

Poétique transversale dans les plis du corps et de l'image A Cross-poetics of the Body and the Image

Anne-Claire Cauhapé

Number 78, Spring–Summer 2013

Danse hybride
Hybrid Dance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69042ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cauhapé, A.-C. (2013). Poétique transversale dans les plis du corps et de l'image / A Cross-poetics of the Body and the Image. *esse arts + opinions*, (78), 4–9.

Droits d'auteur © Anne-Claire Cauhapé, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

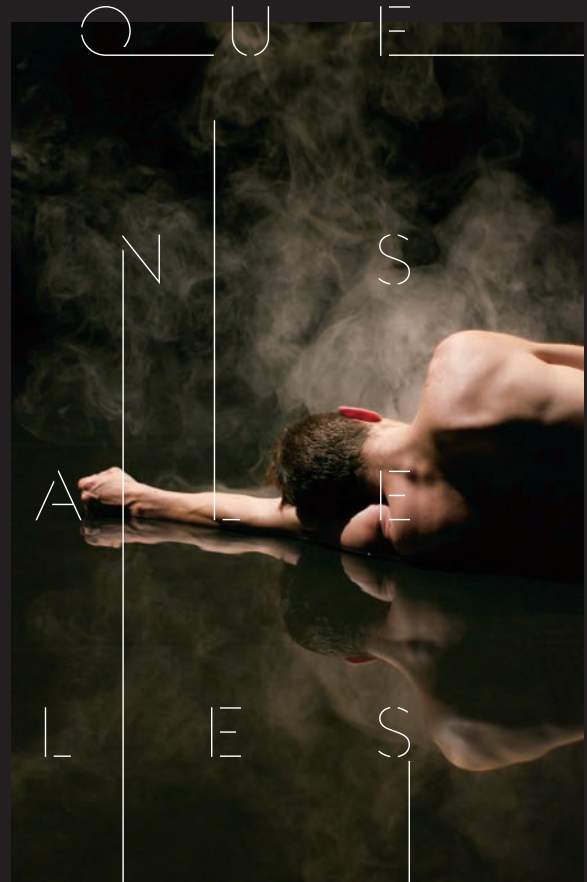
<https://www.erudit.org/en/>

Poétique transversale
dans les plis du corps
et de l'image

P O E T

A Cross-poetics of the Body
and the Image

T R A
V E R S



N S
A L E S

S D U



D A N S

C O R P

D E L ' I M A G E

Anne-Claire
Cauhapé



Rachid Ouramdane, *Sfumato*, 2012.
Photo: © Jacques Hoepfner

kondition pluriel, *Intérieur*, Société des arts technologiques, Montréal, 2011.
Photo: Dominic Paquin, permission de | courtesy of kondition pluriel

Adrien M / Claire B, *Cinématique*, L'Hexagone, Meylan, 2010.
Photo: © Raoul Lemerrier



Trisha Brown, *It's a Draw*, Walker Art Center, Minneapolis, 2008.
Photo : permission de | courtesy of Walker Art Center, Minneapolis

Trisha Brown: So That The Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing. C'est sous ce titre provocateur que le Walker Art Center de Minneapolis organise en 2008 une rétrospective du parcours de l'une des artistes les plus renommées de la scène postmoderne, regroupant des représentations de quelques-unes de ses plus importantes chorégraphies et un grand nombre de ses productions graphiques. Titre provocateur, certes, mais aussi représentatif de la posture esthétique subversive de Trisha Brown et, avec elle, de toute une génération d'artistes dont les expérimentations avant-gardistes ont toujours des résonances de nos jours.

La mise en présence de la danse et des arts visuels est un parti pris de commissariat d'exposition qui reprend fidèlement la démarche de l'artiste. Le fil conducteur qui résulte d'un minutieux tissage entre ses expérimentations sur le corps en mouvement et ses recherches sur l'image se déroule là où se rencontrent les territoires disciplinaires, dans les plis du corps et de l'image. La question de l'interdisciplinarité est vaste, plurielle. J'évoquerai ici quelques-unes de ses manifestations contemporaines, qui semblent tracer dans le dialogue des arts l'esquisse d'une poésie transversale.

LES ŒUVRES D'UN ESPACE À L'AUTRE

Parce que le corps porte en lui sa propre mémoire, l'approche des enjeux de l'interdisciplinarité dans les productions chorégraphiques actuelles ne saurait se passer d'une connaissance des expérimentations séminales des générations précédentes. Les interrelations entre la danse et les arts visuels sont d'une telle richesse qu'il serait vain de prétendre ici dresser un panorama exhaustif de leur chronologie et de leurs enjeux. Mais il est pertinent de noter que, des débuts de la modernité jusqu'aux années 1970, les parcours respectifs de ces deux formes d'art se sont synchronisés sur le même rythme, celui d'une progressive déconstruction des normes génériques qui définissaient traditionnellement chaque discipline. En développant l'art de la performance, la génération postmoderne a radicalisé le processus, jusqu'à enrayer toute possibilité de catégorisation et à revendiquer une identité dans l'entre-deux des territoires disciplinaires. En amenant le public à s'interroger, encore au début du 21^e siècle, sur la qualité hybride de sa production, Trisha Brown nous rappelle le poids fondamental des questions relatives à la « dé-définition » de l'objet d'art et de la transposition d'un territoire vers l'autre.

Trisha Brown: So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing; such is the title under which the Minneapolis Walker Art Center organized its 2008 retrospective of major postmodern artist Trisha Brown, bringing together representations of some of her most important choreography and a large selection of her visual productions. Certainly a provocative title, but also representative of the subversive aesthetics that marked a whole generation of artists whose avant-garde experimentations still resonate today.

The curatorial choice of showcasing dance and visual arts together mirrors the artist's own approach. From the intricate weaving of her experimentations on the body in motion with her work on the image, a common thread unravels at an interdisciplinary crossroads, in the folds of the body and the image. Interdisciplinarity is a vast topic and can be read on several different levels. Here, I will call upon a few of its contemporary manifestations that seem to delineate a cross-poetics in the interchange between art forms.

FROM ONE SPACE TO ANOTHER

Because the body carries traces of its own memory, one cannot contemplate issues of interdisciplinarity in current choreographic productions without paying heed to the seminal experimentations of previous generations. An exhaustive overview of the chronology and thematic richness interconnecting dance and the visual arts lies well-beyond the scope of this essay. It is important to note, however, that from the beginning of modernity to the 1970s, the two art forms developed along relatively synchronized trajectories in terms of the gradual deconstruction of the generic norms that conventionally defined each discipline. In developing performance art, the postmodern generation radicalized the process, rendering any categorization impossible while marking out an identity in the space between the two fields. By prompting audiences to re-examine the hybrid nature of her production in the twenty-first century, Brown is reminding us of the fundamental importance of questions regarding the "de-definition" of the art object and of the transposition of one territory into the other.

A dissenting heir of modernity, Brown founds the dialogue between visual art and dance on the innovative work of such predecessors as Merce Cunningham and Robert Rauschenberg. Emerging from the crucible of Black Mountain College, long-time collaborators Cunningham and Rauschenberg undertook a meticulous exploration of the practical and theoretical

Héritière dissidente de la modernité, Trisha Brown trouve les fondements de sa mise en dialogue de la danse et des arts visuels dans les recherches novatrices menées par ses prédécesseurs, comme Merce Cunningham et Robert Rauschenberg. Issus du creuset du Black Mountain College et collaborateurs de longue date, Cunningham et Rauschenberg procèdent à une exploration minutieuse des enjeux pratiques et théoriques de l'interdisciplinarité. Se désengageant d'un principe de collaboration qui se limiterait à une simple mise en présence des arts, les deux artistes sondent autant les résistances que les porosités des frontières entre les disciplines afin de créer les conditions d'un mélange des genres. Après avoir côtoyé durant de nombreuses années des artistes visuels, Merce Cunningham ne parle plus de corps dansant, mais de mouvement abstrait structurant l'espace et le temps. Il multiplie la présentation de ses pièces dans des lieux de diffusion parallèles et devient par ailleurs un des pionniers de l'utilisation du numérique avec sa pièce *Biped*, en 1999. Robert Rauschenberg, quant à lui, remet en question le statut de l'image jusqu'à créer dans le noir, à exposer ses œuvres sur scène et, finalement, à laisser l'objet d'art pour se mettre en scène lui-même à l'occasion de performances auxquelles il se consacrera exclusivement.

La danse contemporaine hérite du chiasme entre pratiques du corps et exposition de l'image et le métabolise plus finement encore, en les unifiant dans une même poétique de l'hétérotopie¹. À l'instar de la présentation conjointe d'œuvres graphiques et chorégraphiques de Trisha Brown au Walker Art Center, il est courant aujourd'hui d'observer un jeu de transposition des œuvres d'un espace de diffusion à l'autre. La danse s'expose dans des centres d'art, les arts visuels se performant dans des théâtres. Si les artistes conçoivent l'interdisciplinarité comme un moyen efficace de lutte contre les conventions, l'acceptation institutionnelle de ces chemins de traverse est une autre étape, que la culture chorégraphique actuelle a largement franchie. En 1999, Boris Charmatz prend la direction du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne et marque alors l'histoire de la danse et des arts visuels d'un sceau commun, institutionnellement affirmé. À son entrée en fonction, Charmatz débaptise en effet le « Centre chorégraphique national » pour le renommer « Musée de la danse » et en réinventer ainsi la mission. Ce qui fut un lieu de formation technique devient – ou se révèle être – un espace de sensibilisation où le corps, tel qu'il y est pratiqué et pensé, se redéploie dans une dimension transartistique qui « éclate joyeusement les limites induites par le domaine proprement chorégraphique² » et brasse une conception élargie de la danse, en y incluant la culture de l'image.

LA RÉVERSIBILITÉ DES ARTS

Si la possibilité de transposition des œuvres d'un lieu de diffusion à l'autre indique que l'interdisciplinarité se manifeste par un décloisonnement des espaces, le titre de la rétrospective consacrée à Trisha Brown suggère que l'interdisciplinarité remet en question également le regard qui est porté sur les œuvres. Pierre Bal-Blanc, directeur du Centre d'art contemporain de Brétigny, produit une analyse croisée de deux productions³ en titrant sa réflexion sur la chorégraphie « Notes de commissariat » et celle sur

1. *Hétérotopie* est un terme médical désignant la localisation anormale d'un organe ou d'un tissu dans une partie du corps où il ne devrait pas être. Le terme renvoie également au concept d'hétérotopie de Michel Foucault (<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>). Par cette double référence, nous mentionnons ici les enjeux de la construction d'un imaginaire commun cristallisé par une éclosion de chaque art dans un territoire autre.

2. Voir Boris Charmatz, « Manifeste pour un musée de la danse », www.museedeladanse.org/manifeste/manifeste_musee_de_la_danse.pdf.

3. Les deux productions en question sont la pièce chorégraphique *X-event* des chorégraphes Annie Vigier et Frank Apertet, accueillie en 2007 à la Biennale d'art contemporain de Lyon, et l'exposition collective *La Monnaie vivante*, présentée en 2006 dans les locaux de Micadanses, centre chorégraphique situé à Paris.

ramifications of interdisciplinarity. Dispensing with the notion of collaboration limited to the mere presence of art, the two artists explored both the resistances and permeability of the boundaries between disciplines in order to create the conditions for a real fusion of genres. After associating with visual artists for many years, Merce Cunningham no longer spoke of dancing bodies but of abstract movement that structured space and time. Presentations of his pieces proliferated in fringe venues, and he pioneered the use of digital technology with *Biped* (1999). Rauschenberg, for his part, questioned the status of the image, created pieces in the dark, exhibited his work on stage, and, finally, leaving behind the art object altogether, put himself on stage in performances which became his exclusive form of expression.

Contemporary dance inherits from the chiasmus between practices of the body and the exhibition of the image, metabolizing it further still by merging them into a single heterotopian poetics.¹ Like the combined presentation of Brown's visual and choreographic work at the Walker Art Center, works today are often transposed from one presentation space to another: dance is exhibited in art centres, visual arts are performed in theatres. While artists conceive of interdisciplinarity as an effective means of flouting conventions, institutional acceptance of such lateral orientations is yet another step, which choreographic culture has largely conquered. In 1999, Boris Charmatz became director of the Centre chorégraphique national (national choreography centre) of Rennes and Brittany and, with institutional backing, proceeded to adumbrate a common thread in the history of dance and the visual arts. Upon taking up his new position, Charmatz renamed the Centre chorégraphique national the Musée de la danse, changing its mission at the same time. What had been a technical training centre became—or came into its own as—a space for raising awareness of the body, as it is thought and practised, redeploing it in a trans-artistic dimension that “joyfully explodes the limits induced by the strictly choreographic field,”² and stirring up a broadened conception of dance that includes the culture of the image.



kondition pluriel, *Intérieur*, Société des arts technologiques, Montréal, 2011.
Photo: Dominic Paquin, permission de | courtesy of kondition pluriel

REVERSIBILITY OF THE ARTS

While the transposition of works from one venue to another demonstrates that interdisciplinarity transpires through an opening up of spaces, the title of this retrospective also suggests that interdisciplinarity calls into question the spectator's own perception of the work. Pierre Bal-Blanc, director of the Centre d'art contemporain de Brétigny, produced a

1. Heterotopia is a medical term signifying the displacement of an organ or tissue from its normal location in the body. The term also calls up Michel Foucault's concept of heterotopia: (<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>). This dual reference highlights issues in the construction of a shared imagination crystallized by the development of each art in a different territory.

2. See Boris Charmatz, “Manifesto for a Dancing Museum”: www.museedeladanse.org/sites/default/files/manifesto_dancing_museum100401.pdf.



Rachid Ouramdane, *Sfumato*, 2012.
Photo: © Jacques Hoepffner

l'exposition, « Notes de mise en scène⁴ ». La labilité des terminologies critiques supposées spécifiques à chaque art nous amène à évoquer plus précisément les modalités du dialogue entre le corps et l'image tel qu'il s'opère au sein même des œuvres. Chorégraphe contemporain prolifique, Rachid Ouramdane est un représentant actif d'une telle conception élargie de la danse, selon laquelle son territoire s'étend dans celui de l'image – à moins qu'il n'en provienne? Pour la Biennale de la danse de Lyon, en 2012, il intitule sa création *Sfumato*, du nom de la technique picturale de floutage des contours des figures, dont il reprend le principe comme mode de composition chorégraphique. Sur une scène inondée d'une brume artificielle, les limites des corps des danseurs se floutent et se diluent pour faire émerger de ces images troubles une réflexion symbolique sur le territoire et l'identité.

L'utilisation croissante des nouvelles technologies dans les productions chorégraphiques contemporaines favorise un rapprochement toujours plus étroit entre la danse et les arts visuels, en offrant la possibilité, par exemple, d'utiliser des images virtuelles en guise de dispositif scénographique spectaculaire. La pièce *Cinématique*⁵, créée en 2010 par la compagnie Adrien M/Claire B, en est un exemple. Plus radicaux, certains artistes vont jusqu'à interroger la nécessité même de la présence de

cross-analysis of two productions,³ titling his reflections on choreography "Notes de commissariat" (curatorial notes) and those on the exhibition "Notes de mise en scène" (directorial notes).⁴ The instability of critical terminology supposedly specific to each art form prompts us to take a closer look at the terms of the dialogue between body and image as it is articulated within the works themselves. Rachid Ouramdane, an active and prolific choreographer, exemplifies this broad conception of dance, by which the field stretches into that of the image (perhaps even issuing from it). For the 2012 Lyon Biennial, he created *Sfumato*, named after the painting technique in which outlines are blurred and which he applies to his choreographic composition. On a stage immersed in artificial fog, the indeterminate and diluted boundaries of the dancers' bodies create clouded images from which emerge symbolic reflections on territory and identity.

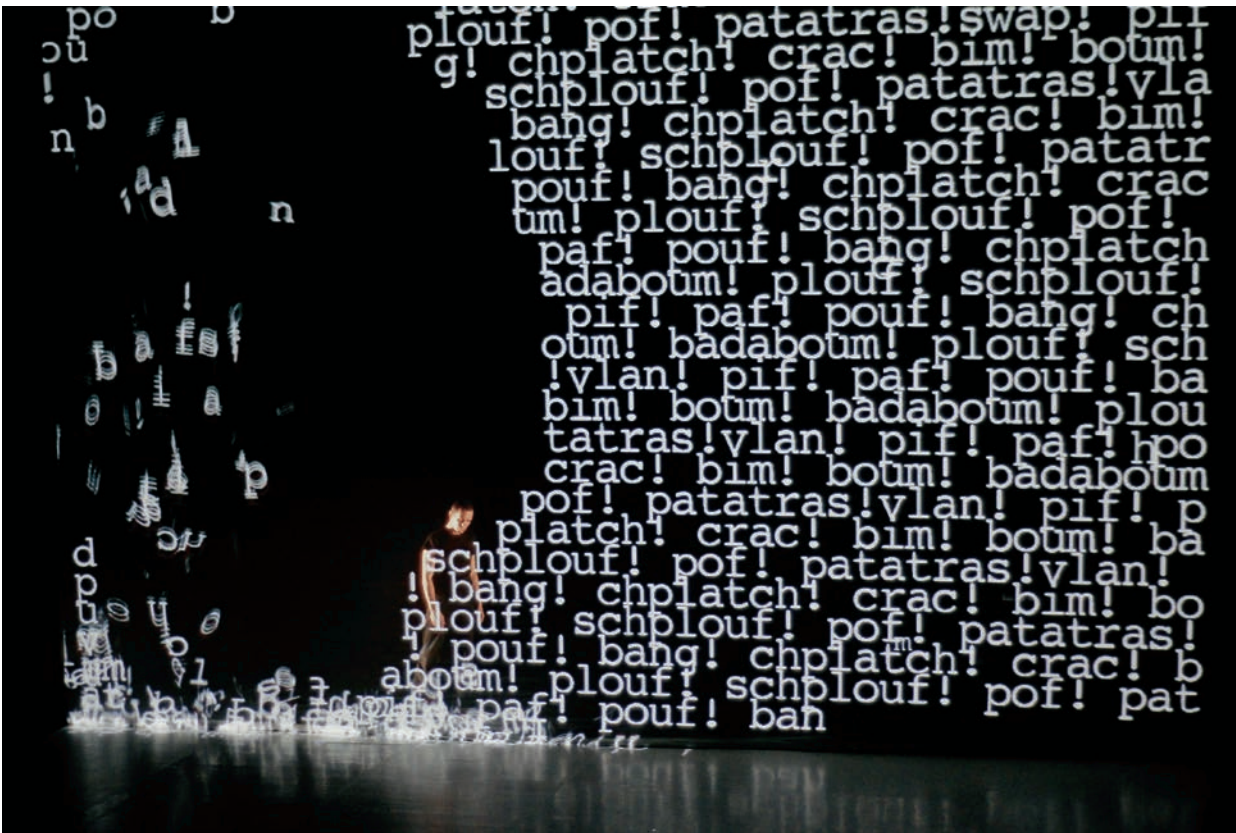
The growing use of new technologies in contemporary dance productions facilitates greater and closer ties between dance and the visual arts, making it possible, for instance, to use virtual images as spectacular

4. Pierre Bal-Blanc, « Une pratique liminaire », dans Daniel Dobbels, *Un art indécomposable*, Paris, Éditions Micadanses (Résidences n° 2), 2007, p. 45-57.

5. www.youtube.com/watch?v=QyfhmNOEigU

3. The two productions consist of *X-event*, a piece created by choreographers Annie Vigier and Frank Apertet and presented at the Biennale d'art contemporain de Lyon in 2007, and the group show, *La Monnaie vivante*, presented in 2006 at Micadanses, a dance centre in Paris.

4. Pierre Bal-Blanc, "Une pratique liminaire," in Daniel Dobbels, *Un art indécomposable* (Paris: Éditions Micadanses, "Résidence" No. 2, 2007), 45-57.



Adrien M / Claire B, *Cinématique*, L'Hexagone, Meylan, 2010.
Photo: © Raoul Lemerrier

« corps de chair ». Se fait jour alors la possibilité d'une danse sans corps et, à travers elle, d'une redescription de ce qui est chorégraphique. Avec *Intérieur*⁶, présentée à la Satosphère de la SAT de Montréal en 2011, le collectif kondition pluriel conçoit une pièce où la construction de l'espace et les corps qui y évoluent sont entièrement du domaine du virtuel. En 1999, avec *100 % polyester, objet dansant n° (à définir)*, Christian Rizzo propose une installation plastique et chorégraphique où les sujets sont des robes suspendues dont les mouvements sont activés par des ventilateurs. Littéralement dans le pli de l'image, ici celle du tissu, le corps dansant se fait remarquer par son absence. La perception du spectateur est alors ouverte sur une autre dimension de la danse, invisible et désincarnée, celle d'une « idée dansante⁷ ». En interrogeant la définition du corps dans son rapport à l'image, la danse dévoile un potentiel inédit de diversité et se resitue dans un territoire hybride, à la jonction des arts.

Si l'absence du corps et sa substitution par le virtuel heurtent la définition du champ chorégraphique, il est légitime de se demander également si une telle réversibilité de l'œuvre est un phénomène que le corps pourrait prendre en charge seul. Pour inaugurer la rétrospective au Walker, Trisha Brown réalise une performance où elle évolue sur une surface de papier posée au sol tout en y traçant divers dessins à l'aide de fusains. Ces dessins sont-ils l'empreinte des mouvements du corps, ou est-ce l'intention de dessiner qui détermine les mouvements? Cette ambiguïté de l'origine et de l'intention du geste est le motif même de la création – c'est-à-dire son sujet et sa motivation. À un certain degré d'engagement – ou de désengagement – du performeur dans son geste, il semble impossible pour le spectateur d'identifier la nature de l'action en cours selon l'horizon d'attente conventionnel. Comme maintenu dans l'infime espace de l'entre-deux, le corps en mouvement n'est plus une

stage settings. *Cinématique*,⁵ created in 2010 by the Adrien M/Claire B dance troupe, is a prime example. Some more extreme artists go so far as to question the necessity of a body of “flesh and blood.” A bodiless dance thus becomes possible, and through it a re-definition of choreography. With *Intérieur*,⁶ presented at the SAT's Satosphere in Montreal in 2011, the kondition pluriel collective conceived a piece where the constructed space and the bodies moving within it are wholly virtual. In 1999, with *100% polyester, objet dansant no (à définir)*, Christian Rizzo proposed a visual and choreographic installation whose subjects were hanging dresses that were fanned into motion; literally in the folds of the image—and fabric—the dancing body is manifest by its absence. The spectator's perception is thus opened onto another, invisible and disembodied dimension of dance, that of a “dancing idea.”⁷ By interrogating the definition of the body in its relationship with the image, dance reveals an unprecedented potential for diversity, re-situating itself in a hybrid territory, at the confluence of the arts.

While the body's absence and its virtual substitution may transgress one's definition of dance, one can also legitimately ask if the body itself is able to assume such reversibility. Trisha Brown inaugurated her retrospective at the Walker with a performance in which she moves on a large paper placed on the floor while using charcoal to sketch various drawings. Do the drawings reflect the movements of the body, or is it the intention of drawing that determines the movement? This ambiguity of the origin and intention of the act is the very motif of the work, that is, its subject and motivation. At a certain degree of engagement—or disengagement—on behalf of the performer in his or her movements, it becomes impossible for the spectator to identify the nature of the current action within the bounds of conventional expectations. As if suspended in an infinitesimal interstice,

6. <http://vimeo.com/35235311>

7. www.christianrizzo.com/christian-rizzo/choregraphe/data/pdf/21-06-2010-18-26-26-100.pdf.

5. www.youtube.com/watch?v=QyfhmNOEigU

6. <http://vimeo.com/35235311>

7. www.lassociationfragile.com/christian-rizzo/choregraphe/data/pdf/05-07-2010-02-58-44-100eng.pdf.

figure se détachant sur un fond particulier, caractéristique fondamentale du principe de représentation⁸.

Intitulant la performance *It's a Draw*, Trisha Brown ne manque pas de surligner ironiquement la nature réversible des arts, ici synonyme de labilité à la fois de la perception et de l'interprétation du spectateur. En résonance avec le tableau *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, auquel le titre fait écho, l'injonction de penser la réversibilité de la danse et des arts visuels comme l'effet d'un mode singulier de relation à l'œuvre et non de l'œuvre en soi est alors très claire. Est-ce (encore) de la danse? À cette question, il n'y a donc pas de réponse à donner, mais des expériences à vivre et à faire vivre. La poétique transversale de l'image et du corps invite le public à sonder librement sa propre expérience, et à s'interroger sur le lien entre les résistances de son propre regard et les limites imposées à la circulation entre les arts.

De la transposition des espaces de diffusion jusqu'à la réversibilité du geste, en passant par la redescription de l'objet d'art, l'interdisciplinarité déjoue les pratiques et les représentations normatives des arts. Portée simultanément par un désir d'ouverture et une conscience autoréflexive critique, l'extension de la culture chorégraphique contemporaine se nourrit de l'exploration de ces capacités du corps et de l'image qui consistent à se laisser informer et affecter l'un par l'autre. L'une des conditions premières de cette poétique commune des arts tient à la nature de la relation nouée avec les œuvres. La danse contemporaine se définit comme un corps d'accueil qui se laisse traverser par d'autres mouvements, d'autres tensions de l'expressivité artistique, mais aussi comme un corps où se rencontrent l'intention d'un geste de création et sa réception, son interprétation. Dans les plis infimes du corps et de l'image, la poétique transversale de la danse et des arts visuels suggère la promesse d'un devenir où les arts dialogueront de manière toujours plus intime, pourvu que le regard porté sur eux continue, lui aussi, à faire l'expérience de son propre potentiel mobile.



Trisha Brown, *It's a Draw*, Walker Art Center, Minneapolis, 2008.
Photo: Walker Art Center, Minneapolis

8. Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 344 p.

Anne-Claire Cauhapé est titulaire d'un doctorat en théorie de l'art. Elle concentre l'essentiel de ses recherches sur les questions du corps, de l'expérience et du sensible. À partir de sa thèse de doctorat, *Vers une théorie du geste de création: la danse et la peinture aux États-Unis des années 1940 à 1960*, elle esquisse un cadre théorique interdisciplinaire à la croisée du corps et de l'image. Danseuse contemporaine de formation, elle participe à de nombreux projets de création collaboratifs où le corps somatique est toujours interrogé dans sa capacité d'ouverture et d'accueil des autres arts.

the body in motion is a mere figure emerging from a particular background, a fundamental characteristic of the principle of representation.⁸

Titling the performance *It's a Draw*, Brown ironically underlines the reversible nature of the arts, synonymous here with the instability of both the spectator's perception and his or her interpretation. Alluding to Magritte's *Ceci n'est pas une pipe*, the work then clearly enjoins us to conceive the reversibility of dance and the visual arts as dependent on a particular relationship with the work and not on the work in itself. Is this (still) dance? The answer to this question may only be found in one's engagement in the experience. The cross-poetics of the image and the body invites spectators to question their own experience and to examine the connection between the resistance of their own gaze and the limits imposed on the flow between the disciplines of the arts.

From the transposition of exhibition spaces to the reversibility of gesture, including a re-description of the art object, interdisciplinarity eschews normative practices and representations in the arts. Born of the simultaneous desire for openness and critical self-reflexivity, the extension of contemporary dance culture feeds off the exploration of these potentialities of the body and the image that allow them to inform and affect each other. One of the prime conditions of this shared poetics in the arts derives from the interconnected relationship with the works. Contemporary dance is defined as a receiving body that lets itself be traversed by other movements, by other tensions of artistic expression, but also as a body where the intention of the creative gesture meets its reception, its interpretation. In the intimate folds of the body and the image, the cross-poetics of dance and the visual arts suggests the promise of a future in which the arts will converse ever more intimately, provided that the gaze we cast on them also continues to fulfil its own mobile potential.

[Translated from the French by Ron Ross]



Trisha Brown, *So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*,
Walker Art Center, Minneapolis, 2008
Photo: Walker Art Center, Minneapolis

8. Louis Marin, *De la représentation* (Paris: Seuil, 1993), 344.

Anne-Claire Cauhapé holds a doctorate in art theory. Her research is largely centred on questions of the body, experience, and the sensorial. In her doctoral thesis, *Vers une théorie du geste de création: la danse et la peinture aux États-Unis des années 1940 à 1960*, she sketches an interdisciplinary and theoretical framework at the confluence of the body and the image. Educated as a contemporary dancer, she has participated in many creative group projects in which the somatic body is continually interrogated in its openness and ability to welcome other art forms.