¹

Le travail d'Oskar Schlemmer aura une très grande influence sur les chorégraphes des générations suivantes comme Alwin Nikolaïs ou Philippe Decouflé. Mais l'héritage du Bauhaus ne s'arrête pas là. Quand les nazis ferment l'école en 1933, de nombreux enseignants du Bauhaus émigrent aux Etats-Unis. L'un d'eux, Joseph Albers, contribuera à la création d'un des grands foyers de l'art d'après guerre, le Black Mountain College. C'est là qu'en 1952, plusieurs artistes dont Merce Cunningham, John Cage et Robert Rauschenberg réalisent leur premier *event*, chacun préparant son intervention de son côté.

Par la suite, Merce Cunningham adoptera toujours le même processus de création : la musique et la danse, créées séparément, ne sont réunies sur le plateau que la veille de la

¹ Oskar Schlemmer, in « Eléments scéniques », 1929, cité par Éric Michaud dans *Le Théâtre au Bauhaus*.



première. Bien sûr, il y a quelques consignes communes comme la durée de chaque séquence mais, à l'intérieur de cette structure, le musicien et le chorégraphe ont une liberté totale. Quant au plasticien chargé du décor, il ne reçoit que des indications très vagues : pour *Minutiae*, Cunningham demande à Robert Rauschenberg de créer « quelque chose qui aurait été placé au milieu de la scène et autour de quoi nous pourrions bouger ». Pour *Winterbranch*, il lui suggère de « penser la lumière comme si c'était la nuit, en dépit du jour ». Cunningham refuse en effet que la danse doive suivre la musique et que le décor soit une illustration. « Les ballets conventionnels sont construits autour d'une idée centrale à laquelle tout adhère : souvent un livret, la musique en liaison avec le livret, le décor pour le mettre en valeur ou pour le cadrer... Alors que ce que nous faisons, c'est de tisser dans l'espace-temps deux ou trois fils, la musique, la danse, les arts visuels, mais ces derniers ne proviennent pas d'une idée centrale. Au contraire, leurs champs sont aussi autonomes que possible. L'œuvre ne naît pas d'une seule idée que la danse démontrerait, que la musique soutiendrait, que le décor illustrerait, mais au contraire ces trois éléments restent distincts, chacun central à lui-même »². Cette reconnaissance, cette autonomie accordée par Cunningham aux autres créateurs lui a sans doute permis de s'entourer des meilleurs artistes de son époque. Elle est conforme aussi à la volonté de dé-hiérarchisation qui caractérise ses chorégraphies : il n'y a pas plus de hiérarchie entre les arts qu'il n'y en a entre les danseurs, les points de l'espace ou les parties du corps.

Créé par Shelley Eshkar et Paul Kaiser, le décor de *Biped* (1999) est une projection de figures virtuelles auxquelles ont été transmis les mouvements des danseurs, préalablement enregistrés grâce à des capteurs. Silhouettes fantomatiques, elles surgissent à certains moments du spectacle, comme des doubles géants et désincarnés des danseurs présents sur le plateau.

Comme Merce Cunningham, les danseurs de la *post-modern dance* refusent la danse narrative et l'expression de la subjectivité et ils s'associent à des compositeurs et des plasticiens de leur génération. Mais ils travaillent sur une gestuelle plus quotidienne, sans recherche de virtuosité. Proches des artistes minimalistes, ils s'intéressent aux variations des formes simples et de leurs intervalles et ils accordent une importance essentielle à la transformation du point de vue, à son influence sur la perception. En 1979, Lucinda Childs sollicite, pour *Dance*, chorégraphie réalisée sur une musique de Philip Glass, l'intervention de l'artiste Sol LeWitt, dont les dessins et les sculptures sont des combinatoires de modules géométriques. « Pourquoi veux-tu un décor ? », lui demande-t-il. « Je ne veux pas un décor, je veux quelque chose qui transforme l'espace et nous donne une autre manière de voir la danse » répond-elle³. Elle lui suggère de

² Merce Cunningham, *Le danseur et la danse*, Entretien avec Jacqueline Lesschaeve, p. 151.

³ Ce dialogue est rapporté par Patricia Kuypers dans son article « Réinventer l'espace. Un entretien avec Lucinda Childs » et cité par Corinne Rondeau dans *Lucinda Childs, Temps/Danse* p. 65.



réaliser un film en 35 mm et de le projeter sur un écran transparent placé à l'avant-scène. Ce que l'on voit à l'image est exactement ce qui est dansé au même moment. Mais c'est en noir et blanc et, surtout, le point de vue n'est pas le même. Sol LeWitt a diversifié les angles de prise de vue, juxtaposé parfois deux plans, varié les cadrages et le rythme du montage. Regardant simultanément le direct et le différé, placé devant des images de corps aux échelles multiples, le spectateur est pris dans un flux incessant de répétitions et de variations qui redoublent celles de la musique et de la chorégraphie elle-même.⁴ Aujourd'hui, les œuvres chorégraphiques sont parfois signées conjointement par le chorégraphe et le plasticien qui se voit ainsi reconnu le statut de co-auteur.

Le Saut de l'ange de Dominique Bagouet a été créé en 1987 dans la cour Jacques Cœur de Montpellier. Christian Boltanski, qui signe la scénographie et les costumes mais aussi la « conception » de la pièce, a divisé l'espace scénique en deux parties : l'une est laissée vide, les interprètes y dansant à même le sol. L'autre est occupée par un podium rouge et jaune qui évoque le cirque tout en créant une sorte de petit théâtre dans le théâtre. Le spectacle se donne à la tombée de la nuit et, dès que l'obscurité se fait, on voit s'allumer des ampoules électriques rappelant les fêtes populaires ou les décorations de Noël. Elles soulignent l'architecture du palais et le transforment en décor d'aspect volontairement « pacotille »⁵ pour créer ce que Boltanski appelle la « petite magie »⁶ du théâtre. Quant aux costumes très dépareillés, ils ont été choisis pour que « ça ne fasse pas « danse moderne »⁷. La scénographie faussement naïve de Boltanski et sa méfiance à l'égard de la tradition du ballet ont aidé Dominique Bagouet à « décoincer »⁸ sa danse, à la rendre plus spontanée, à « retrouver un certain goût du jeu, une certaine fantaisie réglée au millimètre, comme les numéros de cirque »⁹. Les interprètes s'amuse à danser comme sur une place de village, à imiter des animaux ou des acteurs de mélodrame. Mais le caractère ludique de la pièce cède parfois la place à la mélancolie. Le titre proposé par Boltanski évoque une figure de gymnastique mais aussi la chute de l'ange et la mort. Par delà « le côté saltimbanque du spectacle »¹⁰, *Le Saut de l'ange* est une « réflexion sur la précarité des choses ».

Depuis de nombreuses années, Mathilde Monnier aime créer en collaboration avec des musiciens, des auteurs, des plasticiens ou d'autres chorégraphes. En 2010, c'est avec un

⁴ On ne peut que renvoyer à la magnifique analyse que Corinne Rondeau fait de cette pièce et de tout le travail de Lucinda Childs.

⁵ *Entretien de Christian Boltanski avec Alain Neddard, Montpellier, 5 mars 1987.*
Source : www.lescarnetsbagouet.org

⁶ *Ibid*

⁷ *Ibid*

⁸ http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/064_texte_bagouet.pdf p.11

⁹ Dominique Bagouet,
<http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/oeuvre/chore36/index.html>

¹⁰ http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/064_texte_bagouet.pdf, p.12



peintre, Dominique Figarella, qu'elle réalise *Soopera*. Le titre de la pièce rappelle avec humour les « soap-opera », ces feuilletons télévisés sentimentaux, destinés aux femmes au foyer et sponsorisés par des fabricants de produits d'entretien et d'hygiène. Mais le savon (soap) dont il est question ici, c'est une énorme masse de mousse blanche présente sur le plateau. Elle est d'abord inanimée. Puis les mouvements des danseurs vont peu à peu la transformer et la dissoudre. Cachés à l'intérieur de cette mousse, ils se confrontent à la matière épaisse et humide, la soulèvent, la déplacent, la sculptent et en surgissent par moments. La lenteur de leurs gestes permet à la mousse de garder longtemps son volume et de conserver son mystère.

Soopera existe sous deux formes : c'est un spectacle d'une heure, que l'on voit frontalement. Après la dissolution de la mousse laissant des traces sur le plateau, apparaît une grande toile blanche qui dit explicitement la relation de cette pièce à la peinture. *Soopera* est aussi une installation performative. Dans ce cas, la transformation de la mousse, de sa naissance à sa liquéfaction, est répétée pendant 2 heures. Le spectateur peut entrer et sortir quand il le souhaite ; il n'y a plus de début ni de fin, la dramaturgie a disparu. L'événement, c'est la transformation de la matière par les danseurs, que le public, placé tout autour de la mousse, peut observer de près.

Carmen/Shakespeare est un projet en plusieurs actes d'Olga Mesa et Francisco Ruiz de Infante. Pour l'Acte I (*celui du brouillard*), ils créent, en 2013, un dispositif audiovisuel mêlant vidéo et son enregistrés et en temps réel. On reconnaît dans la musique plusieurs extraits de l'opéra de Bizet, montés en boucles, comme un ressassement lancinant. Tables et chaises à différentes échelles, projecteurs sur trépieds, enceintes, ordinateurs, micros, tables de mixage, réchauds électriques et machines à fumée ont envahi le plateau. Les câbles, visuellement très présents, mettent en évidence les liens multiples et complexes entre les éléments. Assistons-nous à un tournage ? À la préparation ou à la diffusion d'un spectacle ? Les temporalités se confondent, la frontière entre réalité et fiction s'efface.

Carmen/Shakespeare est une pièce sur la séduction, le désir, les tensions et les enjeux de pouvoir au sein du couple. La scène est un « champ de bataille »¹¹, métaphore du désordre amoureux, où les deux protagonistes, à la fois metteurs en scène, interprètes et personnages, sont tantôt complices et tantôt rivaux. Enfermés dans ce « piège technologique » qu'ils ont eux-mêmes élaboré, ils semblent s'en disputer la régie et on ne sait plus qui manipule qui. À chaque instant, le corps doit réaffirmer sa singularité, sa liberté, son refus d'être un objet, et l'espace de la danse doit être regagné sur celui des machines.

¹¹ Texte de présentation du spectacle.



Carmen/Shakespeare, créé d'abord comme un spectacle, pourra aussi être présenté sous forme d'installation, dans un lieu d'exposition.

Certains chorégraphes sont également plasticiens. Ils dessinent, filment, réalisent des installations et font eux-mêmes la scénographie de leurs spectacles.

Depuis 1991, La Ribot situe délibérément son travail entre danse, performance et arts plastiques. Pour changer la relation au public, se libérer des formats imposés par les institutions et travailler différemment sur le corps dans l'espace, elle présente le plus souvent ses **Pièces distinguées** (1993-2000) dans des musées ou des galeries. Elle les vend d'ailleurs à des collectionneurs comme des œuvres d'art. Ces pièces, très courtes, sont des tableaux vivants conçus d'abord sous forme de dessins. Elle y pose la question de la *représentation* (plastique ou scénique), notamment celle du corps et en particulier celle du corps féminin. Elle s'y présente nue, disant que cette nudité la protège, lui permet « d'être intouchable ». Elle y utilise des objets du quotidien, prend un malin plaisir à leur donner des fonctions inattendues, ludiques ou violentes. Certains peuvent même se transformer en instruments de plaisir sadique ou de torture (*Pièce n°14*). Parfois elle dispose des objets a priori insignifiants de façon méticuleuse, comme dans une installation. Jouant sur leurs dimensions, leur matière et leur couleur, elle en fait des signes, suggère une histoire qui peut être dramatique (*Another Bloody Mary*).

Rituels absurdes, **les Pièces distinguées** oscillent entre humour et tragique : le corps y est souvent brutalisé, réifié, marchandise convoitée, mesurée, ou malmenée. Debout ou assis par terre à proximité de la danseuse, le spectateur est mal à l'aise, voyeur malgré lui de la violence à laquelle on le fait assister.

100% polyester, objet dansant n°(à définir), la première pièce réalisée par Christian Rizzo et l'association *fragile*, était une pièce sans danseurs, où le mouvement était créé par le souffle de ventilateurs sur des vêtements. C'était soit une installation soit un spectacle parlant de l'absence, thème récurrent chez Christian Rizzo. Depuis, c'est avec les corps des danseurs qu'il écrit ses pièces, accordant la plus grande attention aux espaces qu'ouvrent leurs gestes et au dessin formé par l'intervalle qui les sépare. Lorsqu'il écrit un solo, il ne peut imaginer un corps seul sur le plateau : il faut au moins un accessoire pour que le corps résonne. La scénographie est la première chose qu'il conçoit lorsqu'il crée un spectacle. Car, « s'il n'y a pas un espace concret à habiter, rien ne peut se passer. »¹² *b.c, janvier 1545, fontainebleau* se joue dans une boîte à l'intérieur de laquelle toutes les distances ont été très précisément calculées. Elle sert de cadre à ce tableau en noir et blanc que la vibration de la lumière anime¹³ et que les mouvements

¹² Christian Rizzo, *Quelque chose suit son cours*, p. 94.

¹³ Comme dans presque tous les spectacles de Christian Rizzo la lumière est créée par Caty Olive.



ciselés de la danseuse¹⁴ transforment lentement. On pense à la calligraphie mais aussi à la sculpture : B.C., ce sont les initiales de Benvenuto Cellini qui, à la cour de François 1er, mit une de ses sculptures en mouvement et en lumière. Dans le dispositif implacable de Christian Rizzo, sous le regard du chorégraphe lui-même (l'homme au masque de lapin), un étrange rituel se déroule, où se rencontrent le géométrique et l'organique, le vivant et l'inanimé.

Aller plus loin :

Ouvrages

BABLET, Denis. *Les Révolutions scéniques du XXe siècle*. Paris : Société internationale d'art, 1975. 395 p.

BANES, Sally. *Terspichore en baskets, post-modern dance*. Paris-Pantin : Chiron - CND (coéd.), 2002. 310 p.

BOISSEAU, Rosita GATTINONI, Christian. *Danse et art contemporain*. Paris : Nouvelles éditions Scala, 2011. 127 p. (Sentiers d'art).

CUNNINGHAM, Merce. *Le danseur et la danse : entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*. Paris : Belfond, 1980. 250 p. (Entretiens).

FRIMAT, François. *Qu'est-ce que la danse contemporaine (Politique de l'hybride)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. 141 p. (Intervention philosophique).

GINOT, Isabelle. *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*. Pantin : Centre national de la danse, 1999. 303 p. (Recherches – CND).

HUESCA, Roland. *Danse, art et modernité : au mépris des usages*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012. 263 p. (Lignes d'art).

KUYPERS, Patricia. « Réinventer l'espace. Un entretien avec Lucinda Childs », in *Nouvelles de danse. Danse et architecture*, n°42-43. Bruxelles : Contredanse, 2000. p. 117-134

MACEL, Christine, LAVIGNE, Emma. *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*. Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 23 novembre 2011 -2 avril 2012). Paris : Centre Pompidou, 2011. 320 p.

¹⁴ Il s'agit de Julie Guibert pour qui Christian Rizzo a créé la pièce.



MICHAUD, Éric. *Théâtre au Bauhaus : 1919-1929*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1978. 201 p. (Théâtre années vingt. Série Etudes)

MONNIER, Mathilde, OLISLAEGER, François. *Mathilde : danser après tout*. Paris-Pantin : Denoël Graphic - Centre national de la danse (coéd.), 2013. 2 volumes, 175 p. (Denoël graphic). 120 p.

PERRIN, Julie. *Figures de l'attention – Cinq essais sur la spatialité en danse : Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz et Merce Cunningham*. Dijon : Les presses du réel, 2013. 323 p. (Nouvelles scènes).

RIZZO, Christian. *Quelque chose suit son cours... : une année d'entretiens avec Marie-Thérèse Champesme*. Pantin : Centre national de la danse, 2010. 172 p. (Parcours d'artistes).

RONDEAU, Corinne. *Lucinda Childs. Temps/Danse*. Pantin : Centre national de la danse, 2013. 157 p. (Parcours d'artistes).

ROUSIER, Claire. *La Ribot*. Pantin : Centre national de la danse, 2004. (Parcours d'artistes).

ROUSIER, Claire (dir.). *Oskar Schlemmer : l'Homme et la figure d'art*. Pantin : Centre national de la danse, 2002. 173 p. (Recherches – CND).

DVD

ABEILLE, Anne (dir.), RODES, Christine. *Dominique Bagouet* [DVD]. Paris : La Maison d'à côté, 2010. 2 DVD + 1 livret (132 p.).

BENSARD, Patrick. *Lucinda Childs* [DVD]. Paris : CNC [distrib.], [DL 2010], 52 mn. (Images de la culture. Danse).

La Ribot. *Treintaycuatropiècésdistingúées&onestriptease* [DVD]. Madrid : La Casa Encendida de la obra social de caja, 2007, 149 min.

PETER, Luc. *La Ribot distinguida : Images de la culture : Danses* [DVD]. Paris : CNC, 2004, 63 mn. (Images de la culture).

Sites internet de compagnies de danse

Lucinda Childs Dance [en ligne]. Disponible sur : : <http://www.lucindachilds.com/>



Les Carnets Bagouet [en ligne]. Disponible sur : : www.lescarnetsbagouet.org

Mathilde Monnier [en ligne]. Disponible sur : : <http://www.mathildemonnier.com/>

Cie Hors Champ/Fuera de Campo [en ligne]. Disponible sur : <http://www.olgamesa.eu/>

La Ribot (Maria Ribot) [en ligne]. Disponible sur : <http://www.laribot.com/>

L'association fragile / Christian Rizzo [en ligne]. Disponible sur : <http://www.lassociationfragile.com/>

Crédits :

Marie-Thérèse Champesme enseigne l'histoire de l'art et de la danse à l'Université du Littoral à Dunkerque. Parallèlement, elle collabore avec des artistes contemporains (commissariats d'expositions, accompagnement de projets, textes et entretiens...) tels que Christian Rizzo ou Peter Downsborough.

Sélection des extraits

Marie-Thérèse Champesme

Textes et sélection de la bibliographie

Marie-Thérèse Champesme

Production

Maison de la Danse

Le Parcours "Danse et arts plastiques" a pu voir le jour grâce au soutien du Secrétariat général du Ministère de la Culture et de la Communication - Service de la Coordination des politiques Culturelles et de l'Innovation (SCPCI)