

artpress

270

TH ENGLISH TEXT
LET-AOÛT 2001
F USS 7 295 FB 12,50 FS 6,20 £

Avignon, Montpellier, Lyon : la danse, lieu frontière

Jennifer Lacey Alain Buffard Societas Raffaello Sanzio / *Dance as Frontier Zone*

Dominique Gauthier Design : M/M Autriche : état des lieux

Orson Welles Jean-Pierre Brisset R. L. Stevenson



9240 - 270 - 40,00 F

La Ribot

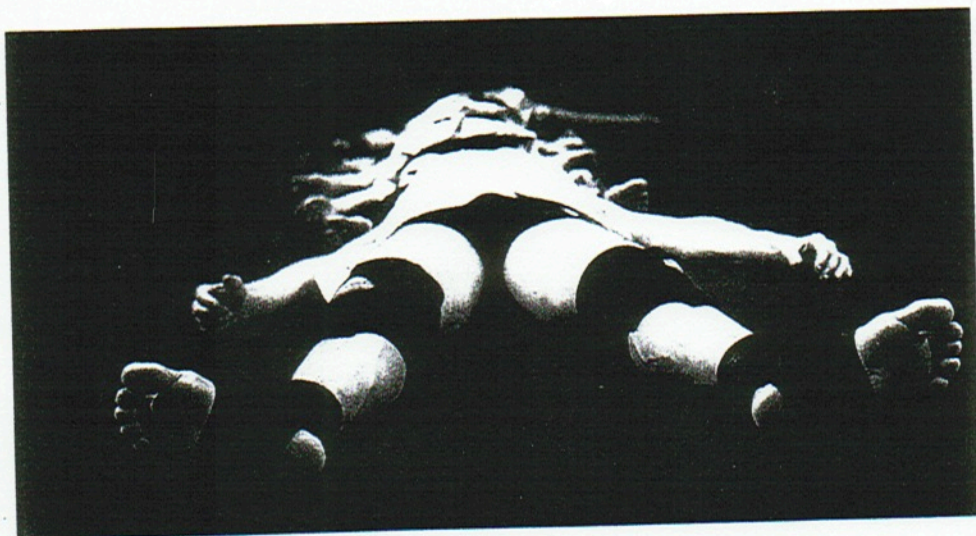


la danse : lieu frontière

«Le langage est (ou est peut-être devenu) chose d'espace.» Par cette formule, Foucault marquait une rupture advenue dans la modernité, qui prenait selon lui effet dans les pensées de Nietzsche, Marx et Freud. En réalisant le retour de la technique interprétative, ceux-ci modifiaient en effet l'espace de répartition dans lequel les signes pouvaient être des signes. Perte du signifié originel, dispersion des signes dans un espace différencié, dans une dimension que l'on pourrait qualifier de «profondeur» : ainsi se serait donc développée, selon Foucault, une forme de spatialité de la pensée, qui n'est pas spécifique à la philosophie, et dont l'extension s'applique à d'autres domaines (historique, scientifique, mathématique, artistique...).

Ce que Foucault pointait ici, s'applique de toute évidence à nombre de gestes artistiques modernes (liés à l'appropriation, au déplacement, à la récupération...), qui sont autant de manifestations d'une pensée de l'espace où le temps des signes, temps vertical, dialectique, et linéaire de l'échéance, s'efface devant la circularité et l'horizontalité du temps de l'interprétation. C'est en prenant aujourd'hui en compte la permanence de cette pensée que les échanges, partages et trajets opérés dans l'espace par les créations contemporaines peuvent être compris, comme peut également l'être leur nécessité de constamment remettre en question les partages et les domaines dessinés par leurs pratiques selon un double mouvement d'extension et de retrait. Ce que désigne alors le terme «frontière» n'est autre que ce lieu du passage : à la fois délimitation et transgression, ouverture et fermeture, où la circulation et la diffusion des signes se révèlent. Or les frontières ne tombent pas, elles sont soumises à des mouvements de flottement, de mouvance, qui les redéfinissent : ce que la danse, art de l'espace et du corps, ne cesse d'affirmer. L'enjeu esthétique de ses créations contemporaines n'est pas tant la réalisation d'une transversalité entre les arts, que la manifestation d'une horizontalité des signes, rendue visible.

Christophe Kihm



Alain Buffard. «Dispositif 3.1». (Ph. A. Domage). "Device 3.1"

Getting Horizontal: New Contemporary Dance

"Language is (or has perhaps become) a spatial thing." With these words, Foucault put his finger on a modernist rupture whose locus, he argued, was the thinking of Nietzsche, Marx and Freud. Their approach to and insistence on interpretation changed the distributive space in which signs could be signs. The original signified was lost and the signifiers were now dispersed in a zone of differentiation, a dimension that we could describe as "depth." Thus, according to Foucault, thought gained a spatial dimension. And this spatiality was not limited to philosophy but could also be applied to other fields (history, science, mathematics, the arts, etc.).

The shift analyzed by Foucault is clearly applicable to a good number of modern artistic tendencies, especially those involving appropriation, displacement and recuperation. These are all manifestations of an approach to space in which the time of signs, which is vertical, dialectical and linear (with a beginning and an end), gives way to the circularity and horizontality of the time of

interpretation. It is by being aware of the enduring impact of these ideas that we can hope to understand the exchanges, overlappings and spatial movements characteristic of the contemporary performing arts. We will also see why they need to constantly question the territories and common domains that they themselves have established as practices by effecting what is a dual movement of extension and withdrawal. The term "frontier" is used here to designate this point of transit, a place of both delimitation and transgression, that is at once open and closed, in which the circulation and distribution of signs is made manifest. The frontier never disappears, but it fluctuates and is redefined by other movements. This is what is constantly happening in dance, that eminently spatial and corporeal art. The point of so much contemporary work in this field, therefore, is not so much to fuse different arts as to give visible form to the horizontality of signs.

C.K.

Translation, C. Penwarden

la danse ? entre les arts

LAURENT GOUMARRE

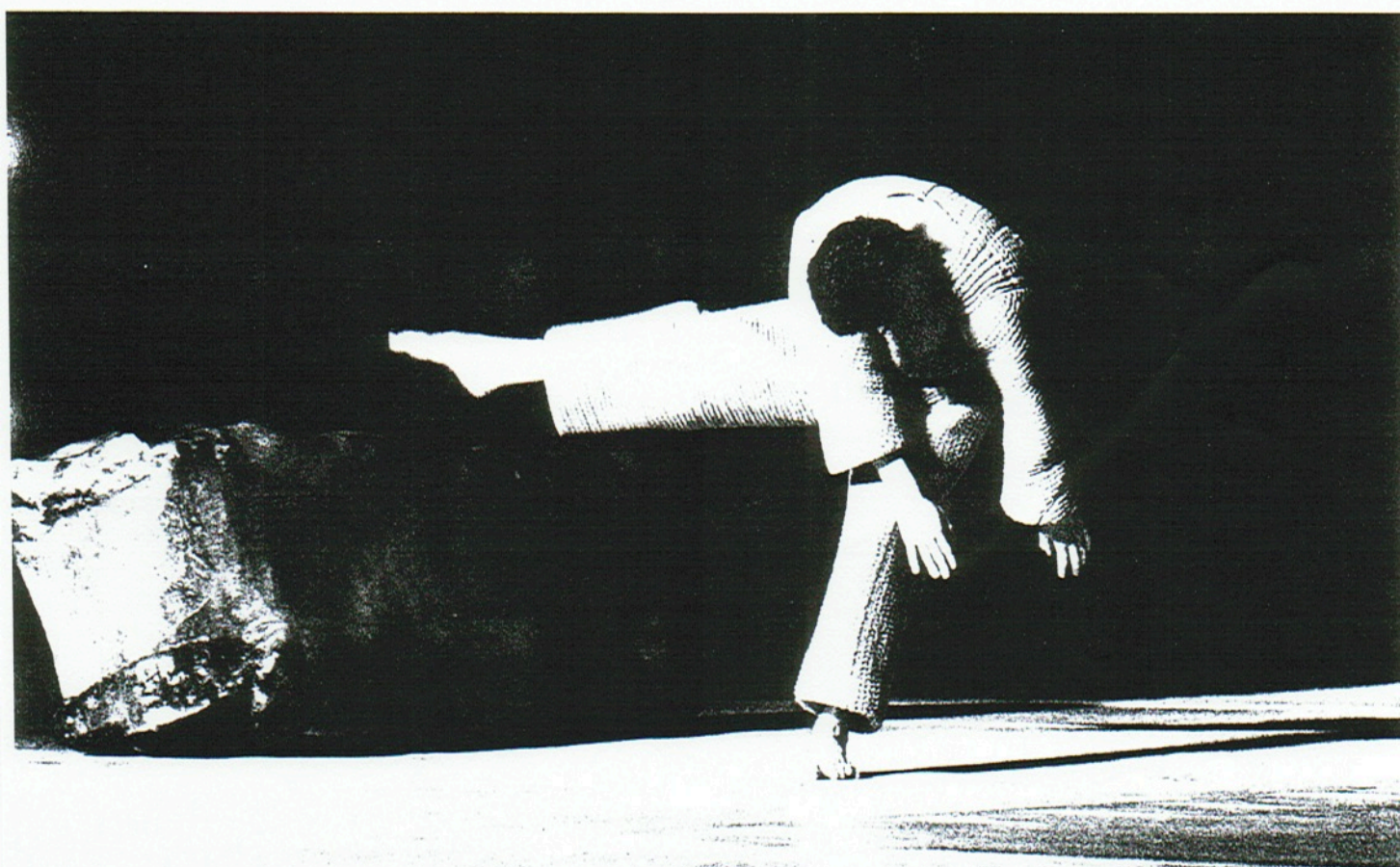
■ Ne pas se leurrer : la perméabilité, la trans-
versalité, les pratiques pluridisciplinaires, la
collaboration entre artistes, qui paraissent
aujourd'hui aller de soi – au risque de passer
pour de nouvelles et pénibles stéréotypies
artistiques quand elles ne sont pas question-
nées, et elles le sont rarement –, ne se sont
pas imposées sans mal. Elles ont dû, notam-
ment, vaincre les résistances modernistes de
Michael Fried qui, en 1967, dénonçait la dégra-
dation des arts plastiques par le théâtre – au-
delà même du terme, précisons : par la théâ-
tralisation de la relation entre l'objet et le spec-
tateur. « Théâtre et théâtralité sont aujourd'hui
en guerre, pas simplement dans le domaine de
la peinture moderniste (ou celui de la sculpture
et de la sculpture modernistes), mais dans

tous les domaines artistiques (...) Le succès,
ou même la survivance des expressions artis-
tiques, dépend de plus en plus de leur capa-
cité à mettre en échec le théâtre (...) Les
concepts de qualité et de valeur – et dès lors
où ceux-ci sont essentiels à l'art, le concept
d'art lui-même – ne sont signifiants ou totale-
ment signifiants que dans le cadre de chaque
forme d'art individuelle. Ce qui se situe entre
les formes d'art est théâtre (1). »

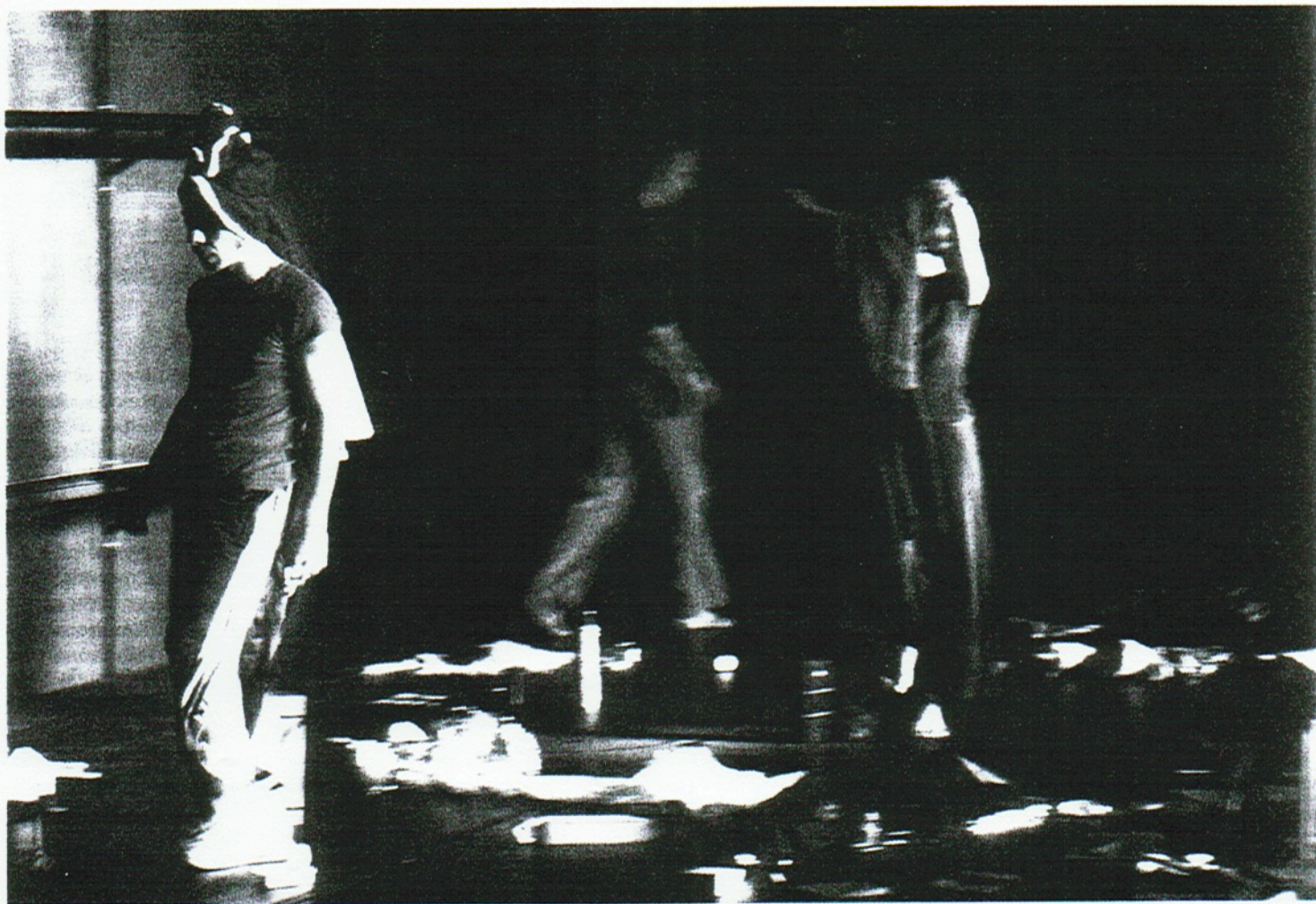
Ultime formule heureuse, que nous repren-
drons ici à notre avantage, car aujourd'hui plus
que jamais ce qui se situe entre les arts est
danse. À savoir que la danse, telle qu'elle est
pratiquée depuis le milieu des années 90 par
un certain nombre de chorégraphes, certes
continue de ruiner la séparation des arts – on

ne reviendra pas sur les nombreux échanges
entre plasticiens, musiciens, cinéastes et
chorégraphes, le plus souvent, faut-il le rappe-
ler, à l'initiative de ces derniers (2) –, mais
décale ses enjeux en critiquant ce qu'il faudrait
nommer une esthétique de la collaboration. Il
va s'agir non plus de reconduire les échanges
et rencontres entre les disciplines, mais de
penser et pratiquer la danse comme « la » fron-
tière entre les arts, comme en témoignent
quelques œuvres repères – du moins que nous
proposons comme telles.

1994 : au seul énoncé de son titre, *les Dispa-
rates*, la rupture s'impose comme principe
organisateur de la pièce de Boris Charmatz. Sur
le plateau, le chorégraphe se livre à trois soli
sans autre lien entre eux que de visiter avec



Boris Charmatz, Dimitri Chamblas. «Les disparates». (Ph. C. Peylan)



Emmanuelle Huyhn. «Distribution en cours». (Ph. M. Damage). "Ongoing Distribution/Casting"

une distance amusée les codes et styles d'une histoire de la danse contemporaine ; à ses côtés, une sculpture prêtée par Toni Grand, un énorme bloc résineux transparent posé là, avec lequel le danseur n'entreprendra aucune relation.

La réussite des *Disparates* tient dans cette ignorance de l'œuvre plastique, qui ne sert aucun projet scénographique autre que sa présence isolée. Ce qui se dit là est fondateur : la danse peut se construire dans le refus de la collaboration, de l'idéologie «encombrante» de l'échange, à l'instar de cette sculpture que son poids rend difficilement transportable, jusqu'à mettre en péril la diffusion et la vie économique du spectacle – à ce jour, l'un des moins joués parmi les œuvres du chorégraphe. Cela ne signifie pas un repli identitaire d'une danse menacée par les autres arts, mais le projet de redéfinir la notion de frontière, de déplacer son enjeu : si les échanges traditionnels danse/arts spectacularisent une logique de territoires (à annexer, associer, fusionner), on se prend à espérer désormais une expérience du passage. Et il semble que ce soit la danse, forte de sa mauvaise réputation d'«entre les arts», qui expérimente aujourd'hui cette pratique artistique contemporaine.

Passages

2000 : pour *Distribution en cours*, Emmanuelle Huyhn pouvait déclarer : «Aujourd'hui, suite à un hommage à la relation de travail qui unissait Merce Cunningham et John Cage, c'est-à-dire à ce qui fait rapport dans la dissociation absolue (la danse et la musique performées ensemble étaient créées de façon totalement autonome), j'en suis à travailler avec un astrophysicien et cinq danseurs dans un souci de friction des présences au travail (dansées et scientifique) et dans l'observation des résonances d'un champ sur l'autre.» «Unir», «relation», «résonances d'un champ à l'autre», les termes sont éloquents : parole de chorégraphe, la logique territoriale est maintenue ! Or ce que la pièce raconte, c'est la disparition de la chorégraphe, disparition physique qui achève un solo – forme chorégraphique emblématique s'il en est – derrière l'installation baladeuse de Christian Rizzo, structure-support pour une accumulation d'objets. *Distribution en cours* dramatise donc la disparition du chorégraphe, non pas dans le but de gloser sur le refus de la position d'auteur tenue par la génération des années 80, mais pour trouver la possibilité d'être au cœur de l'œuvre, de faire corps

avec, sans pour autant se limiter à la position traditionnelle du solo.

Comme absorbée en un tour de passe-passe par l'accumulation d'objets qui se baladent sur le plateau, Emmanuelle Huyhn devient cette «image dans le tapis» de la danse que les interprètes orphelins vont tenter de représenter en prélevant et distribuant sur le plateau chaque objet comme autant de fétiches, de synecdoques de la chorégraphe disparue. Aussi la «distribution en cours» sur le sol est-elle ce geste artistique de la frontière entre les arts, un mouvement qui n'est plus «dansé», l'événement d'une danse déceptive, car «dès lors qu'il advient une absence de matériau, dansé proprement dit – c'est-à-dire habituellement identifié comme tel, notion imprécise s'il en est –, elle ne s'apparente pas au choix délibéré sous-tendu par la question postmoderne "qu'est-ce qui est de la danse, qu'est-ce qui n'en est pas ?", mais à la traduction immédiate d'états possibles ou non (3).» Voilà bien l'émergence d'un geste-frontière chorégraphique en cela qu'il signe le passage d'une dynamique verticale de la danse du début à l'horizontalité de «l'installation», mise à plat du corps objectivé de la chorégraphe sur le sol. La pièce fait là son deuil de la danse et libère une

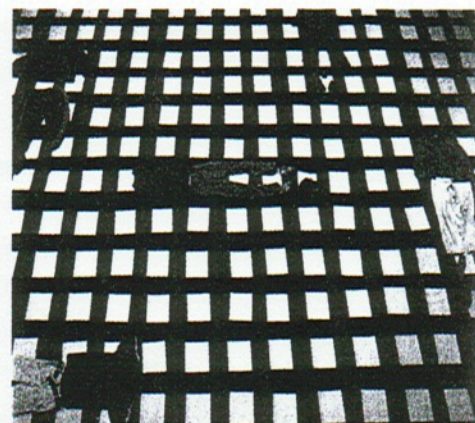
l'absence de présence des interprètes sur scène, qui se repère aussi dans les œuvres chorégraphées de Xavier Le Roy (*Self Unfinished*), les impossibilités «atroces» de bouger imposées par Vera Mantero (*Une mystérieuse affaire*), les stations aléatoires de e.e.cummings, les stations aléatoires de La Ribot (*Still Distinguished*) ou l'horizontalité des pièces de Gilles Jobin.

De la représentation à la présentation

2001 : recouvrement du plateau, principe de distribution, autant de gestes qu'on retrouve dans la dernière pièce de Gilles Jobin, *The Moebius Strip*, avec l'installation au sol de feuilles de papier blanc qui forment une grille recouvrant celle dessinée par les tapis. La danse va dès lors coïncider avec le déploiement de cette surface géométrique, ordonnée, anti-naturelle, anti-narrative, anti-mimétique, emblème de la modernité précisément en ceci qu'elle est la forme omniprésente dans l'art de notre siècle (une forme qui n'apparaît nulle part, absolument nulle part, dans l'art du siècle précédent [4].) Gilles Jobin n'est certes pas le premier à danser à plat, à multiplier les touches, les reptations, à se mouvoir à quatre pattes, mais il est peut-être le plus radical quand il souligne ici l'horizontalité de son support (le sol) en tant qu'élément essentiel de son procès de travail. On pense à la position d'un Degas sur la danse, «un des rares peintres qui aient donné au sol son importance», tenant parfois «une danseuse d'assez haut, toute la forme se projette sur le plan du plateau, comme on voit un crabe sur la plage [5]», à la rupture radicale dans la pratique picturale et artistique du basculement du vertical sur l'horizontal opéré par Pollock... Ces quelques références à la peinture permettent de comprendre l'enjeu du propos chorégraphique de Gilles Jobin (son père était un peintre abstrait géométrique) qui délègue une partie de ses pouvoirs d'écriture, de composition, à l'horizontalité travaillée du plateau : au final, sur la grille de papier, restent couchés les vêtements en lieu et place de la disposition initiale des corps. La pratique chorégraphique de Gilles Jobin énonce là ce geste-frontière d'une danse d'entre les arts, d'une danse qui travaille la dimension picturale (bidimensionnelle) d'un corps, sa mise à plat en investissant l'horizontalité du sol, jusqu'à l'y confondre, le laisser se faire absorber. Le geste «dansé» de Gilles Jobin se lit moins comme une volonté de signer une nouvelle danse que comme une volonté de faire, avec cette transsubstantiation plateau/corps, l'expérience d'un passage qui pourrait énoncer ceci : toute surface porte en elle désormais l'indice de la danse, dont il a fallu, pour qu'elle puisse jouir de son statut de frontière-entre-les-arts, travailler sa contre-nature bidimensionnelle, une danse qui aurait pour épaisseur, au choix, d'un aplat, d'une grille, d'une feuille blanche format A4.



Ci-dessus et à droite / Above and right: Gilles Jobin. «The Moebius Strip»



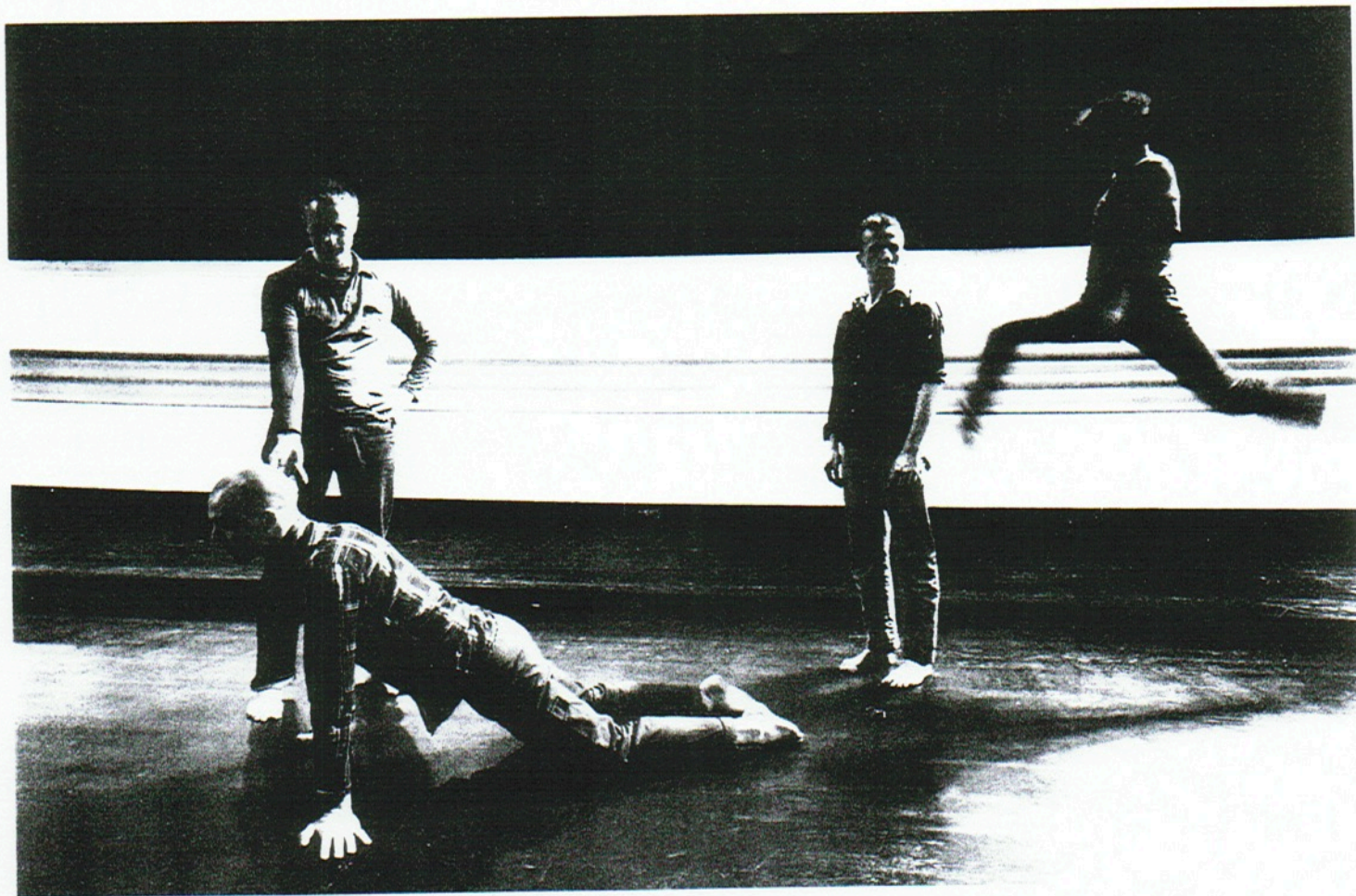
Dance as Frontier Zone

■ Make no mistake: permeability, transversality and all these cross-disciplinary practices that now seem self-evident to the point of looking like new and tedious stereotypes (—until one actually examines them more strenuously, and that is rarely done), didn't just fall from the tree ripe and ready. They had to fight to exist. They had to overcome, notably, the modernist objections put forward by Michael Fried, who, in 1967, denounced the contamination of the visual arts by theater, in the broad sense of the term, i.e., the theatricalization of the relation between the object and the spectator. "[...] theatre and theatricality are at war today, not simply with modernist painting (or modernist painting and sculpture) but with art as such. [...] The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theater. [...] The concepts of quality and value — and to the extent that these are central to art, the concept of art itself — are meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts. What lies between the arts is theatre." (1) If I may adapt this last felicitous formula, then, today more than ever, what lies between the arts is dance. Which is to say that dance, as it has been practiced since the mid-'90s by a number of choreographers, has certainly continued with its work of sapping the distinction between the different arts. There is no need here to go back over the many exchanges between visual artists, musicians, filmmakers and choreographers, most of these, let it be noted, initiated by the latter. (2) But dance has also shifted the issues by critiquing what needs to be called an aesthetic of collaboration. The point here is not to reiterate these exchanges and encounters between disciplines, but to envisage and practice dance as "the" frontier between the arts. This is attested by a number of key works, or works that I would like to present as such.

Passages

1994: *Disparates*—the title of this piece by Boris Charmatz leaves no doubt as to its organizing principle: rupture. On the stage, the choreographer performs three solos whose only apparent link is that they all play humorously on codes and styles taken from the history of contemporary dance. Near the dancer is a sculpture lent by Toni Grand, a huge block of transparent resin. It just stands there, and the dancer seems to ignore it. And the success of *Disparates* is due precisely to the fact that the sculpture is ignored, that it serves no purpose apart from standing there, an isolated presence. What is expressed here is seminal: dance can be constructed from the refusal of collaboration, of the "cumbersome" ideology of exchange. And so it is with this sculpture whose weight makes it difficult to transport, so much so that it imperils the presentation and economic existence of this show, which has remained one of the choreographer's least-performed pieces. This does not mean that Charmatz is beating a retreat to pure dance, away from the threat of the other arts. Rather, the goal is to redefine the idea of the frontier, to displace the issues. If the traditional exchanges between dance and the other arts turn the logic of territories into spectacle (territories to be annexed, linked, merged with), the hope that arises here is that we will experience the transition itself. And it would seem that it is in dance, with its bad reputation as something "between the arts," that this contemporary artistic practice is being experimented with.

2000. Speaking of her *Distribution en cours*, Emmanuelle Huyhn stated that, "Today, following a homage to the working relation that linked Merce Cunningham and John Cage—that is to say, to what forms a relation within an absolute dissociation (the dance and music performed



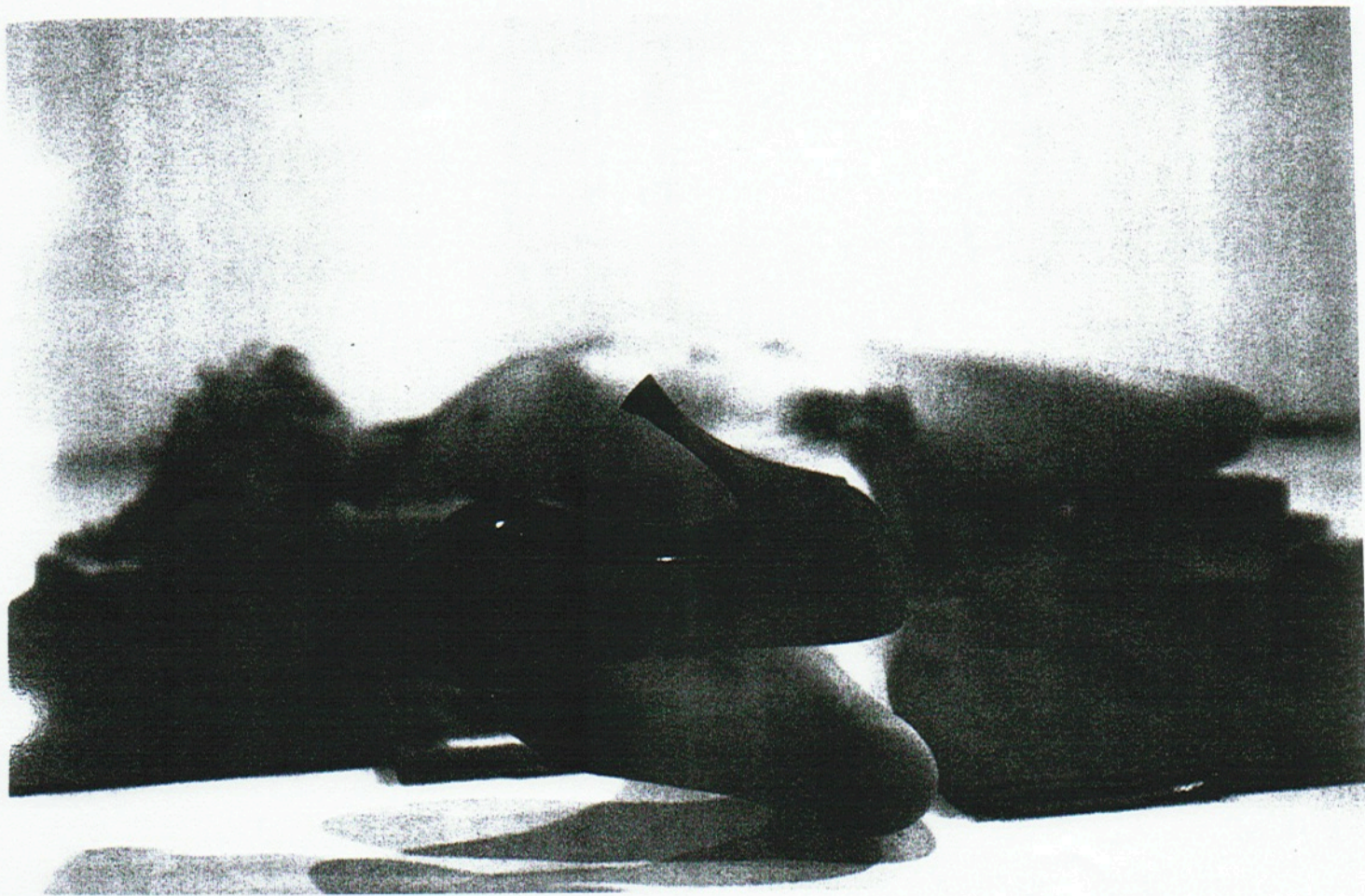
Mathilde Monnier. «Signé, signés». (Ph. M. Coudrais). "Is Signed, Are Signed"

Pas étonnant, dès lors, que lorsqu'il s'agit de maintenir la frontalité traditionnelle scène-salle et de respecter la verticalité de la représentation, certains chorégraphes viennent barrer l'espace, refuser la dynamique perspectiviste, ou, pour réduire encore les distances, exigent de limiter le nombre de rangs de spectateurs : frontalité d'une scénographie panoramique pour Jérôme Bel (*The Show must go on*), ou pour Mathilde Monnier qui, dans *Signés*, étire une bande de Latex à l'avant-scène, surface-écran sur laquelle viennent s'écraser des images (forcément bidimensionnelles) de corps ; longueur panoramique du plateau excédant les formats traditionnels pour *Distribution en cours* d'Emmanuelle Huyhn, avec réduction de la capacité de la salle, dispositif homothétique qui se résoudrait par un basculement de la salle sur la scène, jusqu'à l'effondrement de l'espace de représentation.

2000 : avec *Still Distinguished*, La Ribot investit le plateau comme un espace déambatoire qu'elle partage avec ses spectateurs. Ce n'est plus un territoire à annexer, à occuper — ce que tentent les spectateurs des pièces de Jérôme Bel —, parce qu'il n'est plus question de territoire dès lors que, là encore, c'est l'horizontalité du support que souligne la chorégraphie en déposant son corps au cours de huit

stations. «*Tout, depuis les objets trouvés là, utilisés, puis abandonnés, oubliés, jusqu'aux écrans vidéos, en passant par le spectateur, le son des baffles, moi-même performer, tout est pareillement dispersé au sol, sans principe organisateur. Alors l'espace n'est plus qu'une surface sans fin, et c'est cela la condition qui rend possible de penser en termes de présentation, non plus de représentation.*» Couchée sous une couverture de survie, étalée dans une flaque d'objets rouges, ou se déposant à la fin d'une série d'objets ordonnés du plus petit au plus grand, la chorégraphe redouble l'horizontalisation de son dispositif avec la dilatation temporelle de son immobilité : «*Il me semble que si je donne au public un espace pour qu'il puisse se promener, décider de regarder ou pas l'exposition des choses qui s'y passent, je dois aussi lui donner le temps de le faire. Ce qui veut dire que pour moi cet espace de travail commun est aussi une durée, et vice versa, un espace/temps adéquat pour maintenant construire ma présence (still = statique) et puis déconstruire pour continuer (still = encore). Et ça n'a rien à voir avec un temps théâtral, (...) parce qu'on sait tous que la représentation a quelque chose à voir avec l'idée d'une fin. Moi, je propose ici un environnement, un temps ; au spectateur de décider s'il fait l'ex-*

together were created quite autonomously), have come round to working with an astrophysicist and five dancers out of a concern with the friction between the (danced and scientific) presences within the work, and observing the way one field resonates in another." "Relation, "united," "the way one field resonates in another"—the terms are eloquent. Here we have it from the choreographer's mouth: territorial logic is maintained! And yet what this piece about is the disappearance of the choreographer—a physical disappearance which concludes with a solo—an emblematic choreographic form—never there was one—behind the shifting installation by Christian Rizzo, a structure-cum-support for an accumulation of objects. *Distribution en cours* dramatizes the disappearance of the choreographer, not in order to expatiate on the refusal of the author role articulated by the '80s generation, but in order to find the possibility of being at the heart of the work, of being at one with it without for all that being limited to the traditional position of the solo. As if magicked away behind the accumulated objects that move around the stage, Huyhn becomes that "figure in the carpet" of dance that the bereft performers now try to represent by taking the objects one by one and laying them out on the stage like so many



La Ribot. « Still Distinguished ». (Ph. M. del Curto)

fetishes, synecdoches of the lost choreographer. Thus this "ongoing distribution" of objects on the floor is an artistic gesture that expresses the frontier between the arts, a movement that is not "danced," the event of a *deceptive* dance, for "once there is an absence of danced material in the strict sense of the word—in other words, that is habitually defined as such, which is about to imprecise a notion as you can get—what you have relates not to the deliberate choice subtended by the postmodern question "what is dance and what is not?," but to the immediate translation of states that are possible or not." (3) Here, then, we have the emergence of a choreographic frontier-gesture in that it marks the passage from the vertical dynamic of dance to the beginning of the horizontality of the "installation," the flat presence of the choreographer's objectified body on the floor. The piece relinquishes dance and releases another kind of presence from the performers on the stage, a quality that can also be seen in the supine pauses in Xavier Le Roy's *Self Unfinished*, in the "atrocious" difficulty of moving expressed by Vera Mantero (*Une mystérieuse chose, a dit e.e.cummings*), in the recumbent positions taken up by La Ribot (*Still Distinguished*) and in the horizontality that features in Gilles Jobin's performances.

From Representation to Presentation

2001: This covering of the stage and principle of distribution are also found in the latest piece by Gilles Jobin, *The Möbius Strip*, in which sheets of white paper are laid out on the ground to form a grid, echoing the one already sketched out by the carpet. The dance now coincides with the unfolding of this geometric, ordered, anti-natural and anti-mimetic surface: "the grid is an emblem of modernity by being just that: the form that is ubiquitous in the art of our century, while appearing nowhere, nowhere at all, in the art of the last one." (4) Gilles Jobin is certainly not the first dancer to practice horizontality, to repeat prone positions, to crawl and wriggle, but he may be the most radical of all because of the way he emphasizes the horizontality of his support (the floor) as an essential element of his working process. One thinks of Degas' attitude to dance as "one of the rare painters to have attributed much importance to the floor," as an artist who sometimes "portrayed a dancer from fairly high up, with her entire form projecting onto the plane of the stage, as you might see a crab on the beach." (5) Then there is the radical rupture instigated by Pollock in working on a horizontal canvas rather than a

vertical one. These few references to painting help us to understand what is at stake in the choreographic proposition put forward by Jobin (his father was a painter of the geometric-abstract persuasion), who delegates part of his powers of writing and composition to the worked-over horizontality of the stage. In the end, he leaves clothes on the paper grid, standing in exactly for the initial position of the bodies. Jobin's choreographic work sketches out this frontier-gesture of a dance located between the arts, a dance that works on the pictorial (two dimensional) aspect of the body, flattening it by concentrating on and occupying the horizontality of the ground, to the point of actually merging with it. Jobin's "danced" gesture should not be interpreted as expressing the desire to author a new form of dance so much as an attempt, via this transubstantiation of body and stage, to experience a transition that could be described as follows: every surface now carries within itself the indicial presence of dance, a kind of dance which, in order to achieve its position of frontier between the arts, has had to develop its *unnatural* two-dimensionality, becoming a kind of dance with the depth of a patch of paint, a grid on a white A4 sheet (take your pick). It is not surprising, therefore, that when it comes to maintaining the traditional frontality of the stage-auditorium

danse



La Ribot. « Still Distinguished ». (Ph. M. del Curto)

périence de cette présentation ou n'en fait qu'une représentation(6).»

Ne plus se leurrer : cette immobilité horizontale à laquelle accède la danse dans un espace rendu public – le plateau accueille sur un même plan sans gradin, ni siège, spectateurs et chorégraphe – ne signifie pas le refus de bouger, ne vient pas nécessairement critiquer une danse virtuose, définie par le mouvement savant des générations précédentes ; elle s'impose comme le geste-frontière ultime d'une pratique performative qui a pour ambition aujourd'hui de faire un « acte » de sa présence. ■

(1) « Art et objectivité », cité in *Art en théorie 1900-1990*, Charles Harrison et Paul Wood, Hazan, 1997.

(2) Citons rapidement Martha Graham/Isamu Noguchi, Merce Cunningham/John Cage/Robert Rauschenberg, Lucinda Childs/Sol LeWitt, Dominique Bagouet/Christian Boltanski, Hervé Robbe/Richard Deacon, etc.

(3) Philippe Le Moal, « Danse : le retour de la question de l'art », catalogue *Vidéo Danse 2000*.

(4) Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993.

(5) Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Gallimard, 1938.

(6) Entretien réalisé avec la chorégraphe pour le programme du Théâtre de la Ville, saison 2001.

Spectacles

Festival Montpellier danse 01 : Mathilde Monnier : 28 et 29 juin, Emmanuelle Huyhn : 2, 5, 6, 8 et 9 juillet.

Gilles Jobin. *The Moebius Strip* : Zürich, 29-30 août, 1^{er}-2 septembre 2001 ; Hambourg, 8-9 septembre 2001.

La Ribot : Francfort, 5-9 septembre 2001 ; Montréal, 25-30 septembre 2001.

Mathilde Monnier : Vienne, Internationale Tanz Wochen, 7 août ; Lausanne, théâtre Arsenic, 4-5 octobre.



Mathilde Monnier. « Signé, signés ». Théâtre de la Ville, Paris, 2001

relation and respecting the verticality of representation, a certain number of choreographers should block off the space, refuse the perspectivist dynamic or, to reduce the distance even more, demand that the number of rows of seats be limited. Hence the frontality of the panoramic scenography in Jérôme Bel's *The Show Must Go On*, or the fact that, in *Signé, signés*, Mathilde Monnier stretches out a strip of latex at the front of the stage, thus making a screen-like-surface on which the (necessarily two-dimensional) bodies press themselves. In Huyhn's *Distribution en cours* the panoramic length of the stage goes beyond that of traditional formats and the capacity of the theater is consequently reduced—a homologous device which would be resolved by transferring the auditorium onto the stage, until the space of representation itself collapsed.

2000. With *Still Distinguished*, La Ribot treats the stage as a space of movement which she shares with her audience. It is no longer a territory to be annexed or occupied—which is what the spectators of Bel's pieces do—because it is no longer a matter of territory since, once again, the choreographer emphasizes the horizontality of the support by lying down in the course of her eight "stations." "Everything, from the objects found on the stage, that are used and then left again, forgotten, to the video screens, and including the spectators, the sound from the speakers, myself as a performer—it's all scattered around the floor in the same way, with no organizing principle. Now the space is just an endless surface, and that is the condition for being able to think in terms of presentation, and not representation." Stretched out under a survival blanket, spread out in a puddle of red objects, or lying down at the end of a series of objects arranged from smaller to bigger, the choreographer parallels the horizontality of her presentation with the temporal dilation of her immobility. "It seems to me that if I give the public a space for it to move around in, where it can decide whether or not to

watch the exposition of things that is going on there, I must also give it the time in which to do so. Which means, for me, that this space of shared work is also a duration, and vice versa, a space-time in which I can construct my presence (the "still" of the title meaning "static" here) and then deconstruct ("still" now meaning "ongoing") in order to continue. And this has nothing in common with theatrical time, [...] because we all know that representation has something to do with the idea of an end. Here I am proposing an environment, a time. It is up to the spectator to decide whether they will experience the presentation or see only the representation." (6) Make no mistake: this horizontal immobility attained by dance in a space that is now public—the stage holds both choreographer and spectators, without tiers or seats—does not signify a refusal to move, nor is it necessarily a critique of virtuoso dance, as defined by the subtle movements of preceding generations. Rather, it is the ultimate gesture, the frontier of a practice of performance whose ambition is to make its presence *active* in the fullest sense of that word. ■

Translation, C. Penwarden

(1) "Art and Objecthood," excerpt in Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory*, (Oxford: Blackwell, 1992), p. 830-831.

(2) To mention a few collaborations: Martha Graham/Isamu Noguchi, Merce Cunningham/John Cage/Robert Rauschenberg, Lucinda Childs/Sol LeWitt, Dominique Bagouet/Christian Boltanski, Hervé Robbe/Richard Deacon, etc.

(3) Philippe Le Moal, "Danse : le retour de la question de l'art," (cat.) *Vidéo danse 2000*.

(4) Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, (Cambridge, Mass: MIT Press, 1986), p. 10.

(5) Paul Valéry, "Degas," *Dessin*, (Paris: Gallimard, 1938).

(6) Interview with the choreographer in the program for 2001 season at the Théâtre de la Ville, Paris.