

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RAPPORT À SOI, LA RELATION À L'AUTRE
LES PRATIQUES ARTISTIQUES DE NAN GOLDIN ET DE PINA BAUSCH,
ENTRE IDENTITÉ ET DEVENIR

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR
MYLÈNE JOLY

DÉCEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Les remerciements les plus chaleureux vont certainement à Thérèse, ma directrice de recherche. S'il paraît banal d'écrire que sans toi, je n'aurais jamais fait une maîtrise, ni même de l'histoire de l'art; toi et moi savons à quel point une telle affirmation trouve ses réels fondements au-delà des clichés. J'ai une profonde gratitude pour ton regard sensible, attentif et bienveillant; pour ton esprit ouvert et créatif; pour tes commentaires nuancés, justes et nourrissants.

Je tiens également à souligner la participation financière du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, m'ayant permis de me consacrer entièrement à ce projet au cours des deux dernières années.

Merci à ma famille, à ma mère, à mon père, pour la compréhension qu'ils auront su démontrer devant ce cheminement parfois déroutant qui est le mien.

Merci à Marijo, amie de longue date, qui m'aura fait cadeau de ses précieuses lumières et d'un inestimable soutien au quotidien.

Merci à Gabrielle, Benoit et Nicholas avec qui j'ai partagé la route. Le sentier parfois brumeux du mémoire aura été le prétexte d'une amitié nouvelle. Votre présence rassurante en aura égayé la traversée. À nos suites.

Merci à ma radieuse Sarah pour son écoute, son extraordinaire sensibilité artistique, et sa fidélité dans l'amitié.

Merci à Baptiste pour sa lecture généreuse et surtout, pour ce hasard matinal de juin, qui depuis m'inspire desirs créatifs et nouveaux horizons.

Enfin, merci à Jean-François qui aura fait de cette réflexion, un processus essentiel.

AVANT-PROPOS

Plusieurs auteurs l'ont remarqué avant moi, il est difficile d'étudier ces pratiques artistiques. Pour ces quelques pages, combien d'heures ont été passées à lire, à regarder attentivement ces œuvres, à absorber le choc de leurs images. Encore aujourd'hui, ces fragments réflexifs me touchent et m'affectent, me rappelant qu'avant d'être chercheuse, je demeurerai toujours un sujet sensible qui découvre ses propres vérités à travers ces propos dansés et photographiés.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I POUR UNE ÉTUDE PLURIDISCIPLINAIRE	5
1.1 Un chemin historique et ses embûches	5
1.1.1 L'histoire de l'art et la danse	5
1.1.2 L'impermanence chorégraphique	6
1.1.3 Une faille irrésolue de l'histoire de l'art	7
1.1.4 Le spectacle chorégraphique : entre culture de divertissement et culture artistique	8
1.1.5 Les réticences de la danse	9
1.2 Posture épistémologique	11
1.2.1 Intégrer la vague, participer au mouvement : l'étude de l'art comme acte créatif	11
1.2.2 Devenir-photographie, devenir-danse, devenir-sensations	12
1.2.3 Pour une étude pluridisciplinaire	16

CHAPITRE II	
PRÉSENTATION DES ARTISTES	18
2.1 Parcours artistiques	18
2.1.1 Nan Goldin	18
2.1.2 Pina Bausch	22
2.1.3 Deux artistes mues par une même préoccupation	25
2.2 Deux pratiques en correspondance : du processus à l'œuvre	25
2.2.1 Une approche au quotidien, une approche du quotidien	25
2.2.2 De ces petits tabous du quotidien	28
2.2.3 De l'affection à l'agression	31
2.2.4 Une archéologie des comportements humains	33
2.2.5 Une esthétique de la mémoire	37
2.2.6 Espace scénique, espace photographique : circonscription d'un territoire artistique	40
CHAPITRE III	
L'ŒUVRE D'ART COMME ÉCRITURE DE SOI	44
3.1 Entre le soi et l'autre : les assises théoriques	44
3.2 Définition des concepts	45
3.2.1 L'écriture de soi	45
3.2.2 Le soi et l'autre	49
3.2.3 Le devenir	51
3.3 Structure théorique	54
3.3.1 L'écriture comme acte et trace de la déterritorialisation	54

3.3.2 L'écriture et l'œuvre	55
3.3.3 La création artistique comme acte et trace du devenir	56
3.4 Vers une analyse renouvelée	57
CHAPITRE IV DES APPROCHES ARTISTIQUES ENTRE IDENTITÉ ET DEVENIR	59
4.1 L'œuvre : entre la fin et le moyen	59
4.2 Processus de création et écritures de soi : parentés formelles et fonctionnelles	62
4.2.1 L' <i>hupomnêmata</i>	62
4.2.2 La correspondance	67
4.2.3 Quelques remarques sur le temps, l'accumulation et l'échange	73
4.3 Entre identité et devenir	75
4.3.1 Un processus en cohésion avec un propos	75
4.3.2 Déterritorialisation et processus de création	76
4.4 Entre le soi et l'autre : le mouvement du désir	90
CONCLUSION	94
ANNEXE I NAN GOLDIN	101
ANNEXE II PINA BAUSCH	116
BIBLIOGRAPHIE	124

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Nan Goldin, <i>Roommate in her chair, Boston, 1972</i>	101
1.2	Nan Goldin, <i>David at Grove Street, Boston, 1972</i>	101
1.3	Nan Goldin, <i>Nan and Brian in bed, NYC, 1983</i>	102
1.4	Nan Goldin, <i>Nan on Brian's lap, Nan's birthday, New York City, 1981</i>	103
1.5	Nan Goldin, <i>Brian with the Flinstones, New York City, 1981</i>	103
1.6	Nan Goldin, <i>Self-portrait with Brian in hats, NYC, 1983</i>	104
1.7	Nan Goldin, <i>Nan after being battered, 1984</i>	105
1.8	Nan Goldin, <i>Empty Rooms, Berlin/Hamburg, 1983-1996</i>	106
1.9	Nan Goldin, <i>Double-ex version, 2011</i>	107
1.10	Nan Goldin, <i>Valérie dans la lumière, Bruno dans l'ombre, Paris, 2001</i>	108
1.11	Nan Goldin, <i>Valérie et Bruno s'embrassant, Paris, 2001</i>	108
1.12	Nan Goldin, <i>Simon et Jessica en cygne, Paris, 2001</i>	109
1.13	Nan Goldin, <i>Edwidge behind the bar at Evelyne's, New York City, 1985</i>	110

1.14	Nan Goldin, <i>Self-portrait battered in hotel, Berlin (détail)</i> , 1984	111
1.15	Nan Goldin, <i>Ryan in the tub, Provincetown, Mass.</i> , 1976	112
1.16	Nan Goldin, <i>Gotscho kissing Gilles, Paris</i> , 1993	113
1.17	Nan Goldin, <i>Heart-shaped bruise, New York City</i> , 1980	114
2.1	Pina Bausch, <i>Kontakthof</i>	116
2.2	Pina Bausch, <i>Walzer</i>	117
2.3	Pina Bausch, <i>Vollmond</i>	118
2.4	Pina Bausch, <i>Walzer</i>	119
2.5	Pina Bausch, <i>Café Müller</i>	120
2.6	Pina Bausch, <i>Café Müller</i>	120
2.7	Pina Bausch, <i>Nelken</i>	121
2.8	Pina Bausch, <i>Palermo Palermo</i>	122

RÉSUMÉ

Il est souvent dit des œuvres de Nan Goldin et de Pina Bausch qu'elles sont si près de l'individu qu'elles traduisent l'identité telle qu'elle est, criante de vérité, dépourvue de tous les oripeaux que lui impose la vie en société. L'identité s'avère cependant un phénomène discutable dans son unité et questionnable dans sa sédentarité. Elle paraît davantage observable dans sa multiplicité et son nomadisme.

L'étude actuelle esquisse les voies par lesquelles la photographe et la chorégraphe parviennent à poser un regard sur cette mouvance plurielle, non seulement au sein de leurs œuvres, mais plus particulièrement à travers les approches qu'elles privilégient. En adoptant des processus comparables à la discipline de soi des écritures, elles accordent la création artistique à la construction du sujet. Le devenir de l'œuvre rejoint donc le devenir individuel, se révélant dans l'accumulation des expériences, se mouvant entre le soi et l'autre.

L'essai est divisé en quatre chapitres. Le premier ébauche le contexte de la problématique tel qu'elle se positionne à mi-chemin entre l'histoire de l'art et l'histoire de la danse. Le propos soutenu revendique un décloisonnement des champs de recherche pour ouvrir la voie à plus de créativité dans l'étude des arts. Le second dessine d'abord les portraits des cheminements distinctifs de Pina Bausch et de Nan Goldin, permettant ensuite d'établir les parentés sur lesquelles s'appuiera l'étude. Le troisième définit les balises conceptuelles et met en forme la structure théorique nécessaire au regard proposé. Dans la foulée, il fonde la relation entre l'œuvre d'art et les écritures de soi. Enfin, le quatrième cherche à observer le rapport tissé entre la discipline subjective, et les démarches propres à la chorégraphe et à la photographe. Il vise à mettre en relief les dimensions que prennent le rapport à soi et la relation à l'autre dans la dialectique de l'identité et du devenir au fondement des pratiques des deux artistes.

Mots clés

Pina Bausch; Nan Goldin; devenir; identité; processus de création; écriture de soi; le soi et l'autre

INTRODUCTION

« L'autre et le soi sont simultanés. Ils viennent à l'existence au même instant et se recréent à chaque instant qui vient. ¹» Le soi se révélerait ainsi au contact de l'autre, son complément inévitable, son indissociable part de mystère, d'inconnu, de confrontation, de doute. Leur rencontre serait affaire de mouvement; leur relation, affaire de devenir.

Le rapport à soi dans la relation avec l'autre constitue un moteur essentiel du travail de Nan Goldin comme de celui de Pina Bausch. S'il s'agit d'un leitmotiv notable dans le propos de leurs photographies et chorégraphies, cette récurrence teinte tout autant leur approche de la création. Pour ces artistes contemporaines, l'œuvre s'élabore en effet non plus seulement dans la méditation solitaire, mais au fil d'un processus d'échange. Par son regard, son implication, ses témoignages, l'autre joue un rôle déterminant dans ces démarches artistiques en étroite relation avec la réalité humaine dans tout ce qu'elle a de quotidien, de parfois banal, merveilleux, douloureux.

Bausch et Goldin abordent leur art en convoquant différents sujets à se raconter dans l'espace de la création. Il s'agit parfois de membres de la famille, d'amis, d'interprètes. D'autres fois, ce sont directement les artistes qui témoignent. Dans tous les cas, les chorégraphies et photographies deviennent des lieux où s'affichent quantité de souvenirs épars, fragments tirés du réel et mis en scène à travers l'accumulation. Leurs œuvres sont ainsi faites d'instantanés juxtaposés, comme formes d'appels à la mémoire, évoquant l'identité dans sa construction. C'est ainsi

¹ Thomas McEvilley, *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 125.

que leurs propositions peuvent s'apparenter à une sorte d'archéologie de l'être, à une étude des strates de moments-clés qui constituent le bagage individuel.

La façon singulière avec laquelle ces artistes abordent la création artistique paraît évoquer en certains aspects les pratiques subjectives relatives au soi dans le mouvement perpétuel de son invention. Notamment à travers les caractéristiques de l'accumulation et de l'échange, ces processus de création semblent entretenir une parenté avec la discipline de soi des écritures. Prenant forme entre le soi et l'autre, ces dernières visent l'élaboration du sujet à travers la réflexion mise en mots et son partage par la correspondance. En observant ces approches et en évaluant de quelles façons elles poursuivent des buts similaires par l'emploi de stratégies comparables, il paraît possible d'établir un rapprochement entre le devenir individuel et le devenir de l'œuvre. C'est pourquoi la présente étude tentera d'interroger en quoi ces pratiques peuvent évoquer la question de l'identité et de son devenir comme une construction perpétuelle s'articulant à la frontière entre le rapport à soi et la relation à l'autre.

Bien que tous deux puissent être qualifiés d'arts, peu d'études tendent à croiser des corpus dansés et imagés. Comme si une incompatibilité historique définissait ces deux médiums, le discours théorique semble toujours réfractaire à des rapprochements entre art chorégraphique et art photographique. Adopter une telle attitude ne reviendrait-il pas à réduire les arts visuels au seul regard, et la danse, au seul mouvement? Devant un tel problème, force est de croire que la théorie accuse un retard vis-à-vis de la pratique qui a su largement faire éclater les modes de perception au cours du siècle dernier. Le spectateur actuel est suscité non plus simplement par les yeux, mais tend à être interpellé par tous ses sens, à travers son corps et son expérience. Bien sûr, il s'agit là d'une question suffisamment riche pour mériter à elle seule une analyse approfondie. Toutefois, là n'est pas le but de la présente recherche. C'est pourquoi le portrait suggéré dans le premier chapitre se fera davantage succinct. Il tentera d'esquisser d'abord les

principales réticences théoriques – tant du côté de la danse que des beaux-arts – et d’offrir ensuite des pistes permettant d’échapper à ces carcans stériles et dépassés, appelant à la créativité en étude des arts.

Dans la foulée, le second chapitre permettra d’établir les conditions de possibilité spécifiques à une association entre les processus de Bausch et de Goldin. Tant par le biais d’une approche de la création que par des thématiques privilégiées, la chorégraphe et la photographe se rejoignent. C’est au fil de ces lignes que seront présentées les singularités de leurs processus, et que seront définis les points communs sur lesquels s’appuiera l’étude. L’observation du quotidien, le rapport à l’accumulation, l’intérêt pour la mémoire et les relations humaines sont quelques exemples de caractéristiques qui seront abordées.

Ce chapitre sera suivi d’un troisième ayant pour mandat la mise en place des assises théoriques et des concepts philosophiques choisis en vue de l’élaboration de la réflexion. Pour ce faire, il convient en premier lieu de définir la pratique de soi des écritures – se déclinant dans les deux termes de l’*hupomnêmata* et de la correspondance –, le soi et l’autre, et finalement le devenir tel qu’il se distingue de l’identité. Les définitions proposées prendront leur source entre autres du côté des philosophes Michel Foucault et Gilles Deleuze. En second lieu, il s’agira de déterminer en quoi il est possible d’établir des corrélations fertiles à une étude artistique entre l’écriture, l’œuvre d’art et le devenir.

Enfin, après avoir dûment fixé les éléments phares nécessaires à la réflexion escomptée, l’approfondissement de la problématique se fera en deux temps. Il sera d’abord question de saisir de quelle façon les processus de création des deux artistes, de par leur singularité, s’apparentent à une démarche de subjectivation, structurée selon le modèle d’une discipline de soi, à savoir celle de l’écriture. Les principaux points en commun y seront relevés, afin d’identifier les parentés formelles et fonctionnelles reliant les pratiques subjectives et artistiques. Finalement, il s’agira d’interroger en quoi, de par les filiations identifiées, ces approches soutiennent un

rapport à l'identité et au devenir – tant du sujet que de l'œuvre – notamment à travers le rapport à soi et la relation à l'autre sur lesquels elles s'appuient.

En plus d'examiner la problématique énoncée, cette étude permettra d'observer conjointement deux pratiques artistiques – danse et photographie – qui ne sont que très rarement analysées au cœur d'une même étude, malgré les parentés évidentes qu'elles peuvent parfois afficher. Il s'agit de démontrer qu'il peut être fécond de faire sortir l'analyse de ses sentiers habituels, notamment en allant chercher des outils dans d'autres disciplines, ou bien en s'intéressant non plus uniquement à l'œuvre, mais plus largement à l'approche de la création. Les discours, tant sur les arts visuels que sur la danse, peuvent certainement gagner à décloisonner le regard porté sur les pratiques, et à user de créativité en théorie.

Le principal objectif poursuivi à travers cette union est de parvenir à des lectures inédites des démarches des deux artistes. Bausch est souvent abordée comme une chorégraphe d'après-guerre pour qui l'œuvre dansée a pour fonction d'expier un passé trop lourd d'horreur. Goldin est fréquemment lue en regard des communautés marginales qu'elle représente. Leurs processus sont tous deux généralement perçus comme des manifestations de l'intime, qualité dite féminine par excellence. Sans renier ces lectures présentant des éléments très pertinents, il s'agira ici de tenter de défricher une piste de compréhension inusitée en diversifiant les angles d'approche posés sur ces pratiques qui ne sont en rien monolithiques.

CHAPITRE I

POUR UNE ÉTUDE PLURIDISCIPLINAIRE

1.1 Un chemin historique et ses embûches

1.1.1 L'histoire de l'art et la danse

Dans un numéro spécial d'*Art Press* consacré à la danse, Yvonne Chapuis pose dès l'introduction la question : « Pourquoi la danse résiste-t-elle ainsi à l'analyse critique et n'a pour seul retour ou presque le discours journalistique? ¹ » Il semble en effet que la danse soit réticente à l'étude – critique, esthétique ou historique – de ses contenus artistiques. Les tentatives dans ce sens sont certes existantes, mais tendent à demeurer cloisonnées dans la sphère plutôt opaque des *dance studies*.

D'autre part, l'histoire de l'art telle qu'elle se cultive dans les établissements universitaires comme dans les livres ou périodiques, paraît ignorer les corpus chorégraphiques. Quelques tentatives en ce sens peuvent certes être soulignées. Un exemple probant à cet effet serait celui de la défunte revue québécoise *Parachute* qui affichait une ouverture indéniable au monde de la danse par la place qu'elle accordait parfois à de ses créateurs. Cependant, il n'en demeure pas moins que rares ont été – et sont toujours – les analyses s'appuyant sur des croisements entre des corpus visuels et chorégraphiques. Ainsi, bien qu'il soit inimaginable d'affirmer que la danse n'est pas un art, art visuel et danse persistent encore à ce

¹ Yvonne Chapuis, « Pour une critique des œuvres chorégraphiques », *Médium : danse*, Paris, Art Press, 2002, p. 10.

jour à évoluer séparées l'une de l'autre au sein des problématiques soutenues par leurs historiens et théoriciens. Voilà qui est d'autant plus singulier que dans la pratique, danseurs et artistes visuels entretiennent fréquemment des collaborations déterminantes dans leurs démarches.²

1.1.2 L'impermanence chorégraphique

Dans la littérature trouvée à ce sujet, les raisons cherchant à expliquer cette omission se font nombreuses. Un des arguments le plus couramment évoqué est le caractère éphémère et immatériel de la danse. Il est vrai que l'art chorégraphique souffre de l'absence d'un système de notation accessible, qui permettrait de préserver les œuvres³, afin de constituer un répertoire et éventuellement de le faire revivre comme c'est le cas avec la musique et le théâtre. Il ne reste bien souvent des pièces que des costumes, dessins, photographies, décors ; mémoire fragmentaire, souvenirs anecdotiques. L'étude de la discipline ne dispose que de peu de canons comme points de repère historique. Ainsi, elle ne peut s'appuyer sur une légitimité artistique qui reposerait sur autant de chefs-d'œuvre reconnus qu'il en est en peinture par exemple.

Par ailleurs, même si l'histoire de l'art comme discipline s'est construite avec des œuvres ayant résisté au temps⁴, avec les années elle a dû s'adapter aux nouvelles propositions des artistes. La permanence des matériaux n'est plus au cœur de la création actuelle, et ce principalement depuis les années 1960. Des feuilles de laitues de l'*arte povera* aux traces de pas du *land art*, en passant par le geste performatif, l'œuvre d'art en est venue à interroger autrement son rapport à la

² Même quand elle est associée de très près à des artistes reconnus dans le milieu des arts visuels, la danse n'est que timidement mentionnée dans les divers ouvrages monographiques. Marjorie Gignac a récemment souligné cette faille en prenant pour objet de recherche le Judson Dance Theater dans son mémoire.

³ À ce jour, le système de notation créé par Rudolf Laban au début du XX^e siècle est le plus utilisé, mais demeure très complexe et conséquemment difficile d'accès.

⁴ Winckelman et son affection toute particulière pour l'art antique en est certainement un des exemples les plus probants.

durée. Si l'histoire de l'art a dû se repositionner face à ces nouvelles définitions, elle semble avoir omis de revisiter certains de ses postulats. À l'évidence, bien que la différence soit très mince entre performance et danse, ce qui porte l'étiquette récente de la performance a bien plus de chance d'être cité dans une monographie historique, que ce qui se qualifie de danse, art on ne peut plus ancien.

Devant de tels constats, l'excuse de l'impermanence s'effrite. Par contre, tel que le déplore Laurence Louppe, elle semble exagérément citée et non suffisamment remise en cause dans la réflexion actuelle.

Le mot 'éphémère' [...] est sans cesse détourné. Appliqué à la danse, dans le discours superficiel de la 'doxa', il s'est banalisé jusqu'à l'écœurement. Lié à l'oubli, il s'est laissé égarer dans une aire de connotation médiocre. Enfin, obscurci par l'ombre de la fatalité, on lui attribue volontiers des caractères d'impuissance à survivre, de faiblesse à affronter le temps.⁵

Il semble évident qu'il faille mettre un terme à ce discours stérilisant qui mène à l'effacement de la danse au sein de l'étude des arts. De nouvelles approches utilisées de nos jours permettent au chercheur de se pencher sur l'œuvre et d'en éclairer le propos autrement qu'en s'appuyant sur son statut d'objet réifié et permanent. Elles ont tout le potentiel pour permettre à l'histoire de l'art de repousser ses frontières, de sorte à inclure d'autres formes d'arts et ainsi d'en arriver à se déployer de manière inédite.

1.1.3 Une faille irrésolue de l'histoire de l'art

La situation telle qu'exposée dans les précédentes lignes s'apparente au propos soutenu par Jean-Marie Schaeffer dans *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*. Selon l'auteur, la conception de l'art qui prévaut repose sur une définition traditionnelle prenant en considération essentiellement les cinq arts canoniques (architecture, sculpture, peinture, musique et littérature). Il défend la thèse que cette

⁵ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 332.

définition – qui teinte encore le discours actuel – est elle-même construite sur des valeurs arbitraires maintenant prises pour acquis comme des faits. « En réalité l'usage même [...] de la notion d'art était fondé sur un ensemble des présupposés culturels tout à fait précis – en l'occurrence une catégorisation classiciste et conservatrice [...] ⁶ » objectivée avec les années, et aujourd'hui complètement désuète, mais trop peu remise en question.

Au fil de son propos, il attribue une part de blâme à Hegel dans l'objectivation de ces valeurs, et en ce sens il rejoint Francis Edward Sparshott. Ce dernier prétend que l'art chorégraphique aurait glissé hors des considérations philosophiques avec l'établissement du système hégélien. « [...] Hegel does indeed mention dance, but he does so in such a way as to exclude it from any significant place in his system. ⁷ » L'auteur soutient que la danse aurait été délibérément évacuée du schéma du philosophe. Du coup, comme Hegel aurait eu un impact considérable sur la définition de la discipline, elle souffrirait encore de cette exclusion. Que ces hypothèses paraissent viables ou non, elles sous-tendent une critique du système historique tel qu'il s'est construit et persiste à être. Avec de tels arguments, elles plaident en faveur d'une actualisation du mandat de l'histoire de l'art en vue de corriger certaines mises à l'écart qui n'ont vraisemblablement plus lieu d'être.

1.1.4 Le spectacle chorégraphique : entre culture de divertissement et culture artistique

À ces questions historiques s'ajoutent d'autres éléments à considérer dans le débat. Plus que jamais avec l'apparition de la notion d'industrie culturelle, la danse est associée au spectacle, à la soirée distrayante. Cette correspondance la confine à une culture de divertissement, l'empêchant d'être pleinement considérée pour sa

⁶ Jean-Marie Schaeffer, « Système, histoire et hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art », dans Georges Roque (sous la dir.), *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000, p. 267.

⁷ Francis Edward Sparshott, « The Missing Art of Dance », *Dance Chronicle*, vol. 6, n° 2, 1983, p. 169.

charge discursive artistique. Louppe souligne : « [...] c'est toujours, concernant l'art chorégraphique, la notion de spectacle qui l'emporte sur la notion d'œuvre, celle-ci demeurant flottante et, à cet égard, privée d'une identité qui la cernerait à l'intérieur de ses prérogatives artistiques.⁸» Cette association implique des conséquences historiques fâcheuses qui, elles-mêmes, dans un effet domino, contribuent à la dévalorisation de la danse.

Cette habitude de confondre 'œuvre' et 'spectacle' n'a pas été pour rien dans la perte des œuvres chorégraphiques : perte d'identité artistique mais aussi perte de la mémoire. Car l'un ne va pas sans l'autre, et c'est ce qui confère à la conservation des œuvres un caractère si crucial : seule cette conservation témoigne d'un travail artistique singulier.⁹

Il s'agit d'un cercle vicieux auquel il importe de mettre un terme. La danse n'étant plus suffisamment estimée en tant que création artistique, elle tend d'autant plus à l'oubli, négligence qui la précipite une fois de plus dans l'ignorance historique ci-haut décriée pour son infécondité.

1.1.5 Les réticences de la danse

Il ne faudrait pas passer sous silence la vieille opposition corps/esprit qui semble encore prégnante à certains égards. Par l'utilisation du corps en mouvement comme matériau premier, la danse demeure la discipline artistique qui s'adresse le plus à la corporéité. Cette caractéristique semble réellement générer un malaise dans la quête d'un discours théorique qui ne pourrait parvenir selon certains à définir une expérience physique et sensorielle. Dans le sens inverse, « [...] il apparaît que la tradition consiste à occulter le champ de la pensée, car "trop de pensée empêcherait de danser".¹⁰» Le corps discipliné de la ballerine persisterait à s'incarner dans ce refus de remettre la pratique en question, afin d'éviter d'ébranler la docilité au fondement même de cet art du mouvement. Il en reviendrait à affirmer

⁸ Laurence Louppe, *op. cit.*, p. 326.

⁹ *Ibid.*, p. 324.

¹⁰ Yvonne Chapuis, *op. cit.*, p. 13.

que corps pensant et corps dansant seraient inconciliables, condamnant l'art chorégraphique à la ségrégation et n'éclairant en rien le propos des créateurs.

La pratique paraît parfois encore réticente à l'adoption d'un discours intellectuel, d'autant plus s'il prend sa source à l'extérieur du plancher de danse :

Dans la mesure où le milieu de la danse souffre d'un complexe d'infériorité intellectuelle, le recours à d'autres contextes culturels met en œuvre une force rhétorique puissante et ambivalente, à la fois attirante et intimidante. À une époque où le milieu de la danse cherche à accéder à la respectabilité intellectuelle, ce potentiel rhétorique est particulièrement dangereux, car il fait référence à des contextes culturels autres sur la base d'analogies spécieuses, d'associations obliques, d'homologies fâcheuses et de toute la gamme des tropes insidieux. Mais le principal danger ici, c'est la négligence ; le fait d'attribuer à la danse une chose qui n'existe que dans le regard déformant du critique. Et naturellement, encourager le public à voir dans la danse ce qui ne s'y trouve pas constitue une entreprise vouée à l'échec.¹¹

Les craintes sont bien réelles de voir l'identité de la danse – encore fragile et instable – « déformée » par un « dangereux » regard externe. Alexandra Carter offre une réponse à cette inquiétude :

The breaking of boundaries in the subject matter of dance, its methodologies and its research methods can be seen as a potential erosion of its identity. We are now aware, however, that the concept of identity is an unstable one. Dance is studied for different purposes and different questions are asked; it moves within an expanding arena of knowledge, forging its own pathways and interweaving with those of others. Instead of being under the traditional pedagogic, historical or anthropological spotlights, the study of dance is now revealed in all kinds of theoretical sidelights, uplights, down-lights and all manner of overall washes. Sometimes it leaves its disciplinary stage altogether, performing in new spaces.¹²

D'une part, la discipline semble vouloir se cloîtrer dans son autocritique. D'autre part, elle témoigne d'un désir de multiplier les approches analytiques. Entre les

¹¹ Noël Carroll, « Trois propositions pour une critique de la danse contemporaine », dans Michèle Febvre (sous la dir.), *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p. 184.

¹² Alexandra Carter, « General Introduction », *The Routledge Dance Studies Reader*, Londres, Routledge, 1998, p. 13.

deux, un problème persiste au sein de la recherche et Carter le souligne. « The development of a community of scholars is still an ideal rather than a reality. ¹³» L'étude de la danse demeure confinée à un petit groupe de chercheurs n'affichant que peu d'ouverture vis-à-vis d'une analyse diversifiée. Il s'ensuit que la « Dance still has a struggle for acceptance, in both common-sense perception of its value and within formal institutional structures. ¹⁴»

1.2 Posture épistémologique

1.2.1 Intégrer la vague, participer au mouvement : l'étude de l'art comme acte créatif

Ces quelques lignes tracent un tableau sommaire de la situation actuelle de l'étude de la danse en général, et dans le domaine de l'histoire de l'art en particulier. Il s'agit des principaux arguments auxquels d'autres pourraient se joindre. Toute une littérature existe où leur pertinence est discutée, mais à travers ces débats aucun nouvel éclairage ne se pose sur les pratiques. C'est la raison pour laquelle l'ébauche ici proposée n'a aucunement la prétention de constituer un portrait complet, mais cherche simplement à décliner quelques-uns des arguments notés et des embûches rencontrées. Puisque la problématique a davantage pour but de tenter une étude nouvelle, il n'est en aucun cas question d'élaborer le récit de la discussion dans son intégralité et sa complexité. Relater tous les détails apparaîtrait une tâche trop coûteuse pour le peu de créativité réflexive que cela engendrerait.

Afin de faire proliférer la recherche en art telle qu'elle semble possible, et inspirée par la pensée de Gilles Deleuze, cette recherche ne s'attardera pas à disséquer le passé, ce que d'autres font déjà. « L'important n'a jamais été d'accompagner le mouvement du voisin mais de faire son propre mouvement. ¹⁵»

¹³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 2.

¹⁵ Gilles Deleuze, « Entretien avec Antoine Dulaure et Claire Parnet », *L'Autre journal*, n° 8, octobre 1985, p. 13. L'ensemble du texte est traversé par un plaidoyer pour une pensée créatrice, inventive, en mouvement et se propulsant vers l'avenir.

Ainsi, les prochaines lignes prendront plutôt le parti de tenter la nouveauté d'un rapprochement entre photographie et chorégraphie dans le but notamment d'interroger la viabilité d'une comparaison inusitée et d'un regard éclaté, qui d'intuition paraissent féconds.

Deleuze affirme « [...] que la vérité ce n'est pas quelque chose qui préexiste, qui est à découvrir mais qu'elle est à créer dans chaque domaine [...] ¹⁶ ». Carter semble se rapprocher d'une telle idée quand elle écrit : « [...] the study of history is a creative activity. Created, that is, by both the historian and by the recipient. It involves the imaginative piecing together of various accounts in order to produce meanings [...] ¹⁷ ». Il est bien entendu que pour apporter un regard pertinent et utile à la recherche, l'analyse créative ne peut faire l'économie d'une connaissance du passé, comme d'un « mouvement » qui lui préexiste. C'est pourquoi il demeurerait essentiel de présenter les grandes lignes du débat déjà établi. « Comment se faire accepter dans le mouvement d'une grande vague, d'une colonne d'air ascendante, arriver entre au lieu d'être origine d'un effort, c'est fondamental. ¹⁸ » Il s'agit de prendre élan dans cette « colonne d'air ascendante », d'intégrer la « vague » qu'est l'étude de l'art (plutôt que de s'arrêter à l'observer), afin de générer de nouvelles idées se greffant aux précédentes dans un désir de faire avancer la discipline. Une telle posture répond à une volonté de penser au présent, en vue de créer de la réflexion plutôt que de persister à accuser le passé.

1.2.2 Devenir-photographie, devenir-danse, devenir-sensations

Il semble absurde d'affirmer que ces intérêts de recherche résident entre l'art et la danse puisqu'il apparaît clairement que la danse est un art comme les autres. « La nouvelle danse n'est qu'une nouvelle façon de hanter le réel et l'imaginaire, le

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ Alexandra Carter, *Rethinking Dance History : A Reader*, Londres, Routledge, 2004, p. 14.

¹⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 12.

politique et le symbolique. Une nouvelle figure des arts visuels en somme.¹⁹ Il semble même qu'il soit superflu de circonscrire l'idée précisément au mouvement de la nouvelle danse²⁰. Si « [...] le véritable objet de l'art c'est de créer des agrégats sensibles [...] »²¹, photographie et chorégraphie répondent au même mandat.

Néanmoins, force est d'admettre qu'il importe de justifier cette démarche, de définir cette position, de défendre cet entre-deux. Dans un milieu comme dans l'autre, la singularité de l'approche préconisée s'est vue régulièrement pointée. Il en découle parfois un sentiment d'imposture. Non seulement étudier la danse en histoire de l'art est un choix peu répandu, mais en observer les contenus sans la pratiquer professionnellement est encore curieusement perçu. « [...] the very notion that dance can be studied without dancing is still received with perplexity [...]. »²² La position adoptée ici serait ainsi doublement en porte-à-faux, à la fois entre théorie et pratique, et puis entre chorégraphie et photographie. Pourtant, regardée autrement, elle peut aussi paraître solidement campée sur le terrain – certes hétérogène, mais tout de même unitaire – de l'art et de la création, soit analysable au sein d'un mémoire en étude des arts.

Une dernière précision s'impose pour asseoir la légitimité de la présente hypothèse et plaider en faveur d'une analyse pluridisciplinaire. La question d'un rapport possible entre les démarches de création et les propos artistiques spécifiquement de Pina Bausch et de Nan Goldin restera à poser dans les chapitres subséquents. Toutefois, un premier éclaircissement quant à la valeur artistique rendant comparables les deux disciplines mérite d'ores et déjà être esquissé.

¹⁹ Laurence Louppe, « Pictura movens », dans Michèle Febvre (sous la dir.), *op. cit.*, p. 113.

²⁰ L'expression « nouvelle danse » est employée pour désigner une vague chorégraphique apparue dans les années 1980 et qui cherchait à se distinguer des préoccupations associées à la danse post-moderne. Voir à ce sujet Philippe Le Moal (sous la dir.), « Nouvelle danse », *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, coll. « Librairie de la danse », 2008, p. 774.

²¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 13.

²² Alexandra Carter, *op. cit.*, 1998, p. 8.

C'est de tout art qu'il faudrait dire : l'artiste est montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects, en rapport avec les percepts ou les visions qu'il nous donne. Ce n'est pas seulement dans son œuvre qu'il les crée, il nous les donne et nous fait devenir avec eux, il nous prend dans le composé.²³

Au-delà du médium et des matériaux, une telle affirmation est à la base même des fonctions de l'artiste selon Félix Guattari et Gilles Deleuze. Même si la danse paraît essentiellement mettre les corps en mouvement alors que la photographie les fixe, les deux médiums répondent à cette définition puisqu'ils visent à générer des sensations. Pour poursuivre selon la philosophie des deux auteurs, l'œuvre est « [...] composé[e] de percepts, d'affects et de blocs de sensations qui tiennent lieu de langage.²⁴ » Les pratiques diffèrent, mais la quête demeure la même, celle d'affecter et de se laisser affecter à travers l'œuvre, dans un langage qui est celui de l'art, celui des percepts et des affects.

Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. [...] L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi.²⁵

En somme, le langage de l'objet est celui du médium, des perceptions et des affections ; le langage de l'art, celui des sensations, des affects et des percepts. « Les sensations comme percepts ne sont pas des perceptions qui renverraient à un

²³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 1991, p. 166. Il s'impose de préciser ici que Deleuze et Guattari appuient leurs idées à l'aide d'exemples tirés de la musique, de la peinture, de la littérature et du cinéma entre autres. Bien qu'elle semble répondre en tous points à leur définition de l'art, jamais ils n'évoquent la danse. S'agirait-il de l'oubli historique qui se perpétuerait dans l'oubli philosophique ? Rien ne sert de spéculer et de dévaluer hâtivement les auteurs sous ce prétexte. Leur héritage philosophique demeure tout de même très riche et fertile. Il est de la responsabilité des études actuelles de cesser d'accuser et de savoir prendre le relais avec reconnaissance et créativité.

²⁴ *Ibid.*, p. 166.

²⁵ *Ibid.*, p. 154-155.

objet [...] ²⁶» Ces sensations existent en elles-mêmes, distinctement de la manifestation de laquelle elles émanent et du spectateur qui les reçoit et les transforme en lui-même. Une telle conception permet aux auteurs d'affirmer que contrairement à l'objet, l'œuvre d'art « existe en soi » hors de toute matérialité, à travers les percepts et les affects. « Même si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi, *dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée.* ²⁷» Ce qui fait la véritable valeur de l'art d'après ces auteurs ne dépend plus de la technique employée, mais du déploiement de ces sensations. « Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. ²⁸»

Cette définition engendre une double conclusion. D'une part, elle dévalue une fois de plus l'argument de l'immatérialité de l'art chorégraphique présenté en section précédente. Vu sous cet angle, l'art ne tient plus tant à l'objet qu'aux sensations générées. Son support peut donc être mouvant, friable ou éphémère, sans pour autant altérer la qualité d'œuvre d'art. D'autre part et en conséquence, cette conception permet de tracer un rapport de concordance qui autorise à comparer légitimement des pratiques artistiques en apparence incompatibles. Il est sans doute hasardeux de comparer des œuvres de médiums différents pour leur qualité d'objet. Il en devient tout autre lorsque l'attention se pose davantage sur la sensibilité et sur les moyens qu'utilisent les artistes pour atteindre à un devenir-sensation de la danse ou de la photographie.

Encore une fois ici, il serait risqué de glisser dans des considérations visant à définir la nature de l'art et du coup de débattre très longuement. Ces quelques lignes ne prétendent pas chercher la solution à un tel problème ontologique. Elles permettent cependant d'appuyer l'hypothèse selon laquelle il importe peu qu'il

²⁶ *Ibid.*, p. 156.

²⁷ *Ibid.*, p. 157.

²⁸ *Ibid.*, p. 158.

s'agisse de chorégraphie ou de photographie lorsqu'il est question d'observer l'acte de création au fondement de ces sensations.

1.2.3 Pour une étude pluridisciplinaire

Si les pratiques artistiques ne partagent pas forcément leurs procédés, elles ont néanmoins en commun une volonté de soutenir un propos, comme une relation au sensible à travers l'œuvre d'art. Dans le cas précis de Bausch et de Goldin, la filiation paraît d'autant plus identifiable à travers des thématiques similaires, prenant forme tant dans le processus de création que dans l'œuvre. Alors que les médiums s'avèrent poreux dans les préoccupations et les sensations qu'ils évoquent, les regards ne peuvent persister dans cette imperméabilité des frontières analytiques s'ils aspirent sincèrement éclairer une profondeur sémantique inédite au cœur des œuvres actuelles.

Le but sous-jacent à cette démarche n'est surtout pas de forcer une intégration du médium chorégraphique au sein de l'étude des arts sans tenir compte des particularités qui lui sont propres. Il s'agit là d'un premier piège à éviter, qui vient de pair avec un second, dont il faut aussi se méfier. Peut-être par quête de légitimité ou moyen de défense, les théories qui abordent la danse persistent très souvent à vouloir mettre en lumière sa différence. Cette insistance à souligner au trait noir la singularité de la chorégraphie parmi les autres arts, bien que témoignant de bonnes intentions, engendre un effet pervers. Il s'agit d'une attitude qui s'entête à considérer la danse autrement, à la cloisonner dans son étrangeté, alors qu'elle est un art comme les autres. Corollairement, elle a ses particularités, ses matériaux, ses interrogations qui lui sont propres au même titre que la musique, la performance, le cinéma ou l'installation par exemple. Le rapport au corps étant de toute évidence la plus importante de ses caractéristiques, il sera évidemment à considérer, voire à prendre comme source d'inspiration pour une compréhension rafraîchie d'arts dits « visuels ».

En somme, il s'agit pour une discipline comme l'histoire de l'art d'apprendre à créer dans des rapports d'échange entre les disciplines de sorte à dégager une réflexion plus à même de faire écho aux pratiques qui sont en soi décroisées – et ce, depuis bien avant les années 1960. Sans doute cela est-il déjà en œuvre. N'empêche que, sans affirmer que ce soit inexistant, aucun discours historique ou esthétique dans lequel un propos dansé aurait été juxtaposé à un propos photographié n'a été rencontré au cours de la recherche. Pourtant, il paraît qu'une telle forme d'analyse s'avère réalisable et surtout fertile en matière de réflexion puisqu'elle propose de toute évidence une nouvelle mise en lumière.

CHAPITRE II

PRÉSENTATION DES ARTISTES

2.1 Parcours artistiques

Avant d'identifier les éléments communs aux deux artistes et sur lesquels s'appuiera l'étude, il convient de présenter Nan Goldin et Pina Bausch. Dans un premier temps, il s'agira donc de tracer un portrait biographique et artistique de chacune d'elles pour ensuite identifier ce qui singularise leur approche.

2.1.1 Nan Goldin

De manière bien singulière, l'œuvre de Nan Goldin semble être le travail d'une vie. Il paraît en effet si imbriqué dans son quotidien, qu'il en devient impossible de saisir où se situe la frontière délimitant d'un côté la création, et de l'autre la vie privée de l'artiste. Ses photographies tendent à faire oublier toute existence de mise en scène, tant elles semblent vivement témoigner de la réalité, la sienne d'une part et d'autre part, celle de ses amis, ses amours, ses amants.

Sans vouloir verser dans quelque forme de populisme, il apparaît pertinent d'évoquer la biographie de la photographe pour aborder sa pratique. Née en 1953, Nan (Nancy) Goldin a grandi dans une banlieue du Maryland, au nord de Washington. En 1965 et suite à des séjours en centres psychiatriques, sa sœur aînée, Barbara Holly Goldin, s'est suicidée, tourmentée entre l'attrait d'une sexualité libre et le caractère répressif des valeurs tant parentales que sociales. Goldin n'avait alors que onze ans. L'artiste raconte que dans la semaine qui a suivi l'événement,

elle a vécu une première attraction pour un homme plus âgé qu'elle. Tirillée à son tour entre une fascination pour la séduction et la crainte de glisser sur la même pente que sa sœur, elle a quitté le nid familial à quatorze ans pour tenter d'échapper à un tel destin. Goldin évoque régulièrement ces faits comme des moments déterminants de sa vie et de sa pratique de la photographie. « My awareness of the power of sexuality was defined by these two events. Exploring and understanding the permutations of this power motivates my life and my work. ¹»

Préoccupée par l'effacement éventuel du souvenir de sa sœur et mue par l'avidité de se circonscrire une identité, l'artiste a commencé à photographier son quotidien. Elle a tenté d'immortaliser sur pellicule et polaroid l'image de ses amis, sa famille nouvellement élue, afin d'en consigner la mémoire. Ces prises de vue, en plus de représenter les traits de chacun à un moment de leur jeunesse, traduisent précisément la quête adolescente de l'identité. Les poses révèlent le désir de construction de soi comme sujet de séduction, teinté des canons médiatiques et cinématographiques en vogue à l'époque.

De cette période subsiste une série de portraits, essentiellement en noir et blanc, dans lesquels les fondements de l'esthétique de Goldin sont dès lors reconnaissables (voir fig. 1.1 et 1.2). Les sujets sont à proximité de l'appareil. Y réside déjà le souci propre à l'artiste d'embrasser les êtres chers à l'aide de l'objectif de la caméra, auquel s'ajoute le besoin de cristalliser l'instant. Il s'agit du point de départ de sa démarche, montrant que son processus de création constitue d'abord et avant tout un combat obstiné contre l'oubli.

C'est ainsi que Goldin a persisté à ponctuer sa vie quotidienne au son du déclic de l'appareil et le fait toujours aujourd'hui. Ce rythme est allé jusqu'à se propager dans la forme du *slide show* (diaporama) qu'elle s'est appropriée. Elle a

¹ Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1996 [1986], p. 9. Voir aussi à ce sujet Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, Paris, Édition du Regard, 2005, non paginé. Il s'agit du catalogue d'une exposition consacrée à la vie de sa sœur, Barbara Holly Goldin.

exploité ce mode de présentation à de nombreuses reprises, alliant performance et photographie, chorégraphiant la mise en lumière de ces fragments de mémoire. En plus de ce mode de présentation, l'esthétique *snapshot* est aujourd'hui fréquemment associée à son travail. Dans une volonté accrue de proximité avec la réalité, elle a fondé son approche sur l'effet d'instantanéité de la prise de vue davantage que sur un souci de la précision technique qui a longtemps été propre à la photographie.

Bien que l'artiste affirme puiser à même le réel, les instants captés sont choisis. « The actions or feeling, the joys or sorrows, shown in the pictures relate to professional activity nor to public life : There's no school, shopping mall, or work, no doctors or teachers. Enemies have been removed. ²» L'essence de ses images est issue de la sphère de la vie intime, privilégiant une mise en exposition des relations amoureuses, sexuelles, amicales et familiales. Les moments de solitude ont aussi largement leur place, entre autres par une grande place accordée à l'autoportrait dans sa pratique. Conséquemment, regarder l'œuvre de l'artiste s'apparente en quelque sorte à faire le tour de ses souvenirs et des événements marquants qui les ont jalonnés. Le spectateur en vient à reconnaître – donnant même l'illusion de connaître – Goldin et son entourage (les lieux où ils évoluent, les relations qu'ils entretiennent entre eux ...) d'autant plus que les photographies sont souvent intitulées avec leurs prénoms, accentuant le sentiment de familiarité. D'une prise de vue à l'autre « [...] notre imaginaire se rapproche de l'intimité de l'artiste, de l'apparente présence de ses amis [...] ³».

Goldin ayant évolué dans les milieux non conventionnels – artistiques, homosexuels, transgenres – new yorkais des années 1970-1980, le public est convié à un quotidien qui n'a que très peu à voir avec la norme américaine. Il est davantage propulsé dans un univers qui résonne telles les paroles du *Velvet Underground*. Durant cette période, l'artiste menait une vie nocturne à New York,

² Elisabeth Lebovici, « On the Edges of the Images », *Parkett*, n° 57, 1999, p. 69.

³ Paulette Gagnon, « La dérive du soi vers l'autre », *Nan Goldin*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, p. 10.

caractérisée par une consommation croissante de drogue et d'alcool. Ses amis – essentiellement issus d'une communauté marginale – sont fréquemment représentés à la lumière des clubs et fêtes d'appartement. À travers ses propres expériences de dépendance, ses relations amoureuses tumultueuses, ses cures de désintoxication, elle lève le voile sur une génération qui a consommé sexe, alcool et drogues en quête de liberté, de contacts et d'émotions fortes. C'est pourquoi ses photographies sont souvent regardées pour leur caractère sensationnel ou encore pour le témoignage qu'elles portent sur une collectivité affectée par la dépendance et l'avènement du sida notamment.

Si beaucoup d'analyses ont mis l'accent sur certains éléments parfois crus, ou du moins marquant l'imaginaire, il n'en demeure pas moins que se dégage de l'ensemble de ce corpus un caractère humain entreprenant avant tout de traduire un difficile rapport au monde. Le thème persiste aujourd'hui alors que le quotidien et les relations de l'artiste ont changé. Les travaux plus récents en témoignent. La vie de Goldin s'est grandement métamorphosée au fil des années. Une première cure de désintoxication entamée en 1988 marque un virage dans sa vie et conséquemment dans sa pratique : « During my first recovery from drugs I discovered daylight. ⁴ » Les lieux sombres et cloisonnés ont depuis fait place aux espaces extérieurs et lumineux. De nouveaux amis sont apparus révélant des visages plus paisibles, mais toujours avides de contacts et d'affection.

Bien au delà de l'anecdote, le travail de Goldin cherche à capter sur la pellicule la complexité des rapports unissant les gens qu'elle côtoie dans son quotidien. Son art tente de dépasser les limites du cliché pour dévoiler le non-dit, voire le « non-vu » par l'entremise des corps qu'elle photographie dans leur intimité. Il en résulte une forme de mise à nu tant physique que psychologique de ces hommes et de ces femmes, ainsi que de la nature des rapports qui les lient.

⁴ Nan Goldin, *op. cit.*, 2005, non paginé.

2.1.2 Pina Bausch

La danse de Bausch explore sensiblement le même terrain avec d'autres outils. En travaillant directement avec des individus et les corps qu'ils habitent, elle met en scène les différences qui les rapprochent et les opposent. À travers ses chorégraphies, elle semble chercher à saisir la complexité des rapports qui unissent et divisent les hommes et les femmes de son époque.

Pina (Philippine) Bausch est née en 1940 à Solingen, dans une Allemagne déchirée par la guerre. Elle a passé une partie de son enfance à observer les gens dans le restaurant tenu par son père avant de faire son entrée en 1955 au Folkwang d'Essen, école de danse dirigée par Kurt Jooss. En 1960, lauréate d'une bourse d'échange, elle quitte l'Europe pour s'installer deux années à New York. Elle y étudie la danse à la Juilliard School of Music, travaille auprès de Paul Taylor au New American Ballet et danse au Metropolitan Opera avant de rentrer en Allemagne. Elle danse et chorégraphie ensuite pour le Ballet Folkwang sous la direction de Jooss avant d'obtenir ses premiers contrats de création pour le Théâtre de Wuppertal, duquel elle prendra définitivement la direction en 1973, sous l'invitation d'Arno Wüstenhöfer.

Bien que déjà hors des normes classiques du ballet, dans ses premières années de création pour Wuppertal, Bausch travaille à la mise en scène de pièces de répertoire comme par exemple *Iphigénie en Tauride* de Gluck (1974) et *Le Sacre du printemps* de Stravinsky (1975). Les auteurs s'entendent pour affirmer que les pièces qui suivent, *Les Sept Péchés capitaux* (1976) et *Barbe-bleue* (1977), marquent un virage dans la pratique de Bausch puisque c'est à ce moment qu'elle cherche à asseoir sa manière de travailler avec les interprètes⁵.

⁵ Voir notamment Jochen Schmidt, « De la *modern dance* au *Tanztheater* », dans Elisa Vaccarino (sous la dir.), *Pina Bausch parlez-moi d'amour : un colloque*, Paris, L'Arche, 1995, p. 77-95, et Royd Climenhaga, *Pina Bausch*, New York, Routledge, 2009, 139 p.

Au départ, le style de Bausch bouleverse tant les danseurs que le public. « The dancers were asked to push beyond their accustomed role as impersonal movers to bring more of their individual lives to bear on the material and the means of expression. ⁶» Déstabilisés, plusieurs ont voulu cesser leur collaboration avec la chorégraphe. Elle raconte :

[...] la critique du groupe fut bien réelle. J'ai eu le sentiment que je ne pourrais plus monter de nouvelles pièces avec eux. [...] C'est à cet instant que j'ai commencé à poser des questions, à formuler mes propres questions en groupe. Elles se sont révélées être aussi celles des autres. ⁷

C'est ainsi que l'artiste fonde le processus de création qui lui est propre. Il se définit par des recherches motivées à l'aide de questions ou thèmes soumis aux interprètes prenant la forme d'improvisations. Il convient toutefois de préciser de quel type d'improvisation il s'agit, car le terme se décline en plusieurs définitions⁸. Bausch « [...] ne s'intéresse pas à la fiction mais contraint les danseurs à une réflexion personnelle, à une introspection [...]. ⁹» Ceux-ci sont appelés à s'exprimer sur les sujets amenés en studio¹⁰. Ces derniers impliquent un appel au passé et à la mémoire de chacun d'eux. Par ailleurs, tel que précisé concernant Goldin, tout n'est pas repris sur scène. Les improvisations sont dirigées, notées, sélectionnées, retravaillées et éventuellement mises en scène par Bausch. La chorégraphe oriente

⁶ Royd Climenhaga, *Ibid.*, p. 13.

⁷ Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001, p. 300.

⁸ De la *commedia dell'arte* au match d'improvisation, le terme peut faire référence à plusieurs pratiques aux implications variables. Pour plus de précisions à cet égard, voir Odette Aslan, (sous la dir.), « Danse/Théâtre/Pina Bausch : II- D'Essen à Wuppertal », *Théâtre/Public*, n° 139, Théâtre de Gennevilliers, janvier-février 1998, p. 25. L'auteure y précise également que Bausch préférerait le qualificatif de « recherche » à celui plurivoque d'« improvisation ».

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ Quelques thèmes tirés du processus de création de *Palermo, Palermo* : « Lorsque l'on ne parvient pas à penser, à quoi pense-t-on ? », « La terre vient d'en haut » ; « Originaire d'Allemagne, mais pas vraiment » ; « La faim » ; « Faire un petit peu mal » ; « Protéger quelque chose » ; « Quelque chose de joli qui ne sert à rien ». Pour plus d'exemples, voir entre autres Brigitte Gauthier, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2008, 213 p., et Deirdre Mulrooney, *Orientalism, Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch*, Frankfurt am Main, Allemagne, P. Lang, 2002, 542 p.

et choisit la matière de ses œuvres à même ces séquences, de sorte à traduire un propos intime qui aborde attentivement les problématiques personnelles ou relationnelles. Ainsi, chacun livre des parcelles de sa vie privée et de ses souvenirs avec lesquels Bausch interroge les rapports qu'entretient l'être humain à lui-même, à autrui et à son environnement social. Elle parvient de cette façon à « [...] déclench[er] du comportement gestuel, individuel et relationnel ¹¹ » de sorte à faire de ses créations un collage de récits personnels.

Avec une telle approche, la virtuosité académique fait place à une chorégraphie corporelle davantage puisée dans le quotidien, parfois même à l'utilisation de bribes de parole. Les pièces (*stück*¹²) semblent donc à mi-chemin entre théâtre et danse, disciplines desquelles elles s'inspirent. Toujours essentiel, le mouvement n'a plus rien à voir avec les cinq positions reconnues du ballet et la parole n'a aucune prétention littéraire. Cette dernière colore la performance en la ponctuant de rares mots, d'idées morcelées, d'images à peine évoquées, suggérées. Bausch compose l'ensemble en faisant s'alterner les scènes en solo, en duo, ou en groupe, privilégiant la répétition de séquences et de gestes puisés à même un répertoire relativement restreint, spécifique à chaque pièce.

Si certains spectateurs ont eu du mal à accepter ces pièces d'un genre complètement nouveau – le *tanztheater* (danse-théâtre) – contenant un propos parfois cru ou violent sur les réalités quotidiennes, le temps aura eu raison des critiques virulentes. Bausch est parvenue au fil des pièces et des années à fonder ce style aujourd'hui spontanément associé à son nom. Les réticences ont cédé le pas à la reconnaissance, qui prend forme entre autres dans les nombreuses invitations reçues par la troupe à créer en résidence. Depuis *Viktor* conçu en 1986 à

¹¹ Odette Aslan, *op. cit.*, p. 26.

¹² Ayant du mal à apposer une étiquette – qu'il s'agisse de chorégraphie ou de théâtre – au travail de Bausch, certains auteurs privilégieront celui allemand de *stück* qui fait plutôt référence à « pièce » ou « morceau ». Bausch elle-même a adopté ce terme jusque dans le titre d'une de ses œuvres, *1980 – Ein Stück von Pina Bausch* (1980 – une pièce de Pina Bausch).

Rome, le Tanztheater de Wuppertal a abondamment voyagé de par le monde tant pour créer que pour présenter de nouvelles œuvres.

2.1.3 Deux artistes mues par une même préoccupation

Pina Bausch et Nan Goldin sont deux artistes presque de la même génération, issues de deux continents et de deux réalités sociales différentes. Si Goldin est plus près des idées du pop art et de la libéralisation sexuelle, Bausch est davantage du côté d'une Allemagne encore meurtrie, qui manifeste un besoin de reprendre la parole après les années de mutisme qui ont suivi la guerre. Elles ont néanmoins toutes deux été influencées par l'ébullition intellectuelle et artistique propre aux années 60-70. Avec l'avènement de la postmodernité et avec la prise de parole des femmes tant sur la scène sociale qu'artistique, l'intimité et la vie privée sont des thèmes qui ont pris place plus manifestement au sein de la pratique artistique. Leurs démarches sont exemplaires en la matière.

Néanmoins, un peu comme les photographies de Goldin gagnent à être observées à l'extérieur de leur cadre sensationnel, les chorégraphies de Pina Bausch méritent d'être comprises autrement que cloisonnées à l'intérieur des frontières allemandes. Il s'agit avant tout de propos humains qui parviennent à transcender la conjoncture spécifique de leur contexte culturel d'émergence. À ce titre, le succès qu'elles rencontrent tant en Occident qu'en Orient témoigne de l'universalité de leurs préoccupations.

2.2 Deux pratiques en correspondance : du processus à l'œuvre

2.2.1 Une approche au quotidien, une approche du quotidien

Bien que d'un premier regard, photographie et danse puissent sembler ne rien avoir en commun, singulièrement chez Bausch et Goldin, plusieurs caractéristiques relient les pratiques. La première remarque possible vient du fait que toutes deux s'aventurent hors des sentiers traditionnels associés initialement

aux disciplines. Le rapport à la technique semble très mince, ou du moins à peine perceptible pour le spectateur puisqu'il n'est jamais mis à l'avant-plan. Dans les deux cas, il est donné de croire à un rapprochement, voire une influence de la performance américaine des années 1960-1970, « [...] privilégi[ant] la mise en scène de l'action à la fluidité esthétique d'un récit. ¹³» L'intérêt premier à la source des œuvres est cette quête incessante en vue de capter de petits bouts d'humanité, de circonscrire le corps dans son expression avec un souci méticuleux de véracité.

C'est la raison pour laquelle les deux artistes font preuve d'une attention particulière pour une approche du quotidien qui s'affirme de deux manières. D'une part, leur processus de création – observation, réflexion, captation – prend forme au jour le jour. D'autre part, les œuvres puisent leur imagerie et leur propos à même ce contexte familial, journalier. Ce sont somme toute ces caractéristiques qui assurent la perméabilité de la frontière entre vie privée et vie artistique. Ce sont également elles qui permettent à Bausch autant qu'à Goldin de révéler avec tant d'acuité la charge sous-jacente à certaines attitudes qui autrement somnolerait dans la sphère de la banalité. La chorégraphe l'explique en entrevue : « Dans la vie de chaque jour, il y a tant de choses, tant d'informations, apparemment infimes et en réalité fondamentales... C'est avant tout l'expérience quotidienne qui exerce sur moi son influence. ¹⁴» C'est sans doute pour parvenir à saisir ces petits gestes aux apparences anodines, mais grandement porteurs de sens, que les artistes privilégient la collecte d'informations, d'instantanés, de récits individuels qui semblent puisés à même le réel. L'esthétique *snapshot* de Goldin entre en écho avec les improvisations de Bausch. Bien entendu, il ne s'agit pas d'affirmer que toutes deux présentent la même démarche, mais plutôt qu'elles partagent un intérêt

¹³ Brigitte Gauthier, *op. cit.*, p. 8. Formulée à propos de Bausch, cette idée qualifie tout aussi bien le travail de Goldin. Puisqu'il est question au cours de ce chapitre d'illustrer les points de jonction entre les deux pratiques, des propos initialement écrits pour définir le travail de l'une seront parfois employés afin de préciser les deux approches. Le lecteur pourra se référer à la bibliographie pour identifier à laquelle des artistes les auteurs cités font référence.

¹⁴ Pina Bausch citée par Leonetta Bentivoglio, *Pina Bausch*, Malakoff, Solin, 1986, p. 14.

manifeste pour la captation de la quotidienneté. Chacune l'exploite à sa façon par la suite.

C'est clairement dans cette visée qu'elles font appel à leur entourage – un groupe d'élus avec qui elles partagent leur vie – qui font office de matière première alimentant la réflexion. Depuis le tout début, Goldin aime bien parler des gens qui l'entourent et s'impriment sur sa pellicule comme de sa famille élargie, ou recréée. Elle la définit comme une collectivité d'amis aux liens plus forts que la famille de sang, « [...] bonded by sensibilities, political views, aesthetics, sense of humor, shared history. ¹⁵» À la différence des rapports parentaux, ces amitiés sont choisies et participent d'une communauté mouvante ; des liens se tissent se renforcent, alors que d'autres s'estompent. Cette qualité de proximité avec ses sujets est fondamentale dans la pratique de Goldin puisqu'elle partage avec eux leur intimité, les photographiant avec leur accord dans leurs plus intimes retranchements, au petit déjeuner, dans la baignoire, au lit, discutant, méditant. L'artiste capte des moments tirés directement de la vie privée (la leur, et corollairement la sienne) qui se retrouvent dans l'œil de la caméra, et éventuellement dans le regard du récepteur. « The thing about my work is, nothing is prearranged, prethought, premeditated. In no way was I directing the pictures; they're just fragments of life as it was being lived. ¹⁶»

À sa manière, Bausch aussi crée dans des conditions de collectivité et de fraternité, nécessaires à la traduction de cette réalité quotidienne. Il ne s'agit plus pour la chorégraphe de se déplacer physiquement dans le contexte privé des danseurs, mais de leur demander d'apporter en studio des parcelles de cette intimité par leurs témoignages. « Bausch gives her dancers time to explore the (self-) questioning initiated by her, time to arrive at answers of their own. ¹⁷» C'est pourquoi

¹⁵ Nan Goldin citée par Tom Holert, « Nan Goldin Talks to Tom Holert », *Artforum*, vol. 41, n° 7, mars 2003, p. 274.

¹⁶ Nan Goldin citée par Tom Holert, *Ibid.*, p. 233.

¹⁷ Royd Climenhaga, *op. cit.*, p. 54.

Bausch affirme ne pas choisir ses interprètes pour leur virtuosité technique, mais plutôt pour leurs qualités humaines : « I'm not so interested in how they move as in what moves them. ¹⁸» S'il y a un déplacement entre réalité et performance, il n'implique pas un changement de rôle comme en témoigne Dominique Mercy, interprète de longue date et codirecteur de la compagnie depuis la mort de Bausch en 2009 : « [...] ce que m'a apporté Pina, c'est cette évidence d'être sur scène, d'être soi. Je danse, parce que c'est moi. Je danse avec moi. ¹⁹» Ceci est d'autant plus vrai que les improvisations sélectionnées pour être du spectacle sont presque systématiquement jouées par les interprètes qui les ont proposées. Il importe d'ajouter à cela qu'en plus de vivre continuellement les uns avec les autres (en tournée, en création en Allemagne comme à l'étranger), la communauté de danseurs de Wuppertal est aussi en quelque sorte une famille créée sur la base de la qualité des échanges – professionnels certes, mais aussi relationnels – qu'ils entretiennent. Ces rapports prennent forme sur scène dans une « [...] démultiplication des émois par couples de danseurs, ou par grappes humaines, rappell[ant] qu'il s'agit d'une communauté d'expérience. ²⁰»

2.2.2 De ces petits tabous du quotidien

Chez les deux artistes, les processus de création marient un intérêt pour l'instantanéité à l'importance d'entretenir des liens très étroits avec les sujets – sujets d'inspiration et sujets de représentation. De telles valeurs assurent dans les œuvres un sentiment de réalité, d'authenticité de l'expérience montrée. Ainsi, les chorégraphies de Bausch et les photographies de Goldin travaillent à éliminer toute forme de tromperie au sein de la représentation. Les scènes qu'elles proposent cherchent à pointer ou bien à atténuer au maximum le contraste entre l'image projetée et l'individu exposé dans toute sa vulnérabilité, son humilité. Ces quelques

¹⁸ Propos de Bausch recueillis par Jochen Schmidt et cités par Royd Climenhaga, *Ibid.*, p. 2.

¹⁹ Dominique Mercy cité par Jean-Marc Adolphe, « Convoyeur de mémoires : entretien avec Dominique Mercy », *Mouvement*, n° 60, juillet-septembre 2011, p. 72.

²⁰ Brigitte Gauthier, *op. cit.*, p. 103.

mots formulés à propos de Goldin résument bien les fondements des œuvres des deux artistes : « [...] beauty is a relation between the image and the self. ²¹» Elles parviennent à travers ce tissage minutieux de spontanéité et d'intimité à révéler des corps très parlants parce qu'ils échappent momentanément au contrôle de leur image.

Ce décalage rendu visible entre apparence et véridicité permet de mettre en lumière certaines attitudes et réactions généralement reléguées volontiers dans l'ombre du quotidien. Si des sentiments socialement admis comme la joie, l'euphorie ou l'affection prennent place dans certaines des situations exposées, ils se jouxtent à d'autres comme l'inconfort, l'agressivité, la colère, l'indifférence, la timidité, l'inquiétude ou le mépris, émotions d'ordinaire voilées par la pudeur. De l'angoisse jusqu'à la violence, toute une déclinaison de tabous sont ainsi éclairés par les approches de Bausch et de Goldin. Leur acuité respective sait en identifier les manifestations physiques parfois subtiles, mais toujours concrètes et éloquentes. Brigitte Gautier l'a très justement souligné à propos de la chorégraphe :

Pina Bausch a fondé sa théâtralité sur la mise en relief de tous les petits moments tabous. L'un de ses procédés fondamentaux est le principe de visualisation des tabous, de l'insoutenable émotionnel et du non-dit relationnel. Cela donne lieu à une esthétique de l'incorrect. Pina Bausch est assurément dans le domaine théâtral contemporain la personne qui a fait de l'incorrect un mode d'expression. En menant un combat contre les conventions, l'hypocrisie et le mensonge, elle ne s'adresse pas uniquement au niveau social, elle explore les relations humaines, le chaos des liens hommes/femmes. Toute sa théâtralité est une mise en scène de ces petits riens qui révèlent les grandes failles. ²²

La répétition est le moyen bauschien par excellence pour pointer ces « petits riens ». Celle-ci agit par insistance, permettant d'abord de cibler des comportements qui tendent par tous les moyens à être dissimulés, et ensuite d'en démontrer avec évidence le caractère intenable. Si la répétition, étant donnée l'absurdité qu'elle génère, peut au départ susciter le sourire du spectateur, elle fait rapidement place au

²¹ Elisabeth Lebovici, *op. cit.*, p. 71.

²² Brigitte Gauthier, *op. cit.*, p. 63.

malaise. À ce titre, l'exemple le plus cité est certainement la scène de *Café Müller*²³ au cours de laquelle un homme prend une femme dans ses bras avant de la laisser tomber lâchement au sol, dans une attitude des plus désaffectées. La femme retourne systématiquement dans les bras de l'homme qui la laisse glisser à nouveau. Cette séquence est répétée à satiété, toujours plus rapidement. La chute est en soi un mouvement simple. Pourtant, représentée avec insistance, dans l'automatisme qu'engendre sa répétition accélérée, elle manifeste une douleur insoutenable, issue notamment de l'acharnement de la danseuse et de l'indifférence du danseur.

L'insistance a aussi sa place chez Goldin, mais elle s'exprime davantage dans la persistance à photographier toujours les mêmes individus, les mêmes lieux. Elle se dénote également par la succession rythmée des images de ses *slide shows*, ou bien par l'accumulation des situations toutes émotionnellement chargées. Bien qu'abordant autrement la mise en image des comportements tabous, Goldin est tout aussi efficace dans sa façon de balayer la pudeur et de révéler le non-dit et ses profondeurs. Le mouvement dansé et répété fait place aux postures ou aux jeux de regards évocateurs chez la photographe. L'immobilité des sujets, loin d'être une entrave au propos, parvient à témoigner efficacement d'attitudes propres à la vie privée. Plusieurs photographies pourraient servir de points d'appuis à une telle remarque. Cependant, *Nan and Brian in bed, New York City 1983* s'impose puisqu'elle fait singulièrement écho à la scène citée de *Café Müller*. Étendue sur le lit, Nan cherche du regard l'attention de Brian qui est assis à sa droite et lui tourne le dos. Encore une fois, le regardeur est devant une situation des plus intimes où se confronte visiblement le désir de l'une au désintérêt de l'autre, générant une tension au sein de la représentation. La réalité du couple présentée ici dans son contexte privé ne correspond en rien aux modèles harmonieux véhiculés dans la sphère publique. Les attitudes individuelles présentées par la photographe ne sont

²³ L'œuvre a été présentée pour la première fois le 20 mai 1978. Enregistrée en 1985, la captation intégrale est disponible dans *Café Müller : une pièce de Pina Bausch*, coffret avec livre et DVD, Paris, L'Arche, 2010, 49 min., couleur.

généralement pas celles mises de l'avant lorsqu'il est question de projeter une image de soi. Elles sont plutôt de l'ordre du dissimulé. Évidemment, le tabou prend aussi des formes plus « spectaculaires » chez Goldin, entre autres par le traitement cru qu'elle a fait de toute une communauté marginale et de ses activités. Cet aspect de son travail – magnifiquement riche ne serait-ce que d'un point de vue discursif – a abondamment été analysé. C'est pourquoi il s'impose moins d'y revenir ici. Ce qui importe davantage en vue de la présente étude est de cerner en quoi les pratiques de Goldin et de Bausch partagent des réflexions communes. Dans le cas précis des tabous, la parenté s'avère évidente et pertinente à l'égard de la problématique, à travers cet intérêt commun aux deux artistes de traiter de comportements individuels et relationnels fréquemment voilés.

2.2.3 De l'affection à l'agression

Dans les œuvres, la perte de contrôle des apparences a pour corollaire la mise au jour du glissement des comportements relationnels, révélant le caractère parfois insidieux de l'évolution des rapports humains. Les « petits riens » dont parlait Gauthier à propos de Bausch sont de ces caresses qui progressivement deviennent des coups, qui, de l'affection à l'agression, se métamorphosent sournoisement. « Le passage des uns aux autres se fait tout seul. La frontière franchie, on constate alors stupéfait qu'à partir des gestes de l'approche, il est advenu autre chose.²⁴» Une scène de *Kontakthof* est célèbre à cet égard. Une femme est entourée de plusieurs hommes qui successivement la touchent, lui caressent une oreille, lui pincent le nez, la soulèvent, tapotent son ventre, mordillent ses doigts (voir fig. 2.1). Malgré son désarroi grandissant, elle ne s'oppose pas. Ces simples gestes qui pouvaient paraître tendres au départ, se transforment subrepticement à travers l'accumulation, la répétition et la durée. À force d'insistance, ils deviennent agaçants, voire profondément dérangeants.

²⁴ Raimund Hoghe, *Pina Bausch : Histoires de théâtre dansé*, Paris, L'Arche, 1987, p. 22.

Du côté de Goldin, ces glissements prennent forme à même la durée de sa propre vie. La photographie citée précédemment mettait en scène Brian avec qui l'artiste a partagé son quotidien pendant plusieurs années. Conséquemment, l'ensemble des prises de vue constitue une sorte de panorama de leur relation conjugale. Ce survol, bien que parcellaire, illustre des moments des plus joyeux aux plus douloureux, jusqu'à ce que déraile définitivement leur relation amoureuse (voir fig. 1.3 à 1.7). Les dernières photographies concernant Brian sont une série d'autoportraits de Goldin au visage contusionné, à l'œil rouge et cerné de noir, suite à la violence de son conjoint. Ces dérives, selon l'artiste, sont liées aux illusions des apparences qui ne peuvent être indéfiniment entretenues. « I've seen how the mythology of romance contradicts the reality of coupling and perpetuates a definition of love that creates dangerous expectations. [...] The friction between the fantasies and the realities of relationships can lead to alienation or violence. ²⁵»

Ces phrases résument bien le constat auquel le regardeur est confronté devant les propos tant dansés que photographiés des deux artistes. Celles-ci, en pointant les décalages existant entre image construite et authenticité, entre fiction véhiculée et réalité vécue, ciblent une difficulté intrinsèque à être dans le monde. Si les rapports hommes-femmes ont la part belle dans leurs œuvres et dans les exemples ici mentionnés, il n'en demeure pas moins qu'une grande partie de leur corpus aborde aussi la solitude, l'amitié ou la famille dans son acception élargie. Des scènes de méditation solitaire en recourent d'autres d'échange avec autrui. Les questions relationnelles ignorent parfois la binarité des genres. Ainsi, le rapport à soi et la relation à l'autre se déclinent dans une recherche qui prend forme à travers la représentation. À lever le rideau des faux-semblants, Goldin et Bausch témoignent de l'épaisseur des strates qui recouvrent et forment l'individu, pour ensuite se superposer exponentiellement dans tout contexte relationnel. À mesure que des couches se soulèvent, le spectateur assiste au virage progressif, au

²⁵ Nan Goldin, *op. cit.*, 1996 [1986], p. 7.

changement insidieux des réactions, illustrant de ces moments où tout bascule dans les comportements individuels.

2.2.4 Une archéologie des comportements humains

« Cette stratégie qui permet de rassembler instants, événements, souvenirs et associations ne peut ignorer le fragmentaire, l'éphémère et le discontinu. ²⁶ » Comme s'il s'agissait de répondre à cette logique de la stratification, les œuvres de la photographe et de la chorégraphe sont construites par accumulation. Tel que mentionné précédemment, ce qui est donné à voir est le résultat de juxtapositions de situations soigneusement consignées par les artistes. Dans les deux cas, elles parviennent à des créations composées d'une pluralité de fragments qui, rassemblés, évoquent une certaine narration, mais toujours hors d'une temporalité linéaire.

Cette conception discontinue du récit s'illustre dans les deux médiums. Chez Goldin, il s'agit d'images fixes qui se succèdent sur les cimaises et dans le regard du spectateur tout au long de l'exposition. « Over the years Goldin's photography has best been shown as an accumulations of images, where the fragments become more than the sum of the parts. ²⁷ » Ce collage de moments rappelle en quelque sorte le montage cinématographique. Au fil de la visite, une histoire est évoquée. « As a general rule, Goldin's images will be installed in such a way as to imply narrative or sub-narrative sequences. ²⁸ » Le récit se dégage naturellement de l'ensemble des instants cités et s'impose, appuyé notamment par le rythme de la mise en scène. Il en va de même en ce qui concerne les livres, les grilles photographiques²⁹ et les *slide shows* conçus par l'artiste. Les images s'impriment et

²⁶ Paulette Gagnon, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ Dana Friis-Hansen, « The Party's Over », *Parkett*, n° 57, 1999, p. 95.

²⁸ Arthur C. Danto, « Nan Goldin's Recent Photographs », *Parkett*, n° 57, 1999, p. 77.

²⁹ Goldin a beaucoup fait de ces grilles réunissant plusieurs photographies dans un même cadre (voir fig. 1.8 et 1.9). Dans les premières années, celles-ci étaient disposées de manière plutôt désordonnée, avant de s'épurer et de gagner en structure. Il importe de saisir

se complètent les unes à la suite des autres pour former un ensemble de témoignages du quotidien certes morcelé, mais hautement unitaire de par sa cohérence. Le rapport au rythme est d'ailleurs explicitement évoqué dans le *slide show* intitulé *Heartbeat*³⁰. Par son titre et la succession des images, ce diaporama réfère explicitement aux battements de cœur qui marquent la vie, soulignant le caractère charnel, la pulsion vitale des corps de désir mis en lumière par la photographe.

Bien que parcellaire, multilinéaire et hétérogène, une narration prend forme dans la suite sciemment orchestrée des images. Elle acquiert toute sa charge sémantique à travers différentes temporalités qui se chevauchent : le temps auquel elle réfère (celui duquel les moments cités sont tirés), le temps de la contemplation de l'image, le temps de la mémoire.

Nan Goldin utilise le temps, ce révélateur aux qualités sensibles, à l'instar du cinéma, pour cumuler des images de héros très particuliers, des images factuelles, sans effet superflu, qui laissent transpirer une véritable narration. La durée et, par conséquent, la mémoire approfondissent cette exploration de sa relation au monde.³¹

Son processus de création permet d'abord de dégager des situations de leur temps réel et quotidien, afin d'ensuite les rappeler au sein d'une construction plurivoque. Il s'agit d'une « [...] temporalité qui extrait le corps photographié de sa temporalité

que ces grilles offrent à l'artiste une organisation spatiale lui permettant de configurer la fragmentation des différentes temporalités. Il est intéressant de mentionner que la dernière exposition de l'artiste à la Matthew Marks Gallery de New York (10 septembre au 16 octobre 2010), présentait une grille datant de 2010 réunissant neuf photographies, chacune en surimpression. Cette œuvre intitulée *ShapeShifting 2*, laisse croire que l'artiste interroge toujours les possibilités offertes par cette pratique de l'accumulation, associant pour la première fois la superposition à la juxtaposition.

³⁰ *Heartbeat* créé entre 2000 et 2001, regroupe 228 diapositives, divisées en quatre parties, chacune d'entre elles référant à un couple d'amis de la photographe (voir fig. 1.10 à 1.12).

³¹ Paulette Gagnon, *op. cit.*, p. 10.

quotidienne : un temps de la saisie, de la coupe photographique et un temps de la durée par l'accumulation, l'étalement et la mise en récit de l'image.³²»

Par le biais d'une esthétique de la fragmentation, l'œuvre fait référence à un processus commun aux deux artistes, celui de l'accumulation. Chez Bausch par contre, les situations tirées du quotidien sont dépeintes par des séquences en mouvement plutôt que par des images fixes. Elles sont néanmoins mises en scène un peu à la manière de la photographe, c'est-à-dire suivant l'idée d'une juxtaposition de scènes référant à la logique vitale du corps. « En fait, il y a plus que du rythme dans ses créations : il y a une pulsion, comme celle des battements de cœur. Pulsion essentielle, initiale, incontournable.³³» Également dans l'esprit du montage cinématographique, « [...] les pièces de Bausch sont dans le surgissement des visions incarnées comme autant de plans-séquences.³⁴» Les situations se suivent, s'alternent ou se répètent en des leitmotive ponctuant le déroulement de l'ensemble. Le procédé bauschien de répétition déjà mentionné met d'autant plus en évidence l'intérêt de l'artiste pour la réflexion à travers l'accumulation.

La répétition comme modalité de la théâtralité chorégraphique, compulsive ou ludique, fissure de l'ordre symbolique, transgresse toute linéarité et, d'une certaine façon, elle « chorégraphie » le sens en lui donnant une rythmicité, une pulsation, qui rejoint le poétique et l'inscrit dans l'espace.³⁵

En plus de marquer la cadence et de brouiller toute chronologie, la répétition assure une forme d'insistance dans la manière de rendre le propos. Étant donné que le montage est composé d'une sélection de réponses obtenues en studio, « [t]he way the piece unfolds reflects the conditions of its creation [...]»³⁶ Les pièces se

³² Larys Frogier, « La photographie de Nan Goldin est touchante », *Parachute*, n° 86, printemps 1997, p. 20.

³³ Etel Adnan, « Une révolution nommée Pina Bausch », dans *Café Müller : une pièce de Pina Bausch*, *op. cit.*, p. 29.

³⁴ Guy Delahaye, *Pina Bausch*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 23.

³⁵ Michèle Febvre, « Les paradoxes de la danse-théâtre », *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p. 76.

³⁶ Royd Climenhaga, *op. cit.*, p. 56.

déployent au fil de la soirée, selon une mise en scène de Bausch dans laquelle se succèdent les témoignages initialement improvisés des interprètes. Loin d'être gommé, le processus de création est apparent et parfois même cité sur scène.

La danse-théâtre réintroduit le récit, avons-nous dit, mais récit qui doit s'entendre au sens de Barthes, « structure fuguée », distaxique, récit contourné, et détourné de toute linéarité diégétique. La digression est de mise et prend parfois la forme de narrations enchâssées dans le déroulement de l'œuvre. Pina Bausch, dans *Kontakthof*, trame sa pièce d'histoires racontées par chacun des danseurs assis à l'avant-scène, et, dans *Walzer*, ce sont des inclusions monologuées : « Pina a demandé... alors j'ai fait » disent un à un les danseurs faisant suivre leur « citation » de la représentation de l'action effectuée en d'autres lieux, dans le secret du studio de répétition, affichant ainsi une des conditions de la production même de l'œuvre.³⁷

L'œuvre renvoie donc dans son déroulement au temps de la recherche en studio qui lui-même faisait appel à la mémoire des danseurs. Par conséquent, au même titre que les photographies de Goldin, les pièces de Bausch sont exemplaires d'un chevauchement de multiples temporalités. Cette composition en gigogne renvoie une fois de plus au procédé d'accumulation qui unit les deux artistes.

À travers toutes les séquences qu'elles consignent, cumulent et mettent au jour, Goldin et Bausch semblent fouiller les comportements humains jusque dans leurs plus intimes retranchements, interroger les identités jusque dans leurs plus profondes empreintes. Par ces processus qui visent à glaner de petites parcelles de quotidien pour les étaler sur la scène ou sur les cimaises, elles parviennent à éclairer des couches ensevelies chez l'individu et qui se révèlent à la lumière de son rapport à lui-même et de sa relation au monde. Leurs démarches pourraient ainsi être qualifiées d'« [...] archéologie des comportements vivants.³⁸ » C'est donc avec une grande cohérence qu'elles persistent à orchestrer leurs œuvres en suivant une logique d'accumulation, qui se traduit par des juxtapositions rythmées de situations

³⁷ Michèle Febvre, *op. cit.*, p. 74.

³⁸ Ronald Kay, *Pina Bausch et compagnie*, Ronald, Paris, L'Arche, 1988, non paginé.

humaines, parfois même « [...] d'extrêmes émotionnels [...] »³⁹. Celles-ci agissent comme des strates sur chacune desquelles s'inscrit un fragment de récit individuel. Les soulever revient à puiser à la source même de la mémoire.

2.2.5 Une esthétique de la mémoire

Toutefois, là où se distingue l'esthétique de l'accumulation de Bausch et de Goldin du style cinématographique, c'est précisément dans la conception du récit. Tel que mentionné précédemment, les scènes ne sont pas structurées de sorte à traduire un propos linéaire, une histoire avec un début et une fin. La composition émerge plutôt dans la suite des témoignages des sujets.

Le corps, ses fragilités, ses violences, et l'inconscient dans toutes ses rages et ses tempêtes déterminent le discours. Ils se font matière première, sable mouvant d'une création sans cohérence apparente, où le mode de l'association d'idées remplace celui de la causalité.⁴⁰

Ces deux processus de création parviennent à une « [...] structure [qui] est imposée par les sentiments au lieu d'être imposée de l'extérieur.⁴¹ » Conséquemment, leur agencement adopte les caractères ponctuel et indéterminé distinctifs du fonctionnement de la mémoire. « Memory allows an endless flow of connections. Stories can be rewritten, memory can't. If each picture is a story, then the accumulation of these pictures comes closer to the experience of memory, a story without end.⁴² » Ces œuvres sont d'une certaine façon de l'ordre de la réminiscence. Comme les souvenirs, elles semblent advenir plus qu'elles ne paraissent programmées. Elles sont composées de fragments disparates associés plutôt librement.

The ground of the work is a physical entrance into inner dimensions through highly crafted sequences of evocative images. The pieces are

³⁹ Brigitte Gauthier, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁴¹ *Ibid.*, p. 105.

⁴² Nan Goldin, *op. cit.*, 1996 [1986], p. 6.

built like dreams, with seemingly unrelated moments actually showing an internal consistency of underlying intent.⁴³

S'apparentant aux songes, elles répondent moins à un souci narratif qu'à une volonté d'interpeler la mémoire par des combinaisons thématiques. Le spectateur ne peut avoir l'impression que de telles œuvres aient été conçues suivant un plan prédéterminé. Il se dégage de ces accumulations un sentiment davantage intuitif, comme si ce qui était donné à voir au final s'était naturellement esquissé au fil des explorations. D'ailleurs, qu'il s'agisse d'un *slide show*, d'une photographie ou d'une chorégraphie, chaque pièce semble faire partie d'un tout indéterminé, d'une production artistique ouverte, constamment appelée à s'enrichir d'observations, de nouvelles parcelles réflexives se greffant à l'ensemble.

Goldin takes these pictures one by one, without predetermining their meanings, but then assembles them in what she calls an extended portrait. Continuously updated and thus lacking closure, they more accurately approach the way memory works.⁴⁴

Prises dans leur ensemble, ces œuvres sont morcelées et mouvantes, au même titre que la mémoire.

Il convient également de préciser que cet appel de la mémoire ne s'articule pas uniquement entre les artistes et leurs sujets d'inspiration. Il se perpétue jusque dans la réception en interpellant directement le spectateur et son vécu. Ces corpus agissent comme une sorte de « [...] théâtre de situations [...] »⁴⁵ dans lequel le regardeur peut reconnaître ses propres agissements, ses propres questionnements. Le propos artistique parvient ainsi à passer du personnel à l'universel. C'est précisément cette caractéristique qui fait des œuvres de Bausch et de Goldin plus que de simples chroniques de l'intime. Le traitement qu'elles font de la subjectivité outrepassé les limites du privé en établissant une correspondance avec le public.

⁴³ Royd Climenhaga, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴ Elisabeth Sussman, « In/Of her Time : Nan Goldin's Photographs », dans David Armstrong, Nan Goldin et Elisabeth Sussman, *Nan Goldin : I'll be your mirror*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996, p. 40.

⁴⁵ Brigitte Gauthier, *op. cit.*, p. 45.

« This is how Bausch engages the audience in “actively” responding to her works by introducing subjectivity for both the performer and the spectator resulting in a direct dialogue of “experience”.⁴⁶» Ce rapport s’exprime aussi chez Goldin :

Something is always going back and forth between these pictures and you as you look at them, as if the threshold between you were weakening under pressure. Looking at the photographs we recognize along with the photographer the struggle of the subjects to live as they can. And in that act of shared recognition, it feels that our own struggle has been registered as well – the work comes forward to include us.⁴⁷

Puisque les œuvres véhiculent un contenu avant tout humain, le rapport qu’elles suscitent en est un d’identification. Le regardeur ne peut être passif. Il est appelé à se reconnaître dans les situations exposées. La mémoire des artistes parvient donc à entrer en dialogue avec la mémoire des spectateurs.

À ce rapport d’assimilation entre sujets participe un phénomène d’empathie kinesthésique. Qu’il soit question de danse ou de photographie, chez les deux artistes, les corps sont très présents, en plus d’être parlants. « Ils font signe avant d’être signés. Ces corps ont une mémoire qui éveille la nôtre et provoque un effet de reconnaissance.⁴⁸» Les œuvres ne s’adressent donc pas qu’à la tête, qu’au regard, mais à la corporalité tout entière. Elles se propagent bien au-delà du sens visuel pour solliciter une histoire charnelle. « Dans la prise de vue, c’est au contraire l’haptique qui se déploie, c’est l’élan tactile entre deux corps. La prise de vue comme prise de corps.⁴⁹» Que les images soient fixes ou en mouvement n’a pas d’importance. Le spectateur est appelé à ressentir le contact, l’inconfort, le désir, la douleur ou quelque autre sentiment habitant ces corps mis en scène, faisant naître l’empathie à même la chair, et exhumant éventuellement le souvenir enfoui sous l’épiderme. Le spectateur en vient donc à se percevoir à travers le propos artistique,

⁴⁶ Emily Susan Messamer, « Gender Roles in Choreography : An Examination of Pina Bausch », Thèse de doctorat, Texas, Texas Woman’s University, 1996, p. 5.

⁴⁷ Deborah Eisenberg, « “Suzanne and Phillippe on the Train, Long Island, 1985” », *Parkett*, n° 57, 1999, p. 106.

⁴⁸ Michèle Febvre, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁹ Larys Frogier, *op. cit.*, p. 18.

diminuant une fois de plus la distance entre œuvre et réalité quotidienne, entre art et vie.

2.2.6 Espace scénique, espace photographique : circonscription d'un territoire artistique

À cette construction narrative correspond la définition d'un espace avant tout concret, celui délimité par le décor ou le cadrage. Chez Bausch comme chez Goldin, la scène et la pellicule agissent de façon similaire. Elles permettent de circonscrire l'espace d'exploration et d'affirmation du propos artistique. Elles campent les lieux dans lesquels s'élabore le récit et où interviennent les jeux de corps et de regards. Il s'agit donc pour ces artistes de créer un paysage servant de toile à l'œuvre, de découper une vue à même un univers plus vaste, qui demeure néanmoins présent sans être vu, compris sans être forcément sous les projecteurs.

Entre le montré et le dissimulé, « [...] des espaces [sont] construits, mais des espaces non fixes, instables, des espaces qui sont ceux des croisements de regards.⁵⁰ » Ainsi, l'espace premier, recréé à l'intérieur de l'image ou de la chorégraphie, en sous-entend un second qui se trouve tout juste au-delà du papier ou du décor. Dans cette zone limitrophe au territoire de l'œuvre se logent notamment d'autres sujets, acteurs et spectateurs de la scène. Chez Goldin, ce rapport s'illustre dans une tension constante entre le champ et l'hors-champ. L'exemple le plus probant est celui de l'objectif de la caméra. Cet œil est invariablement présent, mais demeure généralement situé à l'extérieur de l'espace représenté⁵¹. Outre ce témoin silencieux, il se dégage des postures, des ombres portées, des mouvements et des regards un environnement plus vaste que celui photographié, permettant de faire éclater le cadre de la prise de vue. Ainsi, la scène

⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹ Il s'impose de préciser ici que l'appareil photo est parfois représenté dans certains autoportraits au miroir. Cette présence improbable ramène au cœur du propos la tension entre champ et hors-champ dans le travail de l'artiste.

traduite tend à se poursuivre par-delà l'image donnée, pour éventuellement se perpétuer jusque dans l'imaginaire du regardeur nourri de sa propre mémoire.

Un phénomène comparable se produit chez Bausch. L'« [...] enjeu des frontières [...] ⁵²» se présente dans un rapport entre les danseurs et le décor, les coulisses, voire l'ensemble de la salle. Fréquemment dans ses pièces, les interprètes sont projetés, accrochés, collés aux murs pointant avec insistance la limite spatiale. Il arrive également que les danseurs descendent de scène pour aller directement dans l'auditoire effaçant le quatrième mur – figuré, mais pourtant clairement ressenti – séparant le public des artistes. Ces incursions dans l'espace du spectateur appuient la volonté de la chorégraphe de repousser la barrière entre propos artistique et réalités individuelles, d'atteindre à la fois physiquement et moralement les témoins de la scène. Les photographies et les pièces ne présentent donc pas simplement une ouverture bornée, mais proposent un jeu complexe sur les espaces (représentés et suggérés, extérieurs et intérieurs) et les frontières qui les bordent.

Avant de conclure, il convient de greffer une dernière nuance en ce qui concerne ces deux traitements de l'espace. Si Bausch privilégie la reproduction de lieux publics dans ses pièces (champ d'œillet, café, bateau, falaise), Goldin se situe plutôt dans des contextes privés et familiers (chambres à coucher, salles de bain, maisons), soulignant davantage l'étroitesse des relations qu'elle entretient avec ceux qu'elle photographie. « Bedroom and bathroom are exclusionary spaces that others are allowed to enter only if related to their occupants like members of a family. ⁵³» Les espaces extérieurs qui sont advenus dans les images de la photographe suite à sa cure de désintoxication n'illustrent pas pour autant des scènes de vie en société. Le rapport de proximité qu'elle entretient avec ses sujets se répercute dans l'emploi de plans rapprochés qui persistent à cibler des individus choisis pour leur

⁵² Brigitte Gauthier, *op. cit.*, p. 70. Dans ce chapitre, l'auteure fait une analyse fort pertinente de l'utilisation des murs dans les pièces de Bausch.

⁵³ Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 78.

appartenance à la « famille élargie ». Conséquemment, peu importe le lieu qui fait office de toile de fond, la photographie traduit la sphère de l'intimité par les angles, la distance et les cadrages qu'elle adopte.

C'est plutôt lors de la présentation de ces scènes dans un contexte muséal que s'opère un réel glissement de l'espace privé à l'espace public chez Goldin. Cependant, il faut noter que la question ne concerne plus l'espace représenté ici, mais l'espace de représentation. Entre la prise de vue et la mise en exposition, les situations photographiées franchissent clairement les barrières de l'intimité, favorisant une inclusion du spectateur et de son regard. À ce titre, la comparaison s'avère aisée avec le travail de Bausch. Nonobstant ses décors qui évoquent des espaces extérieurs, il importe de garder en mémoire que le lieu théâtral agit au même titre que le musée. Il permet aux récits individuels, initialement identifiés dans l'intimité du studio de danse, de transiter définitivement dans la sphère publique.

Ces façons de trafiquer cadrage et scène corroborent l'intérêt entretenu par les deux artistes pour l'entre-deux. En effet, la relation générée entre le vu et le « non-vu », l'explicite et l'implicite, renvoie à d'autres rapports inhérents à leur démarche. Entre quotidien et création, réalité et apparence, affection et agression, c'est en quelque sorte comme si les jeux de frontières spatiales configuraient de manière matérielle les tensions, tant artistiques que psychologiques, partagées par Bausch et Goldin. Les allers-retours qu'elles effectuent à travers ces différents pôles permettent d'emprunter de nouveaux sentiers réflexifs, de défricher des territoires artistiques inusités.

En fouillant de cette façon les comportements humains dans leurs menus détails, les artistes permettent aux subtilités de se révéler, à la mémoire d'émerger et d'acquiescer un sens. Par leurs processus de création ancrés dans la quotidienneté, tout comme par leurs modes de présentation fragmentés, Bausch et Goldin contribuent à progressivement « [...] reconnaître quelque chose d'encore *inconnu*. Ou encore : [à] laisser advenir quelque chose que sait le corps, mais que les

convenances sociales et morales ont pu recouvrir.⁵⁴» C'est pourquoi la métaphore de l'archéologie sied si bien à leurs démarches qui consistent à extirper des fragments enfouis au jour le jour. « Archéologue[s] de la mémoire, mais aussi bien visionnaire[s] de l'informulé, [elles...] donne[nt] à voir des images qui nous regardent.⁵⁵»

⁵⁴ Guy Delahaye, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

CHAPITRE III

L'ŒUVRE D'ART COMME ÉCRITURE DE SOI

3.1 Entre le soi et l'autre : les assises théoriques

Les œuvres chorégraphiques de Pina Bausch et photographiques de Nan Goldin sont souvent lues comme des témoignages, voire des confidences. Elles sont présentées comme des fragments choisis d'intimité qui se sont – presque par hasard – à en croire certaines analyses – dévoilés au regard extérieur. Le spectateur serait voyeur, l'ami portraituré serait acteur. Tout au plus, les lectures laissent entendre qu'ils seraient des témoins complices pouvant à leur tour se réfléchir à travers la mise en scène. Les rapports que les artistes entretiennent avec ces différentes figures d'altérité ne semblent fonder que de manière partielle le regard porté sur leur pratique. Bausch et Goldin élaborent pourtant leur propos artistique en relation constante avec ces « autres », allant jusqu'à faire de ces échanges le moteur même de leur processus de création.

À partir de la série consacrée à *L'histoire de la sexualité*, Michel Foucault a étudié les disciplines de soi et leur rôle dans le processus de subjectivation. Il s'est ainsi attardé à différentes pratiques préconisées chez les penseurs grecs comme des outils contribuant à l'élaboration de l'existence. En abordant les multiples formes qu'ont pu revêtir ces disciplines, le philosophe a notamment analysé celle des écritures de soi. Il retient de cette dernière qu'elle implique à la fois la méditation solitaire et la relation avec autrui, dans une visée de culture et de construction du sujet. Pour poursuivre la réflexion du côté de Gilles Deleuze et Félix

Guattari, il semble que cette pratique de soi puisse être perçue comme un acte de déterritorialisation, contribuant au « devenir » individuel, et agissant dans cet espace où se jouxtent le soi et l'autre.

Le processus de création pour Bausch et pour Goldin paraît clairement s'apparenter – dans ses formes et ses fonctions – à ces écritures de soi telles que perçues comme actions du devenir. C'est pourquoi s'inspirer de cette discipline comme modèle semble ouvrir la voie à une analyse éclairante sur ces corpus. Ce rapprochement vise à sonder en quoi le travail des deux artistes – à travers leur processus de création comme dans le propos soutenu par leurs œuvres – évoque la question de l'identité comme une construction perpétuelle s'articulant à la frontière entre le rapport à soi et la relation à l'autre.

Les pages suivantes permettront donc de circonscrire les principaux concepts empruntés – l'écriture de soi (sous ses deux formes, soit l'*hupomnêmata* et la correspondance), le soi et l'autre, le devenir (et la déterritorialisation comme acte du devenir) – en vue d'ériger la structure théorique qui permettra de vérifier cette hypothèse dans le chapitre subséquent. Il s'agit de définir ces notions avant tout philosophiques, afin de se les approprier adéquatement, d'en faire un cadre théorique viable et pertinent, pour éventuellement parvenir à mettre en lumière autrement ces pratiques artistiques.

3.2 Définition des concepts

3.2.1 L'écriture de soi

« Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir.¹ » Ainsi envisagée, l'écriture s'apparente à une forme de recherche, voire à un processus qui vise à se définir en même temps qu'il esquisse les chemins qu'il emprunte. L'écriture est somme toute le sentier que trace

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 11.

une quête faite d'allers-retours, d'hésitations et d'intuitions, de rencontres et de solitudes. Elle permet d'explorer son territoire tout en se faisant outil pour en défricher de nouveaux.

Dans son article intitulé *L'écriture de soi*, Foucault définit et analyse deux formes d'écritures propres aux disciplines stoïciennes : l'*hupomnêmata* et la correspondance². Dans les deux cas, il s'agit en quelque sorte de pratiques de soi, faisant partie d'un ensemble d'exercices en vue d'accéder à soi. D'après les travaux du philosophe français, cette culture de la subjectivité pouvait revêtir différentes formes dans la Grèce antique, notamment celle de l'écriture chez les stoïciens. Le but étant de nourrir quotidiennement une quête individuelle, cette pratique passe nécessairement par la collecte d'informations disparates, la méditation et le partage avec autrui. Ce dernier élément, celui qui a trait à l'apport de l'autre dans le processus, peut sembler anodin d'un premier abord. Il est néanmoins essentiel, car l'échange se trouve aux fondements mêmes de toute démarche de création, voire de la construction identitaire.

3.2.1.1 Les *hupomnêmata*

Foucault définit l'*hupomnêmata* comme une forme d'écriture qui se fonde sur l'accumulation de « vérités » dites et écrites. Il faut comprendre le sens de vérité ici comme un énoncé qui fait écho au contexte réflexif de l'individu qui pratique cette discipline.

L'écriture comme exercice personnel fait par soi et pour soi est un art de la vérité disparate ou, plus précisément, une manière réfléchie de combiner l'autorité traditionnelle de la chose déjà dite avec la singularité de la vérité qui s'y affirme et la particularité des circonstances qui en déterminent l'usage.³

² Cet article est initialement paru dans la revue *Corps écrit* de février 1983. La version utilisée en référence ici est celle reproduite dans le second tome de *Dits et écrits*.

³ Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits*, vol. 2, Paris, Gallimard, 2001, p. 1240.

L'accumulation de ces vérités vise à ancrer la réflexion dans un passé, de sorte à appréhender l'avenir à la lumière d'une expérience acquise. « La contribution des *hupomnêmata* est l'un des moyens par lesquels on détache l'âme du souci du futur pour l'infléchir vers la méditation du passé. ⁴»

Il ne faut toutefois pas se méprendre. Tel que Foucault l'analyse, le but d'une telle discipline n'est pas de fouiller le passé individuel en quête d'aveux.

Il ne faut pas prendre les *hypomnênata*, si personnels qu'ils aient pu être, pour des journaux intimes ou pour ces récits d'expériences spirituelles (consignant les tentations, les luttes intérieures, les chutes et les victoires) que l'on peut trouver ultérieurement dans la littérature chrétienne. Ils ne constituent pas un « récit de soi »; leur objectif n'est pas de mettre en lumière les arcanes de la conscience dont la confession – qu'elle soit orale ou écrite – a une valeur purificatrice.⁵

Elle consiste plutôt à puiser dans un passé collectif, voire dans le discours de l'autre, comme à une source d'inspiration réflexive et éventuellement catalytique.

[Il] ne s'agit pas de traquer l'indéchiffrable, de révéler ce qui est caché, de dire le non-dit, mais au contraire de rassembler le déjà-dit : de rassembler ce qu'on pouvait entendre ou lire, et cela dans un but qui n'est pas autre chose que la constitution de soi-même.⁶

Il s'agit somme toute d'un acte d'appropriation permettant au « [...] scripteur [de] constitu[er] sa propre identité à travers cette recollection de choses dites. ⁷» Par la sélection et la consignation de ces vérités puisées à l'extérieur de lui-même, l'individu se constitue un socle sur lequel appuyer sa pensée en construction et par le fait même son identité en devenir. C'est précisément cet aspect, celui de l'appropriation, qui confère à l'*hupomnêmata* son caractère intersubjectif. Pour se

⁴ *Ibid.*, p. 1240.

⁵ Michel Foucault cité par Hubert L. Dreyfus et Paul Rabinow (sous la dir.), *Michel Foucault un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 340. Il est à noter que dans son article, Foucault écrit *hupomnêmata*, alors que le traducteur du présent ouvrage privilégie *hypomnênata*.

⁶ *Ibid.*, p. 340.

⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, 2001, p. 1241.

former, cette collection s'inspire invariablement des autres afin de propulser la pensée à l'extérieur du champ individuel de la méditation introspective.

3.2.1.2 La correspondance

Dans un mouvement inverse et complémentaire aux *hupomnêmata*, s'ajoute la correspondance. Il ne s'agit plus d'aller puiser à l'extérieur, mais cette fois à l'intérieur de soi pour se raconter à l'autre. « Le travail que la lettre opère [...] implique donc une « introspection » [...] comme une ouverture qu'on donne à l'autre sur soi-même.⁸»

Puisqu'un tel type d'écriture s'amorce dans la méditation, il suppose témoigner d'un examen de soi. « [Il] s'agissait à la fois de se constituer comme « inspecteur de soi-même » et donc de jauger les fautes communes, et de réactiver les règles de comportement qu'il faut avoir toujours présentes à l'esprit.⁹» Le récit qui y est fait entretient généralement une relation singulière au corps, à la réflexion et au temps, puisque souvent l'auteur y décrit ses états physiques, psychiques et la façon dont il occupe ses journées.

Il semble donc que ce soit dans la relation épistolaire – et par conséquent pour se mettre soi-même sous les yeux de l'autre – que l'examen de conscience a été formulé comme un récit de soi-même : récit de la banalité quotidienne, récit des actions correctes ou non, du régime observé, des exercices physiques ou mentaux auxquels on s'est livré.¹⁰

Cette forme d'écriture propose une façon de se définir par une observation et un compte-rendu du quotidien. Elle traduit ainsi un rapport différent au temps. Alors que l'*hupomnêmata* s'inspire d'un passé, la correspondance puise et agit dans le présent réflexif de son auteur, tout au plus, dans un passé très récent.

⁸ *Ibid.*, p. 1245.

⁹ *Ibid.*, p. 1248.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1248.

Encore ici, cette discipline est bien différente de ce qui définit le journal intime par son caractère d'échange. L'écriture de soi par la lettre nécessite un travail d'abord solitaire, mais ayant pour but le partage éventuel avec l'autre puisqu'elle implique un destinataire, un lecteur extérieur à soi. « [Il] faut comprendre que la lettre est à la fois un regard qu'on porte sur le destinataire (par la missive qu'il reçoit, il se sent regardé) et une manière de se donner à son regard par ce qu'on lui dit de soi-même. ¹¹ » Les individus qui élaborent entre eux une telle pratique s'engagent dans une relation réciproque d'écoute et d'attention, à travers laquelle chacun choisit de s'exposer à l'autre et à sa réponse éventuelle.

3.2.2 Le soi et l'autre

Puisque l'écriture de soi s'avère une pratique intersubjective, il devient essentiel de préciser certains aspects, nécessaires à l'analyse envisagée, de ces figures relationnelles que sont le soi et l'autre.

Au cours d'un entretien paru initialement dans le journal *Libération* en 1986, Deleuze précise : « Foucault n'emploie pas le mot sujet comme personne ni comme identité, mais les mots « subjectivation » comme processus, et « Soi » comme rapport (rapport à soi). ¹² » Le soi est donc ici à comprendre en tant que rapport. Celui-ci s'illustre à travers une culture perpétuelle de l'être en construction, pour laquelle les pratiques de soi peuvent agir comme catalyseurs.

Le soi se distingue de l'identité par son caractère mouvant, variable, en constant changement. L'identité – telle que le terme prend racine dans le latin *identitas* signifiant « qualité de ce qui est le même ¹³ » – sous-entend une forme de permanence unifiée. Davantage stable, elle relève plutôt du passé par sa qualité

¹¹ *Ibid.*, p. 1244.

¹² Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 1990, p. 127.

¹³ Alain Rey (sous la dir.), « Identité », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 992.

immuable. Braidotti le souligne : « Identity is a retrospective notion. ¹⁴» Le rapport à soi s'élabore conséquemment dans cet espace, entre le passé et le présent, entre une identité établie et une identité en devenir. Il s'articule et se réinvente sans cesse à travers le processus changeant de la mémorisation. « Mémoire est le vrai nom du rapport à soi, ou de l'affect de soi par soi. ¹⁵»

Cependant, le soi est aussi en contact constant avec l'extérieur. Il est modelé à la frontière entre une identité construite et intériorisée au fil des années, et puis tout ce qui se situe dans l'en-dehors, le futur. Le soi s'articule entre le même et le différent, l'antérieur/intérieur et l'ultérieur/extérieur. Deleuze parle de cet espace comme d'une strate où se vit le temps présent :

Le dedans condense le passé (longue durée), sur des modes qui ne sont nullement continus, mais le confrontent à un futur qui vient du dehors, l'échangent et le recréent. Penser, c'est se loger dans la strate au présent qui sert de limite : qu'est-ce que je peux voir et qu'est-ce que je peux dire aujourd'hui? Mais c'est penser le passé tel qu'il se condense au dedans, dans le rapport avec soi [...] La pensée pense sa propre histoire (passé), mais pour se libérer de ce qu'elle pense (présent), et pouvoir enfin « penser autrement » (futur). ¹⁶

Le soi se transforme donc dans le présent, à la jonction du rapport à soi et de la relation à l'autre. « Il ne peut y avoir de soi sans autre. Il ne peut pas y avoir d'autre sans soi. Ils existent seulement et toujours dans une étreinte secrète. ¹⁷» Cette surface de contact qui à la fois les dissocie et les unit (ou cette strate pour poursuivre dans le lexique deleuzien) est appelée à fléchir, à se courber, à changer sa direction, et éventuellement à adopter et incorporer à l'intérieur ce qui provient de l'extérieur. Il s'agit d'une zone d'échange. C'est à cet endroit que l'individu puise chez l'autre, dans une volonté d'éclairer la part d'étranger qui l'accompagne, de

¹⁴ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 14.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 1986, p. 115.

¹⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁷ Thomas McEvilley, *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 125.

sorte à révéler et activer la part d'impensé qui est sienne. Les deux parties s'affrontent et s'affectent sur cette ligne imaginée. Elles s'altèrent dans l'épaisseur de cette frontière pourtant étroite.

Si le dedans se constitue par le plissement du dehors, il y a entre eux une relation topologique : le rapport à soi est homologue du rapport avec le dehors, et les deux sont en contact, par l'intermédiaire des strates qui sont des milieux relativement extérieurs (donc relativement intérieurs). C'est tout le dedans qui se trouve activement présent au dehors sur la limite des strates.¹⁸

Dans l'espace de ces strates, le soi tend simultanément à se confondre et à se distinguer de l'autre, comme s'il s'agissait de deux mélodies d'un même air qui s'entrelacent en un contrepoint. La subjectivation s'illustre ainsi comme une pièce musicale improvisant sans cesse sa métamorphose.

3.2.3 Le devenir

Le concept de devenir tel qu'élaboré dans *Mille plateaux* s'harmonise bien avec la théorie foucauldienne de la subjectivation, notamment du fait qu'il répond à la définition du temps articulée ci-dessus. C'est ce qui permet à Deleuze d'affirmer : « l'actuel est l'ébauche de ce que nous devenons. Si bien que l'histoire ou l'archive, c'est ce qui nous sépare encore de nous-même, tandis que l'actuel est cet Autre avec lequel nous coïncidons déjà.¹⁹ » Le devenir fait référence à l'action au présent.

Avant toute chose, il convient de préciser succinctement que le devenir est une notion dérivée de la pensée *rhizomatique* élaborée par Deleuze et Guattari. Le modèle du rhizome s'oppose à celui de la racine, davantage prévisible, voire déterministe selon les auteurs, puisque sa croissance ne répond à aucune logique prédéterminée. Rien ne peut expliquer ou prédire la forme du rhizome, la configuration irrégulière de ses volumes et de sa surface. Cette caractéristique le

¹⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1986, p. 127.

¹⁹ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif? », Association pour le Centre Michel Foucault, *Michel Foucault philosophe : Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 janvier 1988*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des Travaux », 1989, p. 191.

rendrait comparable au cheminement individuel. Son dessin diverge de la structure de la racine qui implique une évolution de type généalogique et qui a grandement inspiré à ce jour tant la philosophie que la science. Ce modèle présume que suivant la logique de l'embranchement, il est possible de saisir toute manifestation en remontant presque mathématiquement à son origine.

Loin de prétendre à un portrait complet de la pensée *rhizomatique*, cette explication permettra de saisir peut-être plus aisément ce qui est à définir ici, soit le concept de devenir.

Devenir est un rhizome, ce n'est pas un arbre classificatoire ni généalogique. Devenir n'est certainement pas imiter, ni s'identifier; ce n'est pas non plus régresser-progresser; ce n'est pas non plus correspondre, instaurer des rapports correspondants; ce n'est pas non plus produire, produire une filiation, produire par filiation. Devenir est un verbe ayant toute sa consistance; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à « paraître », ni « être », ni « équivaloir », ni « produire ».²⁰

La métaphore du rhizome se rapporte au caractère aléatoire du devenir. Elle suppose l'absence d'un centre (un tronc) duquel découle toute progression logique. La surface du rhizome (qui renvoie aux strates traitées précédemment) fait référence à un soi qui se fléchit, se courbe et s'accroît au gré des conjonctures et des désirs. « [L]e devenir est le processus du désir.²¹ » C'est pourquoi il « est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance.²² » Braidotti précise :

[...] rhizomatic thought supports an idea of evolution of the non-deterministic, non-linear and non-teleological kind. In my reading, it is connected to the processes of becoming-others, in the sense of relating, hence of affecting and being affected.²³

Ainsi, le rhizome est fait d'un milieu (son volume), agencé selon une pluralité de segments, et qui tend constamment à se dilater, à repousser les limites de sa forme

²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 292.

²¹ *Ibid.*, p. 334.

²² *Ibid.*, p. 291.

²³ Rosi Braidotti, « Affirming the Affirmative : On Nomadic Affectivity », *Rhizomes*, n° 11/12, 2005-2006. n.p.

vers l'extérieur. Ce schéma botanique sert à figurer la conception du devenir – et de l'individu – tel qu'élaborée dans le deuxième tome de la série *Capitalisme et schizophrénie*.

Si nous avons imaginé la position d'un Moi fasciné, c'est parce que la multiplicité vers laquelle il penche, à tout rompre, est la continuation d'une autre multiplicité qui le travaille et le distend de l'intérieur. Si bien que le moi n'est qu'un seuil, une porte, un devenir entre deux multiplicités.²⁴

Ce moi hétérogène tend à croître en se propulsant vers l'autre, les autres. Il se saisit à travers la multiplicité des alliances et la variété des associations qu'il crée dans son champ de vie. Ce seuil dont parlent les auteurs n'est ni plus ni moins que le soi de la frontière stratifiée dont il était question précédemment. Entre la mémoire et l'avenir, l'intérieur et l'extérieur, l'identité cumulée et celle à se faire, le rapport à soi et la relation à l'autre; il y a cette frontière qui prend son sens dans l'action du devenir.

Le soi qui cherche à proliférer, voire à moduler ses strates en est un qui vise à se déterritorialiser selon Deleuze et Guattari. « On se reterritorialise, ou on se laisse reterritorialiser sur une minorité comme état; mais on se déterritorialise dans un devenir.²⁵ » L'état passif s'oppose au devenir actif, comme le passé s'oppose au futur. Étymologiquement, devenir se rapporte à « venir de, arriver à » ou bien au sens figuré à « être engagé dans un processus qui aboutit à un changement d'état »²⁶. Devenir est un verbe d'action qui se traduit dans une trajectoire entre l'ici maintenant et puis l'ailleurs, la nouveauté, le « non encore soi ». La déterritorialisation est somme toute l'acte du devenir, l'action par laquelle l'individu va puiser à l'extérieur de lui-même de sorte à toujours repousser ses propres limites.

²⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 305.

²⁵ *Ibid.*, p. 357.

²⁶ Alain Rey, « Devenir », *op. cit.*, p. 594.

3.3 Structure théorique

3.3.1 L'écriture comme acte et trace de la déterritorialisation

Pour avoir un impact positif, l'expérience déterritorialisante doit être mesurée. Aller puiser à l'extérieur ne signifie pas s'exiler de soi ou perdre contact avec son identité propre et le sens de sa subjectivité.

Le devenir, autrement dit, n'est pas un processus infini et sans bornes, mais une propulsion réglée et limitée. Les limites sont celles de ce dont un corps est capable, c'est à dire (*sic?*) ce qu'un corps à (*sic*) le pouvoir de soutenir, avant de craquer.²⁷

Il ne s'agit pas de s'exproprier de soi-même. C'est pourquoi l'expérience doit être balisée pour profiter à la construction du sujet.

Les disciplines de soi telles qu'elles ont été présentées par Foucault semblent offrir des outils à une déterritorialisation fructueuse. En s'articulant entre le rapport à soi et la relation à l'autre, elles permettent de se projeter vers l'autre tout en gardant un ancrage en soi. Les écritures sont exemplaires à cet égard puisqu'elles s'inscrivent à la fois comme actions – une réflexion qui se vit dans l'échange – et comme traces de l'action – un support à la déterritorialisation. Tout comme le petit Poucet qui disposait des cailloux le long de la route pour ne pas perdre son chemin, l'individu qui pratique les disciplines de l'écriture se donne les instruments pour puiser dans des territoires inconnus, pour arpenter l'ailleurs, sans perdre de vue son passé, son identité, sa réalité. C'est somme toute ce à quoi en appellent Deleuze et Guattari quand ils écrivent :

L'organisme, il faut en garder assez pour qu'il se reforme à chaque aube; et des petites provisions de signifiante et d'interprétation, il faut en garder, même pour les opposer à leur propre système, quand les circonstances l'exigent, quand les choses, les personnes, même les

²⁷ Rosi Braidotti, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, n° 12, 2003, p. 38.

situations vous y forcent; et de petites rations de subjectivité, il faut en garder suffisamment pour pouvoir répondre à la réalité dominante.²⁸

L'écriture joue donc un double rôle : elle agit en catalyseur dans l'expérience déterritorialisante et comme repère dans le processus du devenir. En tant que discipline observée selon une certaine rigueur, elle alimente le processus de subjectivation qui se veut perpétuel, une construction sans fin. Elle participe du « [...] travail que l'on fait soi-même sur soi-même pour se transformer ou pour faire apparaître ce soi qu'heureusement on n'atteint jamais. ²⁹»

3.3.2 L'écriture et l'œuvre

Il semble qu'il y ait des œuvres d'art qui soient en certains points comparables aux écritures de soi. La création artistique peut en effet être perçue comme un geste posé au présent et qui témoigne d'une réflexion individuelle (celle de l'artiste) articulée au sein d'un contexte plus vaste (artistique, social, politique, amical, familial, ...). Ce qui paraît évident, c'est qu'elle prend forme au même endroit que les écritures, c'est-à-dire entre le rapport à soi et la relation à l'autre.

Si l'artiste conçoit l'œuvre dans un processus de méditation individuelle, il n'en demeure pas moins que sa démarche est mue par une conjoncture et des influences qui lui viennent de l'extérieur. De la même manière que pour les *hupomnêmata*, l'artiste agit en collectionneur d'éléments disparates qui animent sa réflexion et participent à la construction de l'œuvre. Il puise à même le passé et l'autre. Par ailleurs, puisque l'artiste réfléchit l'intérieur pour en formuler une représentation à l'extérieur, la comparaison avec la correspondance s'impose également. L'utilisation à cette fin du contexte muséal ou théâtral par exemple, fait de l'artiste un être qui se propulse vers l'autre, qu'il soit individuel ou temporel. En effet, si l'autre correspond d'abord à un récepteur, spectateur pouvant éventuellement répondre, voire critiquer le contenu de l'œuvre, il peut aussi faire

²⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 199.

²⁹ Michel Foucault, « De l'amitié comme mode de vie », *op. cit.*, 2001, p. 984.

référence à un futur susceptible d'en consigner la mémoire et d'en dégager un propos se modulant au fil des années.

3.3.3 La création artistique comme acte et trace du devenir

Si certains processus de création peuvent se comparer aux écritures de soi et que ces dernières agissent dans le cadre de la déterritorialisation, il devient légitime de croire que la démarche artistique peut être analysée en fonction du processus de devenir. Une telle perspective implique de s'attarder à la fois à la construction et au rendu de l'œuvre, puisqu'elle s'inscrit comme propos et témoin d'un processus.

Les chorégraphies de Pina Bausch et les photographies de Nan Goldin sont souvent lues en regard des questionnements qu'elles soulèvent à propos de l'identité, du rapport à soi et de la relation à l'autre³⁰. Cette réflexion est inhérente au contenu même des œuvres. Cependant, si d'une part ce qui est donné à voir sur la scène et sur les cimaises traduit le soi dans sa mouvance, d'autre part le processus même qui mène à l'élaboration des œuvres – comparable dans ses formes et ses fonctions aux écritures de soi – semble s'inscrire dans ce rapport au devenir tel que défini par Deleuze et Guattari. En effet, pour les deux artistes, le propos des œuvres tient dans l'accumulation d'informations, la collection d'événements choisis du quotidien en vue de constituer un ensemble et d'offrir une fenêtre sur une réflexion individuelle et artistique par le biais de la mise en scène. Si cet ensemble qui prend forme dans l'œuvre d'art évoque grandement l'*hupomnêmata*, le récit qui s'y trouve, destiné à un spectateur, se rapproche de la correspondance. Observée selon cet angle, l'œuvre chez Bausch et chez Goldin participerait de la même façon que les écritures à la quête du devenir, en agissant entre introspection et échange, à la frontière entre le soi et l'autre, et en se faisant acte et trace de la déterritorialisation.

³⁰ À propos de Pina Bausch, voir à titre d'exemple Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001, 353 p. À propos de Nan Goldin, voir à titre d'exemple Elisabeth Lebovici, « On the Edges of the Images », *Parkett*, n° 57, 1999, p. 64-75.

Il y aurait donc une corrélation à établir entre le devenir de l'œuvre et le devenir du sujet, ancrant d'autant plus le propos artistique dans ce rapport à la construction identitaire.

3.4 Vers une analyse renouvelée

Le travail de ces deux artistes a souvent été présenté comme une volonté de faire glisser le privé dans le politique, d'exhiber l'intimité sur la scène publique. La métaphore du journal intime s'est ainsi imposée pour qualifier de telles pratiques³¹. Bien qu'intéressante à plusieurs égards, cette comparaison se bute à certaines limites. Elle semble restreindre injustement l'analyse, entre autres en raison de son caractère réducteur.

Le journal intime est associé à une pratique littéraire destinée aux amateurs qui désireraient formuler sur papier leurs fantaisies personnelles pour eux-mêmes. Il est sous-entendu que ce type d'écriture n'a pour auteur que le dilettante égocentrique, et pour socle que la table de chevet. Il s'agit d'une pratique de soi pour soi qui n'admet nullement l'échange avec l'autre. Elle n'a du coup aucune prétention déterritorialisante. Le témoignage qui y est inscrit est voué au tiroir, en d'autres mots à l'obscurité et au silence. Contrairement à l'œuvre d'art, il n'est surtout pas promis à la scène ou au musée.

Il est également à souligner que cette analogie avec le journal a souvent été utilisée pour qualifier le travail de femmes artistes. La tendance à opérer une telle association sous-entend que les femmes ne disposeraient pas de moyens

³¹ Cette comparaison est tout particulièrement fréquente en ce qui concerne les œuvres de Nan Goldin, d'autant plus qu'elle-même qualifie son travail de journal visuel, qu'elle distingue cependant de son journal écrit dans Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1996 [1986], 147 p. Ce rapprochement a essentiellement pour but de distinguer l'approche de l'artiste du document photographique. Voir aussi à ce titre Catherine Lampert, « Une famille à part », dans Goldin, Nan, *Le terrain de jeu du diable*, Paris, Phaidon, 2003, p. 56-57, et Larys Frogier, « La photographie de Nan Goldin est touchante », *Parachute*, n° 86, printemps 1997, p. 18-25.

d'expression digne de l'art et que leurs réflexions n'auraient pas suffisamment de valeur pour sortir des coulisses de la confidence touchante. Il va sans dire qu'arrêter l'analyse à un tel discours est inadmissible aujourd'hui. C'est pourquoi il devient essentiel de passer par d'autres chemins pour actualiser et décroiser la réflexion.

Il ne s'agit pas ici de discréditer la totalité des recherches qui ont adopté le journal intime comme postulat de base. Le but est plutôt de modifier l'angle d'approche afin d'ajuster le regard. Un cadre théorique inspiré des écritures de soi telles que Foucault les a dépeintes permettra certes de rendre davantage justice à la profondeur des démarches des artistes à l'étude et à la valeur intersubjective de leur processus de création. Les modèles de l'*hupomnêmata* et de la correspondance contribuent à percevoir de manière dynamique l'espace frontalier où se côtoient le soi et l'autre, et à montrer l'ampleur que prend la question de la subjectivation au sein des pratiques artistiques de Bausch et de Goldin.

Le regard ici proposé répond à une volonté de faire sortir l'analyse de ses sentiers habituels, d'arpenter autrement le territoire, de cartographier de nouvelles contrées comme l'inspire Deleuze. S'il dégage les œuvres de leur lecture davantage intimiste dans un premier temps, il permet aussi de porter une attention au processus de création comme significatif du propos véhiculé par les artistes. À ce titre, qu'il s'agisse de médiums artistiques différents importe peu. L'intérêt est de comparer comment ces approches traduisent de manière plus complexe qu'il ne peut le paraître un soi qui se meut, prolifère et devient à cette frontière entre le rapport à soi et la relation à l'autre. Dans ce cas-ci, leur dissemblance peut à l'évidence constituer un atout à l'émergence d'un discours rafraîchi et original.

CHAPITRE IV

DES APPROCHES ARTISTIQUES ENTRE IDENTITÉ ET DEVENIR

4.1 L'œuvre : entre la fin et le moyen

D'emblée, il convient de préciser que les œuvres de Pina Bausch et de Nan Goldin gagnent à être comprises comme des fragments de leur processus artistique. Leurs photographies, *slide shows* ou chorégraphies, bien qu'autonomes, ne sont en rien des pièces finies, comme des vases clos, indépendantes les unes des autres. Chaque œuvre se veut davantage un espace où se cristallise la démarche à un moment, témoignant par ailleurs d'une recherche plus vaste, faite d'un tissage complexe de réflexions intimes et artistiques. Ce qui est donné à voir au spectateur constitue donc moins la fin que le moyen d'une vaste démarche qui, pour les deux artistes, est clairement ancrée dans le quotidien. C'est pourquoi il s'avérerait inadéquat de circonscrire l'œuvre et de l'étudier distinctement du processus de création qui la motive.

Du côté de Goldin, une telle approche prend forme à travers l'alternance des photographies. Il semble inintéressant de chercher à saisir chacune d'elle sans sortir du cadre, en faisant fi de l'ensemble auquel elle participe. Bien que chaque œuvre ait un début et une fin, elle s'inscrit dans une suite photographique plus large mue par une même réflexion. Qu'il s'agisse de diaporamas, de livres d'artistes ou de simples photographies, chaque élément se répond et constitue une narration, certes morcelée de l'intérieur, mais tout de même unifiée lorsque prise dans son ensemble. Chacun des fragments se saisit à l'égard de l'ensemble duquel il est somme toute indivisible, puisque chacune des parcelles permet l'incessante édification du propos artistique.

Chez Bausch, ce rapport à l'œuvre, comprise comme une étape d'un grand chantier, est clairement identifiable dans la mise en exposition du processus de création¹. Tel que mentionné précédemment, les interprètes prennent parfois la parole sur scène pour dire « Pina a demandé, alors j'ai fait... », avant d'exécuter leur séquence. Loin d'être masquée, la démarche est directement sous les projecteurs. Il arrive même que ces mises en scène réfèrent plus largement aux conditions professionnelles des artistes. Par exemple, dans *Bandonéon*, les interprètes témoignent de techniques parfois violentes, physiques ou psychologiques, que leur ont infligées certains professeurs pour discipliner leur corps aux exigences du ballet. Un interprète raconte entre autres « [...] comment un maître de ballet poussait ses danseurs à tendre toujours plus haut la jambe, en tenant une cigarette allumée sous la plante de leur pied. ²» Aussi, dans *Nelken*, Dominique Mercy vêtu d'une robe se moque des exigences du public en matière de virtuosité. Il exécute des grands jetés et des tours en l'air tout en vociférant aux spectateurs : « Mais qu'est-ce que vous voulez voir encore? ». Il ne s'agit ici que de deux exemples, mais les pièces de Bausch sont ponctuées de séquences de cet ordre. Elles assurent la présence de l'ordinaire au sein du spectaculaire. C'est à travers ces citations de la réalité que la chorégraphe parvient à amenuiser la distinction entre les coulisses et la scène.

Goldin opère somme toute un effacement comparable quand elle laisse paraître la trace de l'acte photographique dans l'image. Par exemple, dans *Edwidge behind the bar at Evelyne's, New York City 1985*, le flash se reflète à l'arrière-scène, révélant l'artiste qui exécute la prise de vue (voir fig. 1.13). Il en va de même dans le cas de l'autoportrait au miroir *Self-portrait battered in hotel, Berlin, 1984*³, dans lequel Goldin associe son image à l'instant photographique par la présence manifeste de l'appareil au sein du cadre (voir fig. 1.14).

¹ Voir aussi à ce sujet Chantal Ackerman, *Un jour, Pina a demandé*, France, Antenne 2, 1983, 55 min., couleur.

² Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001, p. 131-132.

³ David Armstrong, Nan Goldin et Elisabeth Sussman, *Nan Goldin : I'll be your mirror*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996, p. 4-5.

Plutôt que de chercher à camoufler la genèse de l'œuvre, les deux artistes font du processus un sujet central de leur propos. Elles l'offrent sans détour au regard. D'une certaine façon, le spectateur accède directement au studio et conséquemment aux interrogations à la fois intimes et artistiques qui motivent ces démarches. Les œuvres se veulent faire partie d'un flot continu de réflexions et de questions devant lesquelles elles ne fixent aucune réponse. Tel que Norbert Servos l'a noté à propos du *tanztheater*, il ne s'agit pas de « [...] donner l'impression de savoir » comme de « met[tre] réellement en question les éléments [...] découv[erts].⁴ » Ces éléments sont les petits morceaux du quotidien glanés par les artistes au fil de leur recherche. « This means of representation exposes the theater as a place for the ongoing process of comprehending reality and creating self, rather than one where set meanings are given to an audience.⁵ »

C'est ainsi que le spectateur reçoit un questionnement à travers lequel il est invité à trouver ses propres déductions ou du moins ses propres pistes de réflexion. En plus de constituer la marque d'un questionnement, l'œuvre sert en effet à motiver l'introspection chez le regardeur qui, à son tour, en hérite et la perpétue selon son gré. Rien n'est donc jamais fixé devant de telles approches. L'art chez Bausch comme chez Goldin n'impose pas un discours, comme une quelconque vision cloisonnée des réalités qu'elles approchent. Au contraire, en passant de l'artiste au spectateur, il alimente la réflexion et contribue à la faire proliférer.

Puisque l'œuvre est ici partie, témoin et relais d'un processus, il semble inapproprié d'étudier la représentation finale séparément de la démarche globale. Dans la pratique comme dans la réception, la distinction entre les deux tend à se dissiper. C'est pourquoi il importe de l'observer de façon plus vaste que dans ses cloisons scéniques ou muséales, à savoir la comprendre comme moyen plutôt que fin d'une approche de la création.

⁴ Norbert Servos, *op. cit.*, p. 26.

⁵ Royd Climenhaga, *Pina Bausch*, New York, Routledge, 2009, p. 65.

4.2 Processus de création et écritures de soi : parentés formelles et fonctionnelles

Plusieurs caractéristiques font de l'*hupomnêmata* et de la correspondance, deux méthodes reliées et complémentaires contribuant à la construction du sujet. Puisqu'il est question ici d'établir un parallèle entre ces écritures et les processus de créations de Bausch et de Goldin, il s'impose d'abord de définir en quoi les démarches des deux artistes partagent des caractéristiques formelles et fonctionnelles avec ces disciplines de soi.

4.2.1 L'*hupomnêmata*

La caractéristique essentielle de l'*hupomnêmata* est l'accumulation⁶. Telle que définie dans le chapitre précédent, cette forme d'écriture se construit par la collection et implique l'observation des autres. Il s'agit d'une démarche réflexive à laquelle une forme matérielle est donnée – celle de l'écrit – au fil d'un processus qui se vit de façon continue. Cette pensée se trouve donc inscrite afin d'être disponible à la relecture et à la consultation régulière.

4.2.1.1 Nan Goldin

Nan Goldin approche son art de manière comparable. En photographiant régulièrement son quotidien et les gens qui l'animent, elle inscrit visuellement une mémoire qu'elle peut éventuellement consulter pour nourrir ses réflexions. Elle imprime l'image du passé de sorte à ne pas en perdre le souvenir, à ne pas laisser le temps le reformuler ou simplement l'oublier. D'aucuns diront qu'il s'agit d'une méthode qui a ses limites, que le passé ne peut rester en vie éternellement, que la photographie ne peut raviver toutes les qualités de l'expérience vécue au présent. Nan Goldin l'admet elle-même :

But photography doesn't preserve memory as effectively as I had thought it would. [...] I had thought that I could stave off loss through

⁶ Voir chapitre 3, section 2.1.1.

photographing. I always thought if I photographed anyone or anything enough, I would never lose the person, I would never lose the memory, I would never lose the place. But the pictures show me how much I've lost.⁷

Néanmoins, la photographie permet de conserver une trace du passé ayant suffisamment de consistance pour soutenir la réflexion au quotidien, comme un socle permettant de donner pleine latitude à l'expérience au présent. C'est pourquoi l'artiste affirme également : « I continue to keep my diaries, both written and photographic. They take care of the past for me, and allow me to live totally in the present. ⁸»

Il s'agit donc pour la photographe de collectionner des parcelles du passé pouvant alimenter un rapport au présent; d'abord, celui de l'artiste, et ensuite, celui des spectateurs. Si l'*hupomnêmata* consistait, pour les Stoïciens, en l'accumulation de choses dites ou écrites, l'art de Goldin s'élabore davantage dans une collection de représentations d'événements vécus. Entre écoute, lecture et puis observation, la méthode diffère quelque peu, mais l'objectif demeure le même. En imprimant son image, celle de ses amis et des lieux fréquentés, l'artiste parvient à ériger une structure réflexive, comme un point d'appui fait de l'échafaudage de ces morceaux de vies. Ainsi sa démarche se rapproche de celle de la discipline comme Foucault l'a définie : « Tel est l'objectif des *hypomnêmata* : faire du souvenir d'un logos fragmentaire, transmis par l'enseignement, l'écoute ou la lecture, un moyen d'établir un rapport à soi aussi adéquat et parfait que possible. ⁹» Nonobstant la nuance quant au mode de transmission, telle est la visée commune entre l'*hupomnêmata* et le processus de création de Goldin. Le but avoué dans les deux cas est de soutenir un rapport à soi, à sa pensée, à son passé, voire à son avenir¹⁰. Pour ce faire,

⁷ Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1996 [1986], p. 145.

⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁹ Michel Foucault cité par Hubert L. Dreyfus et Paul Rabinow (sous la dir.), *Michel Foucault un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 340-341.

¹⁰ Voir également à ce sujet l'analyse que propose Sarah Ruddy : « This is a melancholia whose object is not the past but is instead the potential of a meaningful present, whose

hupomnêmata et photographie vont puiser de manière analogue dans une relation à l'autre, essentielle à la construction de ce rapport à soi. Si du côté des écritures de soi, l'autre est le philosophe, l'auteur, le mentor; du côté de Goldin, il s'agit de l'ami, du conjoint, de la famille. Dans les deux cas, ces processus, comme des disciplines, permettent de mettre passé et présent en relation par l'entremise d'une édification matérielle de la mémoire et de sa consultation régulière.

Ce rapport fonctionnel à l'accumulation trouve son écho dans la forme morcelée du travail. Tel que mentionné précédemment, les œuvres de Goldin répondent à une esthétique fragmentée selon laquelle chaque photographie constitue une parcelle d'un tout méditatif, au même titre qu'une pensée consignée dans l'*hupomnêmata*. En ce sens, ce qui est offert au public par l'artiste s'avère une part choisie de cette mosaïque réflexive. La comparaison entre le carnet de notes et les œuvres de Goldin s'illustre dans les grilles photographiques et les *slide shows* avec encore plus d'évidence que dans l'exposition classique de photographies sur les cimaises. Cette collection de moments imprimés et juxtaposés de manière rythmée les uns à la suite des autres – suivant une structure spatiale ou temporelle selon le cas – répond pleinement dans sa forme à l'*hupomnêmata*.

4.2.1.2 Pina Bausch

C'est dans ce même rapport à l'autre, à l'accumulation et à l'association que Bausch ancre sa méthode de travail et ses mises en scène. En questionnant ses interprètes, la chorégraphe se positionne à l'écoute de leur témoignage et note leurs réflexions. De la même façon qu'un individu tient son carnet, l'artiste puise dans le discours des autres, dans leur passé, dans leurs pensées, dans le but avoué de matérialiser le tout dans l'œuvre.

simultaneous disavowal and incorporation of the lost object generates a continuity between present and future that necessitates active agency. » dans Sarah Ruddy, « "A Radiant Eye Yearns from Me": Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin (Art Essay) », *Feminist Studies*, vol. 35, n° 2, été 2009, p. 357.

After class we meet and I ask a question. We all think about it. The questions are very simple, everybody can give an answer or say something about it. We write it down or keep it in mind. Then there are more ideas that add to it and through what I see there are more new threads, new ideas.¹¹

C'est en posant ces questions et en étant attentive aux réponses que Bausch travaille à capter un passé dans le déjà-dit, le « déjà-entendu », le vécu, le ressenti, dans le but de construire un bagage réflexif comparable aux *hupomnêmata*. Ce dernier prend forme, non plus uniquement dans des livres, mais au sein de l'œuvre scénique¹². L'amalgame hétérogène de récits se métamorphose donc en scènes chorégraphiées, en images mouvantes, mais n'en est pas moins consigné selon les règles d'une discipline.

Au même titre que les expositions, grilles et diaporamas de Goldin, les pièces de Bausch offrent – par le biais de juxtapositions de séquences dansées – une structure cohérente à la remémoration. Cette dernière est essentielle pour permettre à l'œuvre comme à l'écriture de prendre tout son sens comme il en est des disciplines de soi. « L'écriture des *hupomnêmata* s'oppose à cet éparpillement en fixant des éléments acquis et en constituant en quelque sorte « du passé », vers lequel il est toujours possible de faire retour et retraite.¹³ » Le format chorégraphique agit de la même sorte que le carnet, puisqu'il relie les souvenirs morcelés et confère une unité au parcellaire. Les récits, mis en mouvements par les interprètes, sont associés thématiquement et esthétiquement par Bausch de manière à constituer une collection de témoignages qui, une fois rassemblés dans l'œuvre, sont susceptibles d'être fertiles à la réflexion des artistes et des spectateurs. « Bausch [...] shows the results of her and her company's exploration, carefully crafted into cubist portraits

¹¹ Pina Bausch citée par Royd Climenhaga, *op. cit.*, p. 46.

¹² Bausch a également réalisé, en 1990, *Die Klage der Kaiserin* (La Plainte de l'Impératrice), un film chorégraphique conçu selon le même esprit de juxtaposition de séquences que ses pièces. Une réédition est parue en 2011. *Die Klage der Kaiserin*, coffret avec livre et DVD, Paris, L'Arche, 2011, couleur.

¹³ Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits*, vol. 2, Paris, Gallimard, 2001, p. 1239.

that present multiple perspectives that all adhere to an inner logic.¹⁴» Par exemple, pour l'œuvre *Walzer*¹⁵, Bausch a demandé à ses danseurs de reproduire différents gestes manifestant l'affection. Elle a orchestré ces petits mouvements en une suite cadencée selon une musique en trois temps, comme une chaîne humaine dansée par tous les interprètes en file. Il en résulte une sorte de parade affective harmonisée, faite de toutes ces caresses collectées. L'hétérogénéité trouve conséquemment une cohésion dans l'assemblage que crée la chorégraphe de l'ensemble des fragments.

La forme matérielle et artistique qu'acquiert le témoignage à travers l'*hupomnêmata* ou la pièce, permet de prendre une certaine distance par rapport au passé et aux agissements, donnant ainsi la chance de les observer avec l'avantage du recul. Ne serait-ce que pour reprendre l'exemple cité, la séquence gestuelle du défilé de caresses permet de pointer, par son absurdité, certains automatismes inhérents aux comportements quotidiens. Du coup, elle met en lumière l'absence de sens qui parfois les définit. De cette façon, comme il en est de la discipline de l'écriture, la chorégraphie permet d'éclairer le regard.

Chez la chorégraphe autant que chez la photographe, l'œuvre se construit de la même manière que l'*hupomnêmata*, soit d'abord par l'écoute et l'attention portée aux témoignages soigneusement consignés. L'entourage – amis, famille, interprètes – diffère d'un médium à l'autre, mais l'approche demeure comparable. L'interaction avec autrui persiste à être tout aussi essentielle à l'établissement de cette collection de « passés » qu'il en était à l'élaboration des *hupomnêmata*. Il en est de même pour Bausch comme pour Goldin, l'œuvre se déploie par la suite toujours sous la forme d'un recueil soigné de notes. Elles perpétuent le modèle de la collecte en adoptant la forme de l'alternance rythmée de pensées et de souvenirs racontés. À ce propos, que l'espace de présentation soit une scène ou une galerie importe peu.

¹⁴ Royd Climenhaga, *op. cit.*, p. 29.

¹⁵ Voir à ce sujet Klaus Wildenhahn, *Que font Pina Bausch et ses danseurs à Wuppertal?*, NDR/WDR, 1983, 115 min., couleur.

Il ne s'agit que du support pouvant accueillir l'accumulation et transmettre le potentiel de réflexion qu'elle engendre, de sorte à alimenter un rapport à soi au présent.

4.2.2 La correspondance

Suivant toujours la définition qu'en donne Foucault, l'écriture comme discipline de soi comporte un second volet tout aussi nécessaire à la subjectivation : la correspondance. Il s'agit d'assurer un certain décloisonnement du rapport à soi en se racontant à travers une relation épistolaire, en partageant son quotidien, en exposant ses pensées et ses doutes au regard d'autrui. Si l'*hupomnêmata* se définit essentiellement par la consignation d'éléments puisés à l'extérieur de soi, la correspondance opère un peu le mouvement inverse. Elle part de soi et se destine à l'autre. Ces deux mouvements – de l'autre vers soi et de soi vers l'autre – composent l'ensemble.

L'écriture de soi ne consiste donc pas uniquement en une réflexion dirigée exclusivement vers soi-même. C'est notamment ce qui distingue cette pratique du journal intime. « Écrire, c'est [aussi] « se montrer », se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre. ¹⁶» La même affirmation pourrait se prêter au fait de créer. À la distinction près que l'œuvre s'adresse généralement à un public plus vaste et indéterminé que ne le fait la correspondance, ce deuxième volet de la pratique illustre combien l'autre n'est pas que source d'inspiration. L'acte de création possède une dimension de présentation, de partage de la réflexion tant artistique que personnelle. L'autre devient ainsi le public éventuel auquel les œuvres sont destinées, comme la lettre l'est à un correspondant. L'œuvre, qu'elle soit photographique ou chorégraphique, est l'objet au cœur de l'échange.

Foucault note que la correspondance chez les Stoïciens servait à raconter le quotidien, et qu'un tel récit passait par une attention particulière portée aux états du

¹⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, 2001, p. 1244.

corps et de la pensée¹⁷. Il précise bien qu'il ne s'agit pas de remuer la conscience en quête de fautes à avouer et en conséquence desquelles le sujet doit se repentir. Le but n'est non pas la culpabilisation, mais la construction de l'individu par une mise à distance de soi-même qui passe par une matérialisation de l'expérience vécue à travers l'itinéraire au jour le jour.

4.2.2.1 Pina Bausch

L'art de Bausch se rapproche de ce cheminement. Tel que démontré, son processus fait de questions, de réponses et de recherches improvisées permet la traduction de réflexions quotidiennes sur scène. Néanmoins, un second élément, peu mentionné jusqu'à présent, se greffe et concerne le rapport entretenu au corps. Ce dernier est bien sûr un élément central de la danse. Par ailleurs, il se raconte ici plus que chez bien d'autres chorégraphes. Bausch est reconnue pour avoir travaillé avec des danseurs certainement bien entraînés, mais qui incarnent physiquement leur singularité identitaire. Une telle signature la positionne de toute évidence en cohérence avec son approche de la création, mais à contre-courant des modes chorégraphiques.

Chez Pina Bausch, point de sylphides, mais des femmes aux hanches présentes, aux cuisses larges, aux pieds fermement plantés, chacune bien individualisée [...], proposant clairement sa propre histoire corporelle – et sa propre histoire tout court –, base de la théâtralité bauschienne. Des femmes d'où sont exclus tout signe androgyne et toute fragilité morphologique, si ce n'est celle qui s'affirme à travers la maturité de certains corps affichant les indices apparents du vieillissement, donc de la finitude.¹⁸

Il en va de même pour les interprètes masculins qui ne répondent pas forcément aux idéaux de contrôle et d'élégance propres au ballet classique. Tout danseur représente à la fois les forces et les faiblesses qui sont siennes, laissant place aux réalités corporelles.

¹⁷ Voir chapitre 3, section 2.1.2.

¹⁸ Michèle Febvre, « Les paradoxes de la danse-théâtre », *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p. 79.

Dans ces conditions, le corps prend la parole par sa seule présence. Bausch ne s'arrête cependant pas là, puisqu'elle demande aux interprètes de raconter des réalités physiques, des anecdotes de la chair. Les exemples déjà mentionnés faisant référence à la formation du danseur s'inscrivent clairement dans cette préoccupation. Outre ces séquences, l'artiste évoque également un rapport au corps susceptible de faire écho à la réalité d'un public plus large. Par exemple, dans *Walzer*, Jo Ann Endicott en maillot de bain gesticule et exprime sa frustration vis-à-vis des contraintes de l'apparence (voir fig. 2.2). Elle montre entre autres, combien assise, il est nécessaire de toujours être attentive à la position des jambes, de sorte à ne pas laisser les cuisses s'affaisser et ainsi paraître grosses¹⁹. En adoptant plusieurs démarches, elle manifeste à quel point, en tant que femme, il importe d'être constamment attentive à l'image projetée de soi-même, souvent au détriment du confort naturel.

C'est aussi pour céder la parole à la chair que Bausch utilise fréquemment différentes matières qui mettent à l'avant-plan des réalités corporelles simples, mais suggestives, comme la terre qui colle à la peau moite et la saleté, ou bien l'eau qui détrempe les vêtements (voir fig. 2.3). Il s'agit d'une façon très directe d'approcher le corps dans sa réalité la plus concrète. « Lorsque'on est mouillé, les habits s'allongent, ça refroidit; l'eau fait du bruit, réfléchit la lumière. Il se crée une autre vie. [...] Ce sont là des expériences très sensuelles. ²⁰»

En traduisant son propos par l'haptique, Bausch appelle la sensibilité épidermique du spectateur. Elle éveille la sensation charnelle et les souvenirs qui y sont rattachés, permettant d'établir le contact avec le public non seulement dans le récit, mais aussi dans la sensation.

Indeed, at a handful of key moments during the performance, kinesthetic empathy, heightened by emotional sympathy, led me into an unusual

¹⁹ Voir à ce sujet Jo Ann Endicott, *Je suis une femme respectable*, Paris, L'Arche, 1999, p. 17-24.

²⁰ Pina Bausch citée par Norbert Servos, *op. cit.*, p. 303.

form of identification with Bausch's dancers as I *felt myself inside* the choreographic sequences being enacted before me.²¹

Le public « [...] ne perçoit plus alors par le regard, mais directement par le corps.²²» Il est surpris dans sa propre expérience de la chair. Une telle circulation des affects interpelle le spectateur dans son intimité. Elle assure ainsi l'efficacité de l'échange, caractères essentiels à l'exercice de la correspondance.

4.2.2.2 Nan Goldin

En ce sens, la relation à l'œuvre est tout à fait comparable à l'écriture de soi dans le travail de Goldin. Contrairement au journal intime, « [...] elle constitue, non pas un exercice de la solitude, mais une véritable pratique sociale.²³» Elle est au cœur d'une chaîne de partage qui débute à une source d'inspiration (amis, famille), pour être ensuite relayée par l'artiste jusqu'au spectateur. Bien qu'ils ne soient pas en mouvements, les corps de la photographe avivent tout autant l'expérience de l'échange. Ses sujets sont avant tout des corps de sensations. Par l'environnement dans lequel ils sont, par le titre des photographies, comme par leurs postures, leurs actions et les traits de leur visage, ils parviennent à éveiller des souvenirs sensibles inscrits dans le corps du spectateur. Les individus photographiés suscitent une forme d'empathie charnelle par leur impression sur la pellicule. Au même titre que dans la relation épistolaire, les sujets se racontent et s'exposent au regard d'autrui à travers les anecdotes de leur quotidien et les états de leur corps.

Ce qui frappe de prime abord chez Goldin, ce sont les extrêmes sensationnels. Son parcours photographique est en effet ponctué de figures interrogeant les limites de la corporéité: sujets transgenres; ou bien sous l'effet de la drogue, de l'alcool; ou encore très malades, au seuil de la mort. C'est en quelque sorte le cas avec *Ryan in the tub, Provincetown, Mass. 1976* (voir fig. 1.15). L'image

²¹ Daniel Larlham, « Dancing Pina Bausch », *Drama Review*, vol. 54, n° 1, 2010, p. 156.

²² Brigitte Gauthier, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2008, p. 30.

²³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 72.

n'a rien du spectaculaire qu'offraient celles des *drag queens* portraiturées de nombreuses fois par l'artiste. Pourtant, l'androgynie du sujet mystifie le regardeur. Le corps, bien que nu dans la baignoire, ne laisse aucun indice quant au genre auquel il appartient. La vapeur qui voile la scène s'accorde à l'ambiguïté sexuelle dépouillant le spectateur de ses balises conventionnelles, elles-mêmes liées à sa propre expérience corporelle. Il se retrouve dans un entre-deux à partir duquel toute identification au sujet représenté se fait laborieuse, voire impossible. Toutefois, la tension générée est une façon d'interpeler de manière détournée son expérience physique.

L'œuvre *Gotscho kissing Gilles, Paris, 1993*, bien que différente de la précédente, bouscule elle aussi le spectateur (voir fig. 1.16). Elle l'amène à s'interroger sur un aspect bien réel, mais encore méconnu de sa corporéité. L'union des deux sujets par un baiser – l'un à l'agonie, amaigri par la maladie; l'autre inspirant la force par sa musculature – suffit à mettre en lumière le contraste entre puissance et fragilité, vie et mort, santé et douleur. Par cette dissonance marquée, l'œuvre confronte le regardeur à sa propre finitude et aux douleurs physiques qui peuvent l'accompagner. Pour quiconque ne possède pas d'expérience pouvant les relier à ces réalités, ces corps éveillent le doute et potentiellement l'inconfort. Cependant, même si de telles images le repoussent, il n'en demeure pas moins qu'elles l'interpellent d'abord d'un point de vue moral, mais aussi de manière kinesthésique.

Nonobstant ces cas plus spécifiques, voire extrêmes, la photographe capte aussi des expériences plus largement partagées. Il s'agit de corps du quotidien, susceptibles de s'adresser à un public plus large, parce que plus conventionnels : femmes allaitant, couples enlacés, amis attablés par exemple. Ainsi, les diapositives constituant le *slide show Heartbeat* éveillent chez le regardeur la reconnaissance du désir; tout comme, dans un autre registre, *Heart-shaped bruise, New York City 1980*, éveille la sensibilité à fleur de peau (voir fig. 1.17). À cet effet, même les images de

lits défaits, portant encore la marque des individus qui s'y sont posés, appellent la sensation corporelle.

Peu importe dans quelle catégorie se situe la scène et la nature précise de l'expérience qu'elle engendre, les instantanés de Goldin traduisent des états tant psychiques que physiques au quotidien. La photographie fixe la situation, et par le fait même, elle la distancie du réel et du moment présent. Elle permet comme l'écriture de cristalliser le souvenir pour le considérer éventuellement avec une distance temporelle. Tel que mentionné déjà, cette observation s'enrichit du regard interactif des autres desquels l'artiste sait s'entourer, et avec qui elle accepte de partager le fruit de sa pellicule. En ce sens, sa démarche représente un parfait exemple de ce en quoi consiste la correspondance.

Bausch et Goldin partagent toutes deux cette caractéristique avec la discipline de soi. Dans chacun des cas – par la mise en mots, la mise en mouvement ou la mise en images – le but est de prendre une distance avec soi-même tout comme avec son environnement, afin de nourrir le regard critique et d'acquérir toujours un peu plus de lucidité. Ce qui résulte d'un tel processus « [...] s'offr[e] ainsi comme un trésor accumulé à la relecture et à la méditation ultérieures.²⁴» Tout comme il en est d'une correspondance, il est destiné à être partagé et alimenté par un point de vue extérieur.

Hupomnêmata et correspondance forment un tout auquel les approches des deux artistes peuvent s'apparenter. Si les qualités de l'*hupomnêmata* semblent plus caractéristiques de la singularité de leurs démarches, ce qui a été souligné à propos de la correspondance paraît davantage se prêter à une large majorité de processus artistiques. En effet, quiconque cherche à exposer sa réflexion dans un musée ou sur une scène pourrait se reconnaître dans cet exercice. Il demeurerait cependant essentiel de définir sa nature et d'en souligner les parentés dans ces cas-ci pour

²⁴ Michel Foucault, *op. cit.*, 2001, p. 1237.

deux raisons. D'abord, la spécificité de la correspondance permet de dégager ces processus d'une comparaison tiède avec la pratique du journal intime. Les femmes artistes sont trop souvent associées à cet exercice de l'intime à connotation amateur, bien qu'elles affichent publiquement le produit de leur réflexion²⁵. D'autre part, la discipline de l'écriture est complète dès lors que les deux mouvements sont en action : celui de l'*hupomnêmata* qui assure une circulation entre le passé et le présent par l'appropriation, celui de la correspondance qui permet de projeter la méditation dans l'avenir par le dévoilement. Les approches artistiques de Bausch et de Goldin n'auraient conséquemment pu être étudiées comme des formes analogues à cette pratique de soi si l'une des deux écritures avait été oblitérée.

4.2.3 Quelques remarques sur le temps, l'accumulation et l'échange

Il convient de retenir ici que les processus de création à l'étude s'appuient sur les mêmes bases que la discipline de soi stoïcienne des écritures. Celles-ci concernent essentiellement les rapports au temps, à l'accumulation et à l'échange qui singularisent leur façon de travailler, tout comme elles fondent l'*hupomnêmata* et la correspondance.

Un premier rapport au temps se décline de deux façons différentes et complémentaires. D'abord, il y a celui de la pratique, des interrogations, de la prise de notes, de la captation d'informations instantanées, d'une attention portée aux comportements au jour le jour. Il relève du quotidien, du court terme. Cette temporalité en façonne une seconde, celle du long terme. Bausch et Goldin ont fait de leurs pratiques des recherches régulées qui ont jalonné la plus grande part de leur vie. Les interrogations se sont modulées, le groupe d'individus représentés s'est modifié, mais la méthode est demeurée sensiblement la même tout au long de leur carrière. De la longue durée de ces démarches, il s'ensuit des œuvres qui traduisent un propos qui va bien au-delà des anecdotes. Elles témoignent de vies

²⁵ Voir chapitre 3, section 4.

entières et par conséquent, de l'action des années sur l'élaboration de la réflexion. Ces deux temps, celui du fragment au quotidien et celui de l'ensemble de la vie, fondent tout le rapport à la mémoire inhérent à ces processus de création. C'est pourquoi ils rendent d'ores et déjà légitime un premier rapprochement avec les disciplines de soi, qui avaient pour mission d'encadrer sur une base régulière et durable la construction du sujet.

À la caractéristique temporelle s'ajoute le rapport à l'accumulation. Tel que démontré, cet élément est au cœur des démarches des deux artistes comme il se situe à la base de la discipline stoïcienne. Par une mise en forme écrite, photographiée ou dansée, la collecte d'informations contribue en premier lieu à saisir ce qui se trouve à l'extérieur de soi. Elle permet d'en approcher la complexité et de s'adapter à ses variations. C'est notamment la raison pour laquelle Goldin affirme : « Maybe more than other photographers I don't believe in the single portrait. I believe only in the accumulation of portraits as a representation of a person. Because I think people are really complex. ²⁶» L'accumulation permet de varier les regards, d'être attentif à l'autre en différentes circonstances. En second lieu, une fois dirigée vers soi, l'observation minutieuse devient un outil d'exploration de l'intériorité. Comme l'a écrit Braidotti : « [...] identity is an inventory of traces. ²⁷» Puisque l'identité est un phénomène complexe et mouvant, il s'agit donc de faire l'inventaire de ses traces identitaires à mesure qu'elles s'inscrivent en soi. Le travail constant par recherches cumulées, par notes consignées, assure ainsi d'aller sonder des profondeurs inédites chez l'autre tout comme chez soi, tout en suivant les variations qui s'inscrivent dans le temps.

Enfin, il faut souligner le caractère essentiel du rapport à l'échange qui lie une fois de plus écriture de soi et création. Tant pour les Stoïciens que pour Bausch et Goldin, l'idée est de nourrir un rapport à soi-même à la lumière de la relation aux

²⁶ Nan Goldin, « On Acceptance : A Conversation », dans *op. cit.*, 1996, p. 454.

²⁷ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 14.

autres. C'est pourquoi les processus de création des deux artistes s'élaborent dans l'échange tout en évoquant des contextes interrelationnels. De façon concrète, il s'agit d'être attentifs aux autres, d'aller puiser à même leurs attitudes, et de partager avec eux le fruit de la réflexion. D'un point de vue plus abstrait, cela implique de considérer la circulation qui s'esquisse entre l'intériorité et l'extériorité, entre une identité cumulée et une en devenir. Ce rapport à l'échange sera un des moteurs principaux des suites de l'analyse.

4.3 Entre identité et devenir

4.3.1 Un processus en cohésion avec un propos

Tel que présenté dans le deuxième chapitre, ce qui est donné à voir de prime abord dans les œuvres de Pina Bausch et de Nan Goldin concerne les comportements humains et les rapports intersubjectifs. Les deux artistes travaillent à déconstruire les faux-semblants qui tendent à dominer les apparences en société. En quête d'une réflexion empreinte d'authenticité, elles éclairent des situations que tous connaissent, mais qui ne sont que rarement sous les projecteurs. Par ailleurs, outre ce qui se perçoit à la surface des images et à travers les mouvements dansés, le processus entier de création s'harmonise avec cette préoccupation en s'élaborant de façon similaire à un processus de subjectivation.

Après avoir dûment établi la relation entre écriture de soi et création artistique dans la section précédente, il convient de préciser en quoi les démarches de la chorégraphe et de la photographe s'élaborent selon les qualités de la subjectivation. Comme il en est des œuvres des artistes, la subjectivation est une construction. Elle s'érige à la limite entre un passé cumulé, intériorisé, et un avenir encore inconnu, autre, extérieur. Il s'agit donc d'illustrer, dans la présente section, comment ces approches, de par leur singularité, articulent un rapport entre identité et devenir.

4.3.2 Déterritorialisation et processus de création

4.3.2.1 Une démarche archéologique : la question de l'identité

Considérant comme Braidotti que l'identité est « rétrospective »²⁸, qu'elle correspond à un « inventaire de traces », elle est donc à saisir comme un phénomène à la fois multiple et associé au passé, dans lequel s'inscrit une histoire individuelle faite d'une pluralité d'éléments disparates. L'identité pourrait donc être figurée tel un noyau, fait de couches superposées d'expériences représentant l'ensemble des trajectoires empruntées par le passé. Le cœur demeure, mais tend à prendre de l'expansion au fil des expériences, comme des strates supplémentaires qui ne cessent de s'accumuler à la surface de l'ensemble. En tant que telle, l'identité serait à comprendre comme un phénomène interchangeable, puisque ce qui est inscrit en son centre est indéfectible. Toutefois, en périphérie elle demeure mouvante, c'est-à-dire ouverte à des ajouts amenés au présent, lui permettant éventuellement d'épouser de nouvelles configurations.

C'est précisément en cherchant à mettre en lumière une à une ces couches enfouies chez l'individu que les démarches de Bausch et de Goldin méritent d'être qualifiées d'archéologiques. Leur travail par morcèlement et fouille minutieuse, assure de creuser la matière identitaire tout en s'attardant à sa constitution segmentée et stratifiée. Cependant, cette apparente dissection ne doit pas être saisie selon le sens négatif d'une démolition, car elle permet dans un second tour l'appropriation d'éléments qui se greffent à l'ensemble artistique, en vue de l'édification de l'œuvre en son sens global²⁹. En d'autres mots, la fragmentation ne

²⁸ Voir chapitre 3, section 2.2.

²⁹ Accordant davantage de poids aux traumatismes qui les sous-tendraient (la guerre chez Bausch et le suicide pour Goldin), certains auteurs ont privilégié l'angle de la déconstruction pour aborder ces approches. À propos de Pina Bausch, voir Heidi Gilprin, « Amputation, Dismembered Identities, and the Rhythms of Elimination : Reading Pina Bausch », dans Jankowsky, Karen et Love, Clara (sous la dir.), *Other Germanies : Questioning Identity in Women's Literature and Art*, Albany, New York, State University of New York Press, 1997,

mène pas à la déconstruction. Bien au contraire, elle permet la construction de la réflexion par la collection, établissant du coup une parenté évidente avec la discipline de l'écriture de soi.

Ainsi abordées, photographie, chorégraphie et écritures ont en commun d'approcher l'identité selon sa structure stratifiée pour en traduire la forme et approfondir son contenu. Comme cette dernière, ces processus fonctionnent par l'inscription et l'accumulation d'expériences vécues. Chaque création, comme chaque lettre ou note consignée, constitue une strate d'un propos à la fois artistique et identitaire. Elle agit de la même façon que les couches qui représentent l'identité cumulée qui tend constamment à s'accroître.

4.3.2.2 L'échange et la strate au présent : la question du devenir

L'identité pourrait ainsi être figurée selon le concept du territoire et d'après le modèle du rhizome de Deleuze et de Guattari. Alors qu'en son centre, elle cumule un passé sédimenté, elle tend à prendre son expansion en sa périphérie. La couche qui à la fois contient l'intérieur et lui permet d'échanger avec l'extérieur est ce que Deleuze qualifie de « strate au présent »³⁰. Tout en étant une importante balise pour l'individu, elle constitue une active zone de circulation entre l'intime et l'« extime », le passé et l'avenir, le soi et l'autre. Le territoire du soi s'ouvre et entre en relation avec le territoire de l'autre dans le processus du devenir. « Le dehors n'est pas une limite figée, mais une matière mouvante animée de mouvements péristaltiques, de plis et plissements qui constituent un dedans [...].³¹ » L'attraction de l'un agit sur l'autre, provoquant ainsi des mouvements concomitants qui redéfinissent la configuration des territoires en relation.

p. 165-190. À propos de Nan Goldin, voir Silvia Lippi, « La vie et la mort dans les photos de Nan Goldin », *La clinique lacanienne*, n° 15, janvier 2009, p. 195-205.

³⁰ Voir chapitre 3, section 2.2.

³¹ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 1986, p. 103-104.

C'est à titre de régulation de la circulation, ou bien de structure de la balise, qu'agissent les disciplines de soi. Tout en consignait la réflexion sur l'identité, elles assurent le devenir, faisant de la déterritorialisation une action lucide du désir³². Il en va de même en ce qui concerne les processus de création des deux artistes à l'étude. En abordant le devenir du sujet à travers leurs questionnements, elles articulent parallèlement le devenir de l'œuvre selon une discipline de création qui s'appuie sur des échanges avec leur environnement; c'est-à-dire avec les interprètes, amis, famille d'une part, et avec le public, d'autre part.

4.3.2.2.1 Relation aux sujets

L'apport des autres, comme source d'inspiration, est essentiel et singulier aux démarches de Bausch et de Goldin. Il est en effet peu courant de la part des artistes de revendiquer aussi ouvertement le besoin d'aller puiser dans le quotidien d'un entourage pour construire un propos, et de surcroît, d'offrir clairement au regard le résultat de cet échange. Elles partagent néanmoins cette caractéristique et en font le moteur premier de leur approche. La notion d'échange est si dominante que leur art ne prend pas seulement forme avec les autres, mais encore plus significativement à travers eux, leur corps et leur identité. Il ne s'agit pas seulement d'aller puiser dans leurs souvenirs, mais aussi de faire de ces individus les visages porteurs de leur propos. Ainsi, les artistes se démultiplient en quelque sorte, en se déclinant à travers l'image des sujets auxquels ils se sont alliés, ceux-ci étant devenus à la fois participants de la création et personnifications de la réflexion.

« Bausch danced *through* her dancers, and they continue to dance through her distinctive mode of physicalized subjectivity, her way of being in the world. ³³» Il y a une réciprocity complète de l'échange dans cette approche de la création, faite de questions, de réflexions en groupe, de notes et de coopération. De cette façon, bien que les choix de mise en scène appartiennent au final à Bausch, l'identité

³² Voir chapitre 3, section 3.1.

³³ Daniel Larlham, *op. cit.*, p. 158.

propre à chacun n'est pas annihilée par une supposée supériorité hiérarchique de la chorégraphe. À ce titre, il est intéressant de noter que dans ses pièces, les danseurs s'interpellent régulièrement entre eux par leur prénom. Jan, Dominique, Malou, Helena, Jo Ann ou Jakob sont familiers aux spectateurs à l'écoute et réguliers, tout comme leur visage ou leur façon d'interagir sur scène sont devenus emblématiques de l'esthétique du Tanztheater de Wuppertal. Chacun participe à la construction de l'œuvre. Chacun en représente le contenu par son individualité. Il en résulte un fait peu commun au monde de la danse : les interprètes ne sacrifient pas leur personnalité au profit d'une facture uniforme et contraignante imposée par la chorégraphe. Bien au contraire, les danseurs ont acquis une certaine individualité à travers la démarche de Bausch, et Bausch a forgé son style à même l'individualité de ses danseurs. C'est pourquoi une interprète affirme : « On voit tout le monde – la personnalité de chacun importe. ³⁴»

Un tel phénomène se traduit avec autant de force dans le travail de Goldin. La première parenté qui saute aux yeux est l'utilisation des prénoms des sujets photographiés pour intituler les œuvres. Ainsi, Cookie, Simon, Brian, Suzanne, David ou Bruno pour ne citer qu'eux, deviennent familiers à l'œil qui parcourt les photographies avec attention. Outre le sentiment d'intimité créé, l'utilisation du prénom circonscrit le sujet, lui permettant de conserver son statut d'individu au sein de l'œuvre. « This first name, used by Goldin as the only means of identifying her subjects, endows them with their incomparable singularity without the imposition of the "name of the father" or any social identity. ³⁵» Plus qu'un élément anecdotique, le fait d'intituler les œuvres avec les prénoms confère aux amis un statut de sujet existant hors de la pellicule plutôt que d'objet cristallisé sur papier. Comme si, en les nommant, Goldin refusait de leur faire de l'ombre par son titre d'artiste, leur donnant le droit de parole, considérant leur singularité hors de toute catégorisation sociale. Encore ici, le sujet portraituré acquiert une certaine identité dans le cadre

³⁴ Jo Ann Endicott, *op. cit.*, p. 45.

³⁵ Elisabeth Lebovici, « On the Edges of the Images », *Parkett*, n° 57, 1999, p. 72.

photographique, alors que l'artiste crée sa signature à même leur présence récurrente dans son objectif.

Ce qui peut paraître une banale caractéristique traduit dans les faits un rapport à l'échange profondément ancré dans les démarches de ces deux artistes. Cette particularité fait des contextes relationnels un outil de la création appuyant significativement l'intérêt pour l'intersubjectivité au sein de la représentation. À travers lui, la construction de l'œuvre se fait symétriquement à celle de la subjectivité de tous ses participants. Pour Bausch et pour Goldin, il s'agit somme toute de se démultiplier à travers l'autre; de faire œuvre à travers d'autres figures, soit d'autres identités et d'autres devenir. De ce point de vue, les artistes sont à l'écoute du sujet, le considérant comme leur égal dans la lutte au quotidien. Il ne s'agit pas toutefois pour elles de s'éclipser de la représentation. Bausch s'est octroyé des rôles d'importance dans *Danzon* et dans *Café Müller* (sa pièce la plus autobiographique); Goldin s'est abondamment autoreprésentée. Il s'agit davantage pour chacune d'elles de participer à la réflexion identitaire qui prend forme dans la création, au même titre que chacun des autres sujets présents.

En interrogeant amis et interprètes, la chorégraphe et la photographe partagent les expériences intimes, qu'elles déploient en réflexions collectives sans pourtant masquer leurs origines individuelles. Si elles ont fait des relations interpersonnelles leur sujet de prédilection, le chemin qu'elles empruntent pour questionner l'intersubjectivité fait preuve de cohérence en s'appuyant sur un processus d'échange entre individus. Elles créent des espaces conjoints où les territoires de chacun s'interpénètrent, s'ouvrent les uns sur les autres, s'influencent réciproquement, voire se déterritorialisent suivant les sentiers suggérés par la démarche artistique. Les réflexions se partagent dans l'activité de la strate au présent – soit celle de la création – selon une circulation structurée par l'approche de l'artiste, similaire en ce sens à la pratique d'un individu discipliné à l'écriture. La réflexion au présent se saisit donc comme un mouvement alimentant le devenir – de

la création et du sujet – , engendrant une ligne de force qui part de l'individu vers la collectivité, pour enfin prendre forme dans la danse ou la photographie.

4.3.2.2.2 Relation aux spectateurs

Le profit de cet échange bénéficie à l'œuvre au même titre qu'à tous les participants, qu'ils se situent à l'intérieur du processus de création ou bien à l'extérieur, en l'occurrence devant la scène ou dans le musée. En effet, la relation de partage se propage au-delà du studio de l'artiste. En exposant les témoignages accumulés, Bausch et Goldin passent le flambeau de la réflexion au spectateur, assurant pour une seconde fois la démultiplication des questionnements. Comme l'écrivain à son correspondant, l'artiste partageant le fruit de ses réflexions au quotidien ouvre sciemment son territoire au regard extérieur.

Hormis quelques stratégies de mise en scène³⁶, les œuvres parviennent par leur traitement à établir la relation d'échange entre artiste et spectateur. Le rapport au corps déployé dans les deux cas et déjà exposé dans la section à propos de la correspondance joue un rôle important à ce propos. Il contribue à la circulation des affects nécessaire pour qu'il s'agisse d'une œuvre plutôt que d'une page de journal intime. C'est pour cette raison que Norbert Servos affirme à propos de Bausch :

In this sense, the pieces are not 'complete'. They are not self-sustaining works of art because, in order to develop completely, they require an *active* onlooker. The key lies with the audience, who are asked to question their interest and their own everyday experiences. These should, and indeed must, be collated against the happenings on the stage and related to them. A 'sense connection' can be made only when

³⁶ Chez les deux artistes, quelques stratégies simples sont employées de sorte à assurer l'impression d'identification nécessaire au rapport à établir entre œuvre et public. Mis à part l'emprunt de récits tirés du réel, elles puisent dans la culture populaire des éléments rapidement reconnaissables qui savent s'inscrire durablement dans l'esprit de chacun. Par exemple, chacune accompagne généralement ses mises en scène de musiques connues. L'apport du rythme est également à signaler dans les deux cas. La répétition du mouvement dansé, tout autant que celle du dé clic du carrousel de diapositives, inscrivent les images dans le regard par le pouvoir de l'insistance. Elles assurent une certaine persistance de l'œuvre dans la mémoire, même une fois le seuil du théâtre ou du musée passé.

the corporeality (the physical awareness portrayed) on the stage relates to the physical experience of the onlooker.³⁷

L'empathie kinesthésique dont il a été question précédemment assure une première liaison entre les deux parties. Il permet à l'artiste et son propos de s'immiscer directement dans le territoire – tant charnel qu'émotionnel, voire identitaire – du spectateur, entrouvrant la frontière qui aurait pu les séparer³⁸. Une fois la distance abolie entre les deux, « [p]assive reception is impossible. 'Theatre of experience' mobilizes the affects and the emotions [...].³⁹» Plutôt que de s'adresser à la raison, la danse de Bausch interpelle directement le regardeur dans son expérience, l'incluant dans l'action, et permettant d'activer très rapidement la circulation de part et d'autre de la salle de spectacle.

The freely associated images and actions form chains of analogies, spin a complex web of impressions that are connected, as it were, 'beneath the surface'. If a logic exists, it is not a logic of the consciousness, but of the body, one that adheres not to the laws of causality but rather to the principle of analogy. The logic of emotion and affects does not depend on reason.⁴⁰

Les questionnements inhérents à l'œuvre sont ainsi propagés dans l'assistance. Si la chorégraphe tendait à démultiplier son propos par l'entremise des interprètes dans un premier temps; elle y parvient une seconde fois par l'efficacité du rapprochement qu'elle établit avec le spectateur en invoquant l'expérience, notamment telle qu'elle s'ancre dans le corps.

Cet essentiel rapport au public se présente avec autant d'évidence dans la démarche de Goldin. L'artiste donne à voir des corps chargés de vécus, se racontant dans l'expérience de leur quotidien, dans la présence de leur chair. Ils

³⁷ Norbert Servos, « Pina Bausch : Dance and Emancipation », dans *The Routledge Dance Studies Reader*, Alexandra Carter (sous la dir.), Londres, Routledge, 1998, p. 38.

³⁸ À ce titre, il est intéressant de noter qu'il y a une réelle volonté de déconstruction du quatrième mur. Par exemple, dans *Walzer*, un certain nombre de spectateurs étaient invités à prendre place directement sur scène. Dans l'autre sens, les danseurs font fréquemment des incursions à même l'assistance.

³⁹ Norbert Servos *op. cit.*, 1998, p. 39.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 41.

s'adressent au spectateur et l'interpellent dans sa propre subjectivité, tant via une sensibilité corporelle que par des échanges de regards.

The focus of Nan Goldin's work is the human body, fragile, yet strong, tiny, yet full of presence, surrounded by affection, love, and destructive tendencies. The face that belongs to this body is often turned toward us. It looks at us. Her photographic work can thus be read as an encyclopedia of gazes.⁴¹

Cette volonté d'inclusion de l'observateur dans l'œuvre est d'autant plus avérée par ces jeux de regards qui permettent de relier le cœur de l'image à ce qui se retrouve hors-champ. « Du corps photographié au corps du spectateur, il y a comme une circulation incessante de regards.⁴² » À lui seul, ce mouvement représente l'invitation à l'échange auquel l'artiste convie le public. Il illustre l'ouverture de l'un sur l'autre, la perméabilité de la limite qui les sépare, l'interpénétration de leurs territoires.

L'art de la photographe parvient de cette façon à instaurer le contexte d'échange nécessaire à transmettre certaines interrogations qui sont les siennes dans l'esprit du regardeur. La réflexion est encore ici relayée de l'artiste au public, par l'œuvre et les affects qu'elle déploie. Chacun s'approprie ce que bon lui semble parmi la diversité de fragments d'humanité révélés dans le cadre photographique, et le fait évoluer à sa façon par la suite.

Il importe de préciser qu'il ne s'agit pas ici de tenter de décomposer le contexte de réception, et d'évaluer ses implications psychologiques, examen qui éloignerait inutilement l'analyse de la problématique initiale. Néanmoins, cette brève incursion du côté du public a pour but d'illustrer un élément fondamental. La nature du rapport que Bausch et Goldin entretiennent à leur art tient d'un phénomène global de construction progressive, soutenu par une volonté d'échange qui distancie ces approches de toute forme de journal intime. Il s'agit de pratiques qui ne peuvent être

⁴¹ Joachim Sartorius, « Deep Pictures of Us All », dans Nan Goldin, *op. cit.*, 1996, p. 323.

⁴² Larys Frogier, « La photographie de Nan Goldin est touchante », *Parachute*, n° 86, printemps 1997, p. 20.

complètes sans l'apport du public, puisque c'est à travers lui que l'œuvre prend corps et assure la plénitude de son devenir. Si les artistes réfléchissent leurs propres questionnements à travers la représentation, et nourrissent leur propre subjectivité par le biais de leur art, cela ne se fait pas sans l'apport de l'autre, qu'il soit ami ou spectateur étranger. C'est ainsi qu'elles alimentent un rapport à soi, dans une relation à l'autre, et que de la rencontre des deux, elles font émerger l'œuvre comme une trace de ce mouvement d'aller-retour.

De cette caractéristique découle un second constat d'importance. De l'alliance de l'artiste aux regardeurs, il y a prolifération du questionnement tant identitaire qu'artistique. Par l'ouverture qu'elles provoquent, Goldin et Bausch parviennent à décroiser une réflexion qui était au départ intime. À la faire glisser ainsi du privé au public, elles assurent son déploiement à travers les multiples individus affectés par le propos présenté. Elles font de l'œuvre « [...] une expérience commune dont chacun peut tirer profit pour lui-même [...] ⁴³», au même titre qu'il en était des écritures de soi. La photographie et la chorégraphie permettent réellement l'ouverture de la frontière qui normalement sépare l'artiste du monde qui l'entoure. À travers cette mise en commun des territoires, le spectateur est lui aussi appelé à remuer les strates de son identité, à interroger son propre rapport à lui-même, à questionner son propre devenir.

4.3.2.3 Les vecteurs espaces/temps

Temps et espace sont deux vecteurs récurrents dans les pratiques étudiées. Alors que l'espace semble faire appel aux territoires individuels et à leur interpénétration éventuelle; le temps paraît référer davantage aux couches superposées dans la mémoire de chacun, aux identités telles que figurées selon un modèle stratifié. Ce questionnement est mis en relief par un traitement formel de

⁴³ Michel Foucault, *op. cit.*, 1984, p. 74.

l'image et de la mise en scène qui cristallise la prépondérance de ces deux éléments chez Bausch autant que chez Goldin.

4.3.2.3.1 Rapport à l'espace : une mise en scène des territoires

Il appert que l'idée de l'échange avec l'autre s'avère un principe moteur des démarches étudiées. L'autre a, jusqu'à maintenant, été essentiellement identifié par l'ami, le danseur, le spectateur. Par ailleurs, il mérite aussi d'être observé dans le sens plus large d'un environnement, notamment sous l'inspiration du concept de territoire de Deleuze et Guattari. L'autre pourrait donc être perçu comme tout ce qui gravite à l'extérieur du sujet, de sa balise identitaire, représentant un incontestable potentiel d'attraction. L'individu serait donc constamment en contact avec l'autre dans ses déclinaisons plurielles, activant sa mouvance au présent, motivant l'activité de son devenir. Saisi dans un sens plus global, la notion d'« autre » convoque un regard se posant davantage sur la forme des œuvres, rappelant que l'acte d'exposition – photographique ou scénique – constitue dans son geste premier la circonscription d'un territoire.

Le cadre rectangulaire des photographies de Goldin constitue à lui seul une frontière qui tend à orienter en son centre l'œil du spectateur. Tel que mentionné précédemment, le champ de la prise de vue est constamment défié par les jeux de regards des sujets qui assurent une présence à ce qui demeure pourtant invisible. L'artiste va cependant plus loin dans son interrogation des limites plastiques par l'utilisation qu'elle fait du format de la grille. Si ce format appuie de prime abord le rapport à l'accumulation, il offre aussi une configuration spatiale à cette mémoire fragmentée chère à la photographe.

In the past few years, Goldin has used this grid format as a way to configure space as a density of people, of bodies, of portraits – the grid,

an echo of the slide show, sums up her view that history and time exist as an aggregate of individual lives.⁴⁴

La grille permet en effet d'associer différentes temporalités et différents espaces dans un même cadre. Elle joue avec les limites de l'image par le rapprochement et le regroupement au sein d'une nouvelle délimitation, celle formée par l'ensemble. L'espace de prime abord singulier de l'œuvre, réfère à une pluralité de lieux représentés, évoquant à leur tour autant d'instantanés du passé. Cette remarque est d'autant plus fondée dans la récente grille *ShapeShifting 2* (2010) où se combinent juxtaposition et superposition, en jumelant grille et surimpressions photographiques⁴⁵. En plus de cohabiter au sein d'un tout circonscrit par le cadre, les instantanés représentés se confondent ainsi les uns dans les autres engendrant plus que jamais une impression de perméabilité et d'interpénétration des espaces-temps.

Avec les moyens chorégraphiques qui sont les siens, Bausch aussi défie l'espace de représentation. Que les danseurs s'y collent comme dans *Walzer* ou qu'ils s'y projettent avec violence comme dans *Café Müller*, les frontières de la scène sont constamment pointées et mises en jeu (voir fig. 2.4 à 2.6). Les allers-retours qu'effectuent les interprètes entre la scène et l'auditoire fragilisent l'étanchéité habituelle du quatrième mur. Les décors représentant de vastes espaces naturels (le champ d'œILLETS de *Nelken* ou le bord de mer de *Masurca Fogo* par exemple) projettent l'imaginaire chorégraphique dans des univers sans autre borne que la terre et le ciel (voir fig. 2.7). Même le sol n'est plus une limite dans ... *como el musquito en la piedra, ay sí, sí, sí...*, puisqu'il se craquèle, s'entrouvre et se referme subtilement sur d'autres espaces, comme sur des forces souterraines qui animent les danseurs.

La remise en question du territoire scénique et de sa forme est si fréquente chez Bausch que certains auteurs sont tentés d'établir une corrélation entre cet

⁴⁴ Elisabeth Sussman, « In/Of her Time : Nan Goldin's Photographs », dans Nan Goldin, *op. cit.*, 1996, p. 43.

⁴⁵ Voir note 61, chapitre 2.

intérêt manifeste pour la frontière à surpasser et le mur qui a divisé le pays de la chorégraphe. La pièce *Palermo Palermo*, présentée pour la première fois en 1989, a pour beaucoup contribué à cette lecture, puisqu'elle s'ouvrait sur l'effondrement d'un mur sur scène (voir fig. 2.8). Bien que le but de l'étude ne soit pas d'attribuer aux murs bauschiens un sens politique spécifique, force est d'admettre que l'insistance déployée dans le traitement des limites – et conséquemment des territoires – en fait un sujet récurrent auquel le regardeur ne peut échapper. Ainsi, nonobstant toute signification historique, le mur s'impose d'abord et avant tout comme une barrière à repousser, un prétexte à aller au-delà. Il constitue un symbole rappelant la quête constante à surpasser les balises de la danse tout comme les contraintes du quotidien, ou bien, d'un point de vue métaphorique, à toujours tenter d'élargir la circonscription du territoire individuel⁴⁶. « Dans ces chorégraphies, même les murs n'arrêtent pas les désirs et les crises. Pina Bausch fait voir les frontières de la scène, mais elle les subvertit, aucun mur n'est blocage absolu. ⁴⁷»

Alors que la cohabitation de ces espaces-temps chez Goldin rappelle la question de la jonction et de l'interpénétration des territoires, le combat en vue de l'élargissement des frontières scéniques chez Bausch renvoie à la volonté d'épanouissement individuel, voire à l'image deleuzienne de la strate au présent qui cherche à prendre de l'expansion. Dans les deux cas, le rapport à l'espace est traité métaphoriquement en cohérence avec les démarches artistiques et leur intérêt marqué pour l'échange entre l'intérieur et l'extérieur, métaphores territoriales du soi et de l'autre. Cette sommaire remarque à propos de la forme cherche à souligner

⁴⁶ Il est à noter que cette logique de la transgression des frontières n'opère pas que de manière matérielle, mais également normative chez la chorégraphe. Dans *Arien* par exemple, une histoire d'amour entre une femme et un hippopotame devient tout aussi possible – et impossible – qu'il en aurait été entre des êtres humains. La question est également prégnante dans le travail de Goldin qui défie abondamment les règles normatives, ne serait-ce que dans ses nombreux portraits de drag-queens. Dans les deux cas, le rapport à la norme est très riche et, il va sans dire, mériterait plus que la mince digression accordée ici. Par contre, puisqu'il s'agit d'un sujet à part entière qui a déjà été fréquemment évoqué à travers différentes études, il ne fera pas l'objet d'un examen détaillé dans ces quelques pages.

⁴⁷ Brigitte Gauthier, *op. cit.*, p. 70.

une fois de plus les préoccupations abordées par les approches des artistes. De la sorte, le thème récurrent du territoire identitaire – et corollairement du devenir par l'échange – trouverait son écho non seulement dans la façon de développer le processus de création, mais également dans les questions davantage formelles de chacun des médiums tels que les deux artistes les approchent.

4.3.2.3.2 Rapport au temps : une esthétique de la mémoire

Temps et espace sont deux éléments concomitants. C'est la raison pour laquelle l'examen du rapport à l'espace qui vient d'être esquissé a déjà présenté en quelques points l'analyse du rapport au temps qui suit. Ainsi, tel que précisé déjà, le format de la grille préconisé par Goldin convie à une pluralité d'espaces-temps au sein de l'unité de l'œuvre.

Cependant, dans le cas du diaporama, la caractéristique de l'accumulation s'associe au facteur, non plus tant de l'espace, mais davantage de la durée pour assurer la mise en forme du propos dans son intégralité. Les images se succèdent selon le rythme régulier du carrousel rappelant la fréquence du déclenchement de l'appareil dans le quotidien de l'artiste. La forme alternée de la projection renvoie ainsi à la conception de l'identité, faite de couches cumulées avec les années, superposées à la manière d'un noyau individuel, configurées d'après les aléas de l'expérience. De la même façon, elle rappelle la structure de la mémoire construite de manière parcellaire. Le spectateur est invité à arrêter un moment sa déambulation dans l'exposition, pour voyager dans la suite de ces images comme à travers des strates du passé de la vie de l'artiste et de ses sujets⁴⁸. « Goldin's images are a kind of knowledge of subjects of history that bear in themselves the « index of their origins », and, as such, they produce a document of history that

⁴⁸ Il serait évidemment possible d'arriver à la même remarque en ce qui concerne la visite de l'exposition durant laquelle les photographies défilent. Le modèle du diaporama s'avère par ailleurs encore plus efficace pour exemplifier la forme temporelle stratifiée, puisqu'elle impose son rythme au visiteur, tout en étant davantage caractéristique du travail de Goldin qu'il en est d'un parcours muséal, plus général.

carries the trace of the subject into the present.⁴⁹» L'inventaire de traces exposées se dévoile dans la durée de l'enchaînement des images. Cette mise en forme profile le temps écoulé depuis la prise de vue comme une sorte d'espace stratifié qui n'a de cesse de s'élargir. Un tel traitement souligne une fois de plus la préoccupation de l'artiste quant au défilement du moment présent. « By capturing the present, Goldin instinctively knew that the record would ultimately deliver a past.⁵⁰»

Les deux démarches témoignent d'une conscience aiguë de la fugacité du temps et de l'impact que cela génère dans le propos comme dans la forme artistique. La même acuité se perçoit du côté de Bausch. « Son premier et plus intime collaborateur, Rolf Borzik, l'avait dit clairement : « Nous sommes en train de dire quelque chose qui est déjà mort, ou en train de mourir ». ⁵¹» En ce sens, les œuvres de Bausch se déploient aussi comme les *slide shows* de Goldin, soulevant une à une les couches des souvenirs partagés. Mues par le désir de consignation de l'instant furtif, elles sont construites dans une suite juxtaposée de souvenirs évoqués, se succédant au fil de la soirée. Chaque pièce dessine dans sa durée les pourtours d'une mémoire collective, esquissée d'un collage de récits personnels comme autant de réminiscences issues d'un passé indéterminé. Par exemple, « *Kontakhof* ne traite d'aucune situation historique concrète [...]. ⁵²» Chacun est ainsi libre de se l'approprier à sa façon. Une telle approche affiche un rapport au temps dont le traitement symbolique s'articule entre l'identité individuelle et l'imaginaire commun, aussi bien dire entre les traces du soi et celles de l'autre.

Ce rapide détour du côté de l'œuvre exposée permet d'illustrer combien les préoccupations des deux artistes sont traitées en harmonie avec leurs choix formels.

⁴⁹ Sarah Ruddy, *op. cit.*, p. 376.

⁵⁰ Elisabeth Sussman, *op. cit.*, p. 25.

⁵¹ Etel Adnan, « Une révolution nommée Pina Bausch », dans *Café Müller : une pièce de Pina Bausch*, coffret avec livre et DVD, Paris, L'Arche, 2010, p. 28. Rolf Borzik a été le conjoint de Pina Bausch, ainsi que le scénographe de la compagnie jusqu'à son décès en 1980.

⁵² Norbert Servos, *op. cit.*, 2001, p. 96.

Si l'identité et le devenir du sujet sont des éléments centraux de leur démarche entière, leur reflet se manifeste dans le traitement stratifié du temps et décloisonné de l'espace au sein de la représentation. Du reste, ces quelques remarques s'ajoutent à l'ensemble des observations permettant d'affirmer qu'il se dégage de ces approches un rapport manifeste entre identité et devenir. Celui-ci se dynamise par l'action de l'échange et se révèle à travers la mise en forme d'une réflexion s'appuyant sur l'expérience cumulée. Enfin, il s'illustre par une volonté de rencontre entre les territoires individuels et un intérêt palpable pour la juxtaposition des temporalités.

4.4 Entre le soi et l'autre : le mouvement du désir

Entre le passé et le futur, entre le soi et l'autre, les démarches de Nan Goldin et de Pina Bausch possèdent des qualités comparables aux processus de subjectivation. Au même titre que la construction du sujet, l'élaboration de l'œuvre s'appuie sur une forme de discipline, dans ces cas-ci, celle de la création. Tel que présentée déjà, cette dernière offre quelques parentés avec la pratique de soi par l'écriture, celle-ci se déclinant sous les deux formes de *l'hupomnêmata* et de la correspondance. Elle implique un rapport à soi-même, animé d'un contact avec son environnement, au travers duquel l'individu se révèle tout autant qu'il devient, rappelant l'affirmation de Braidotti : « The truth of the subject is always in between self and society. ⁵³»

Non seulement Bausch et Goldin traitent de contextes relationnels dans les images qu'elles donnent à voir, mais celles-ci émergent de processus au fil desquels les identités se côtoient. La chorégraphe et la photographe se signifient en tant que sujet à la lumière des individus qui les accompagnent dans la démarche de création, de la même façon que l'écrivain à travers la relation épistolaire. Ainsi, l'artiste s'interroge et se métamorphose dans l'espace étroit de la frontière délimitant le soi et

⁵³ Rosi Braidotti, *op. cit.*, p. 14.

l'autre, dans le présent réflexif reliant le passé et l'avenir. Prenant forme dans cet espace, témoignant de cette réflexion, l'œuvre s'appuie sur l'identité cumulée, avant de s'en distancier pour se faire acte et trace du devenir tant subjectif qu'artistique.

A travers les objets qu'il convoque et qu'il construit le sujet n'exprime plus un *for* intérieur et antérieur : il s'invente au-dehors et au futur dans le mouvement d'une émotion qui le fait sortir de soi pour se rejoindre et rejoindre les autres à l'horizon du poème.⁵⁴

Bien que l'auteur fasse davantage référence ici à l'art littéraire, cette invention de soi rappelle en quelque sorte la subjectivation telle qu'entendue par Foucault, ou le devenir tel que défini par Deleuze et Guattari.

Qu'il s'agisse de discipline de création, de pratique de soi, ou d'expérience déterritorialisante, tous s'entendent pour identifier une démarche engendrée par un élément déclencheur que Collot désigne comme « le mouvement d'une émotion ». C'est à ce titre que le désir intervient dans le travail de Bausch et de Goldin. Il active la circulation de part et d'autre de la frontière. Il assure le pont entre le soi et l'autre. Si pour les auteurs de *Mille plateaux*, le désir est le moteur premier du devenir⁵⁵, il est manifestement un élément fondateur des approches à l'étude. Il alimente le processus de création, constituant par le fait même un thème fort prisé qu'un certain nombre d'analyses ont souligné.

Bausch l'affirmait : « [...] *die größte Stärke ist eine große Sehnsucht*, la plus grande force est un profond désir.⁵⁶ » Ce même désir motive la création, teinte les récits amenés en studio, et propulse la rencontre entre la chorégraphe et ses danseurs. Il transparaît sur scène dans les images théâtrales qui tendent constamment à mettre le désir « [...] à l'épreuve de la réalité.⁵⁷ » Il se dénote également dans la forme juxtaposée qu'adopte le montage scénique.

⁵⁴ Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », p. 117.

⁵⁵ Voir chapitre 3, section 2.3.

⁵⁶ Pina Bausch citée et traduite par Brigitte Gauthier, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷ Norbert Servos, *op. cit.*, 2001, p. 9.

La fragmentation même de toute action sur sa scène fait partie de la stratégie du désir car celui-ci pour demeurer opérant, doit être interrompu, détourné... Et nous sommes aussi emportés par les changements de musique, de la gestuelle, de l'atmosphère. Cette instabilité traverse ses œuvres comme notre propre monde.⁵⁸

Au demeurant, cette instabilité fait partie du mouvement : celui qui définit l'art chorégraphique, celui qui sous-tend la création, celui qui projette inlassablement le soi à la rencontre de l'autre.

Sussman abonde dans le même sens en qualifiant l'œuvre de Goldin d'« [...] history of desire [...] »⁵⁹. Cette histoire se décline de plusieurs manières : d'une part dans la mise en forme d'un désir de mémoire, mais aussi dans l'illustration du désir de l'autre, du désir d'être désiré par l'autre. Le tout relate généralement une logique de l'attente, notamment celle du regard approbateur sur lequel appuyer la confiance en son individualité. « [...] l'ensemble de cet œuvre est utilisé pour servir un idéal personnel fondé sur la dialectique du désir à travers ses interdits et sur la quête de l'estime de soi, rattachée à cette pensée de l'altérité.⁶⁰ » Cette prépondérance du regard externe signifie le rôle d'importance de la norme dans tout processus subjectif en ce qu'il s'abreuve à même la relation avec autrui. C'est en ce sens que l'appareil de l'artiste « [...] freezes the comings and goings of the social experience of desire [...] »⁶¹.

Le caractère relationnel des pratiques de Pina Bausch et de Nan Goldin est manifestement affaire de désir. C'est à ce titre qu'il circule en filigrane dans le processus comme dans les thématiques abordées par les artistes. Il contribue à l'élaboration de l'œuvre par la rencontre, tout comme il bénéficie à la construction du sujet par l'échange. Encadré par la pratique, le désir se veut créatif. Il constitue le moteur qui garantit le mouvement, qui assure d'établir la liaison entre le soi et les

⁵⁸ Etel Adnan, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁹ Elisabeth Sussman, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁰ Paulette Gagnon, « La dérive du soi vers l'autre », *Nan Goldin*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, p. 9.

⁶¹ Elisabeth Sussman, *op. cit.*, p. 25.

autres; relation nécessaire à la démultiplication des réflexions identitaires et à la propulsion du sujet vers son devenir.

CONCLUSION

C'est d'abord intuitivement que l'idée d'un rapprochement entre Pina Bausch et Nan Goldin s'est profilée. L'observation attentive des œuvres a fait le reste. À les considérer fréquemment et longuement, elles ont imposé au regard leurs parentés fondamentales, incitant éventuellement ce questionnement. De ces moments chorégraphiés et imprimés, s'est révélé un regard sensible et poétique posé sur le sujet dans sa lutte quotidienne vers l'autre, sa perpétuelle part d'inconnu, son incurable attraction. Allant bien au-delà de l'ordinaire qu'elles dévoilent, il s'agit là de créations qui impliquent un travail de la mémoire, aspirant à débusquer les fossiles les mieux enfouis d'une humanité affligée de solitude.

Ces premières similitudes, si prégnantes dans leurs œuvres, ont motivé le désir de plonger dans ce rapport à soi, cette relation à l'autre qu'elles explorent avec tant d'acuité. À y nager, il est apparu que cet intérêt pour l'intersubjectivité semblait trouver sa source plus profondément qu'à la surface de l'anecdote, aussi éloquente soit-elle. En dépit des récits évoqués, il s'est avéré que les façons avec lesquelles ces artistes entrevoyaient la création se ressemblaient; l'une et l'autre manifestant une démarche caractérisée par l'implication personnelle et l'écoute bienveillante. C'est ainsi que la réflexion a pris forme, mue par une volonté de saisir en quoi ces approches sous-tendent un rapport au devenir au fondement duquel se retrouve le mouvement incessant du soi vers l'autre.

La question énoncée comme problématique principale est complexe. C'est pourquoi les quelques idées ébauchées ici ne prétendent pas à un portrait complet. L'espace de ce mémoire a plutôt permis de tenter de défricher de nouvelles pistes que d'en creuser les profondeurs. Du coup, si la comparaison a éclairé mutuellement les pratiques, elle aura restreint l'espace alloué à chacune. Une

analyse détaillée pour chaque artiste, prenant appui sur davantage d'œuvres et de témoignages de leurs sujets – amis, famille, interprètes – serait sans doute plus lumineuse. Néanmoins, il est souhaitable que ces quelques pages aient ouvert une fenêtre sur la pluridisciplinarité en recherche ainsi que sur l'importance du processus dans la création.

À aborder l'ouverture des frontières entre le soi et l'autre, cette étude a cherché parallèlement à en appeler d'un concret décloisonnement des espaces discursifs. Parler d'interdisciplinarité ne devrait pas être qu'un exercice théorique, mais plus concrètement une nouvelle façon d'aborder la réflexion ainsi que de pratiquer l'analyse de l'art. Bien qu'une balise soit essentielle à tout raisonnement structuré et fécond, une reconfiguration des limites permettrait d'envisager autrement la prolifération des idées. De manière regrettable, les ouvrages consultés dans le cas présent, se cantonnent bien souvent à une catégorie d'étude admise. Sans faire de quelconque généralisation, force est d'admettre que l'histoire de l'art s'en tient encore trop souvent à des territoires consacrés par la discipline au fil des années, pendant que la danse s'apitoie en exergue sur sa différence. Cet immobilisme n'a rien de créatif. Il semblerait que les deux bénéficieraient à gagner en ouverture.

Le discours sur la danse prétend notamment que l'art chorégraphique est le plus à même de s'adresser au corps. La danse serait l'art par excellence de la chair, son expression la plus achevée. Toutefois, il semble que bien qu'il s'agisse de son outil privilégié, il n'en est pas systématiquement le sujet le plus considéré. Plusieurs chorégraphes font en effet bien plus abstraction du corps et de ses réalités, que certains artistes dits plastiques ou visuels. Une telle remarque s'affirme entre autres dans la relation charnelle qu'ils parviennent à établir avec le spectateur. C'est à ce titre que les historiens de l'art ont à apprendre de la danse, soit en puisant autrement dans les discours sur la sensibilité corporelle de plus en plus interpellée par les artistes. Il y aurait sans conteste également là matière à nourrir l'éternel débat chorégraphique quant au respect du sujet incarné en danse. En effet, nonobstant

que le corps naturel clame sans cesse sa volonté de reprendre ses droits au sein d'une affirmation artistique, il semble que le corps discipliné, voire athlétique, ait toujours la part belle sur scène comme dans les écoles.

Ce premier débat très vivant dans les milieux chorégraphiques, en suggère un second déjà évoqué, celui selon lequel « trop de pensée empêcherait de danser ». Pourtant, tout porte à croire que la réflexion est à même de nourrir la pratique, donnant dans un même envol, vie et mouvement à la danse non plus seulement comme discipline ou amusement, mais comme art. La danse persiste à être saisie comme relevant du spectacle divertissant. Un apport théorique plus soutenu contribuerait sans doute à modifier ce regard par trop réducteur.

Bien des questions sont ainsi relevées par la simple conjugaison entre danse et art visuel. Il ne s'agit cependant pas du principal sujet de l'étude. C'est pourquoi elles ne peuvent être toutes pointées et débattues ici. Par ailleurs, une dernière mériterait d'être soulevée. Elle s'est révélée en filigrane au cours de l'écriture de ces pages, et plus particulièrement par la juxtaposition des approches de Bausch et de Goldin. Il semble que le mythe selon lequel la chorégraphie serait du côté du mouvement, et la photographie, du côté de l'image, persiste à régner dans les rangs de l'analyse. Le regard posé sur les pratiques des deux artistes a pourtant permis de constater que ces positions n'étaient en aucun cas figées. Les *slide shows* de Goldin sont empreints de rythmes et de mouvements, tout autant que les pièces de Bausch génèrent des images; illustrant une fois de plus à quel point la frontière est plus perméable que les discours ne le laissent entendre.

La conjonction proposée entre le travail de ces artistes a servi à certains égards à voir autrement ces pratiques, surpassant ces mythes de l'image et du mouvement, ces rivalités entre corps pensant et corps dansant. L'étude a permis de mettre de côté les modèles habituels d'association des pratiques dans une problématique, de sorte à en faire émerger de plus inusités. C'est ainsi qu'ont pris place d'autres critères d'observation basés sur des thématiques, et des façons de

concevoir le processus de création, élargissant dans la foulée le regard traditionnel posé sur l'œuvre en histoire de l'art. Cette voie de comparaison empruntée entre deux démarches de prime abord dissemblables, a permis de dégager le travail des artistes des catégories d'analyse qui leur ont souvent été accolées. Tel qu'affirmé déjà, les photographies de Goldin ont pour beaucoup été interprétées en relation avec l'addiction, la revendication de sexualités hors normes, l'avènement du sida. Bausch a pour sa part longuement été comprise en regard du douloureux héritage allemand d'après-guerre. Les deux ont fréquemment été associées aux traumatismes qui assombrissent leur histoire, ou encore aux discours féministes dénonçant l'oppression masculine. Ces lectures sont pertinentes, mais ne peuvent à elles seules refléter la richesse des propos soutenus par les deux artistes, pointant une fois de plus la nécessité de multiplier sans cesse les regards posés sur les pratiques.

L'apport de la philosophie au sein de l'étude a participé à alimenter la créativité en recherche. Un cadre théorique inspiré notamment de Michel Foucault et de Gilles Deleuze a en effet permis d'extraire l'étude des œuvres de ses modèles classiques. Du même souffle, il a contribué à observer à travers une lentille différente ces pratiques dans leur acception élargie. Les œuvres de Bausch et de Goldin font partie d'une démarche entière. L'analyse ne peut persister à laisser dans ses coulisses le processus menant à leur création.

Les concepts philosophiques choisis ont contribué à mettre en lumière cet aspect de l'art trop souvent ignoré par ses historiens. Il faut par ailleurs reconnaître que l'usage fait de ces théories en soi complexes, s'appuie sur une connaissance parcellaire de la philosophie en général, ainsi que des auteurs et de leur pensée en particulier. Il se peut donc que certaines failles se soient glissées dans la compréhension et l'utilisation de ces notions. Il s'agissait néanmoins d'un risque à prendre pour permettre à l'essai de jouer pleinement son rôle en tentant l'exploration de voies inédites.

Le format des écritures de soi a offert une structure afin de cibler et d'examiner l'importance de l'accumulation et de l'échange au fondement des deux approches artistiques. Ainsi, l'analogie avec l'*hupomnêmata* a mis au jour le travail par accumulation, caractérisé par une volonté d'appropriation de l'expérience vécue, et assurant un éclairage sur la construction au présent. Le rapport établi avec la correspondance a situé l'échange au cœur des préoccupations, montrant que ces approches, comme les disciplines subjectives, ne sont en rien égotiques, mais plutôt orientées vers l'autre et l'avenir à se faire. Si l'accumulation a contribué à caractériser ces approches, l'échange a cristallisé la distinction avec le modèle du journal intime abusivement employé pour qualifier la démarche d'artistes femmes. L'ensemble a assuré la comparaison avec la pratique de soi des écritures, permettant d'éclairer le caractère à la fois introspectif et intersubjectif qui sous-tend l'élaboration de ces œuvres.

À ces caractéristiques s'est ajouté le rapport au temps, prégnant chez les Stoïciens, et grandement chargé de sens chez Bausch comme chez Goldin. Celui-ci a donné son plein sens à la notion de processus, tout en mettant en perspective le rapport entre passé et futur dans la conception de l'identité, selon qu'elle soit cumulée ou à se construire. Ce rapport au temps a pointé l'importance que prend la mémoire au sein du propos créatif de ces artistes, comme il en est dans toute définition du soi.

Cependant, cette comparaison avec les écritures ne pouvait servir que de point de départ permettant à l'étude de s'appuyer sur un canevas de base. Les seules corrélations entre les pratiques artistiques et la discipline subjective n'auraient contribué que timidement à éclairer ces processus. C'est à ce titre que le concept de devenir tel que formulé par Gilles Deleuze et Félix Guattari s'impose afin de propulser davantage la réflexion. Le devenir, en plus de s'harmoniser dans sa définition avec les caractéristiques de l'accumulation et de l'échange, complète la notion du temps en lui proposant un contrepoids, celui de l'espace. Le soi et l'autre

se sont ainsi affirmés à travers la métaphore du territoire, chacun se livrant à leurs métamorphoses réciproques par la pénétrabilité de leurs frontières. Dans les démarches à l'étude, le côtoiement des territoires individuels s'est manifesté par la manière singulière avec laquelle les artistes provoquent l'échange au cours de la création et de la présentation des pièces ainsi que des photographies. De plus, il a trouvé son reflet concret dans l'enjeu des limites matérielles des œuvres, chacune remettant en question l'espace de la scène ou de la pellicule. C'est ainsi que le devenir s'est fait concept catalyseur à l'étude. Il a offert une clé essentielle contribuant à saisir en quoi ces approches artistiques se rapprochent du sujet dans sa construction, non seulement par les thématiques qu'elles défendent, mais aussi – voire surtout – à travers la manière dont elles prennent forme.

En empruntant un tel sentier, cette recherche en est venue à affirmer que la création de ces artistes soutient un rapport au devenir qui se perpétue bien au-delà des fragments de mémoire exposés. Certes, les auteurs s'entendent pour énoncer que le soi dans sa relation avec l'autre est une récurrence, qu'il s'agisse des chorégraphies de Bausch ou des photographies de Goldin. Cependant, l'apport principal de la présente étude est d'avoir montré de quelle façon cette préoccupation teinte globalement leur démarche de création, puisque celle-ci s'apparente tant dans ses formes que dans ses fonctions à un processus de construction identitaire s'articulant dans la zone limitrophe entre le soi et l'autre. Le devenir de l'œuvre rejoint ainsi le devenir du sujet dans le mariage qu'il fait entre une méditation individuelle, et une volonté de perméabilité aux échanges extérieurs structurée par l'approche des artistes. Dans la création du soi comme de l'œuvre, l'autre contribue à propulser l'état identitaire dans ses devenirs pluriels, esquissant à travers ses déplacements les traces mêmes de sa mouvance.

La pellicule et la scène, au même titre que les carnets et les missives, se font supports sur lesquels se révèlent les images de ces mouvements réflexifs comme autant d'inscriptions du désir. Car entre les territoires du soi et de l'autre, aucune

rencontre n'advierait sans désir. Motivant la porosité des individualités, il surpasse tout renfermement. Ce qui semblait une évidence est apparu à la toute fin de la rédaction comme une avenue prometteuse pour aborder ces pratiques.

Souvent éconduit, mais infiniment ardent, le désir est singulièrement à l'œuvre chez Pina Bausch autant que chez Nan Goldin. Qu'il soit sexuel, affectif, ou amoureux, il propulse le mouvement vers l'autre qui est donné à voir. Lorsqu'il se fait artistique, il stimule l'écoute au fondement de la prise de parole créatrice. Le désir constitue la pierre d'assise du processus, le fondement du devenir de l'œuvre comme du devenir du soi. Il ne s'est révélé dans sa pleine évidence pourtant qu'au crépuscule de l'étude, générant avec lui le regret de l'incomplétude, mais aussi et surtout, l'espoir d'un lendemain. Car orienté vers le devenir, le désir ferait de l'esthétique de la mémoire, non pas une odysée dans les profondeurs traumatiques, mais vraisemblablement une éthique de la création.

ANNEXE I

NAN GOLDIN



Figure 1.1
Nan Goldin
Roommate in her chair, Boston
1972



Figure 1.2
Nan Goldin
David at Grove Street, Boston
1972



Figure 1.3
Nan Goldin
Nan and Brian in bed, NYC
1983



Figure 1.4
Nan Goldin
Nan on Brian's lap, Nan's birthday, New York City
1981

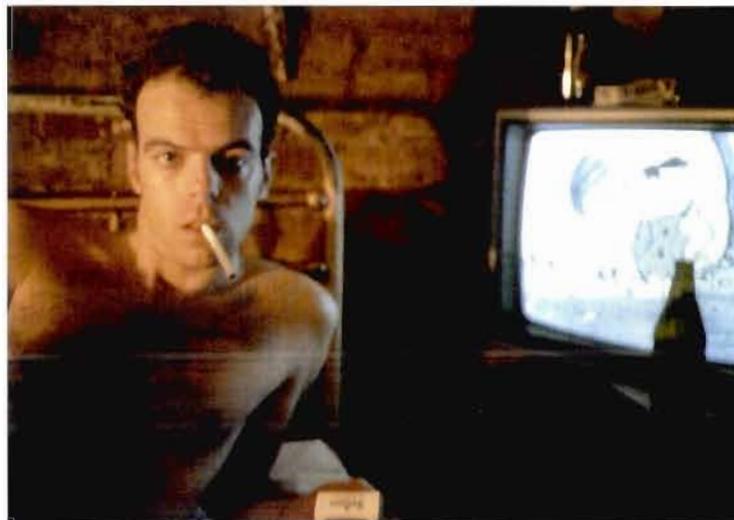


Figure 1.5
Nan Goldin
Brian with the Flintstones, New York City
1981



Figure 1.6
Nan Goldin
Self-portrait with Brian in hats, NYC
1983



Figure 1.7
Nan Goldin
Nan after being battered
1984



Figure 1.8
Nan Goldin
Empty Rooms, Berlin/Hamburg
1983-1996



Figure 1.9
 Nan Goldin
Double-ex version
 2011

Il s'agit d'une version légèrement modifiée par l'artiste de l'œuvre *ShapeShifting 2* présentée à la Matthew Marks Gallery de New York à l'automne 2010.



Figure 1.10
Nan Goldin
Valérie dans la lumière, Bruno dans l'ombre, Paris
2001



Figure 1.11
Nan Goldin
Valérie et Bruno s'embrassant, Paris
2001



Figure 1.12
Nan Goldin
Simon et Jessica en cygne, Paris
2001

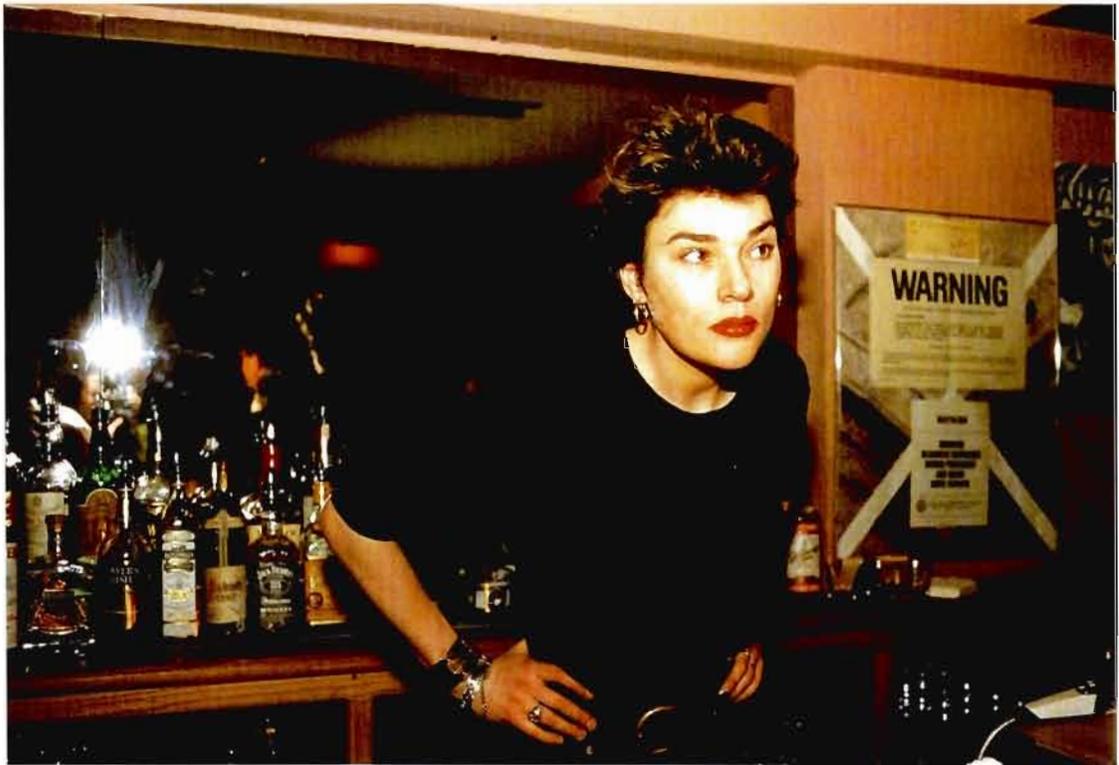


Figure 1.13
Nan Goldin
Edwidge behind the bar at Evelyne's, New York City
1985



Figure 1.14
Nan Goldin
Self-portrait battered in hotel, Berlin (détail)
1984

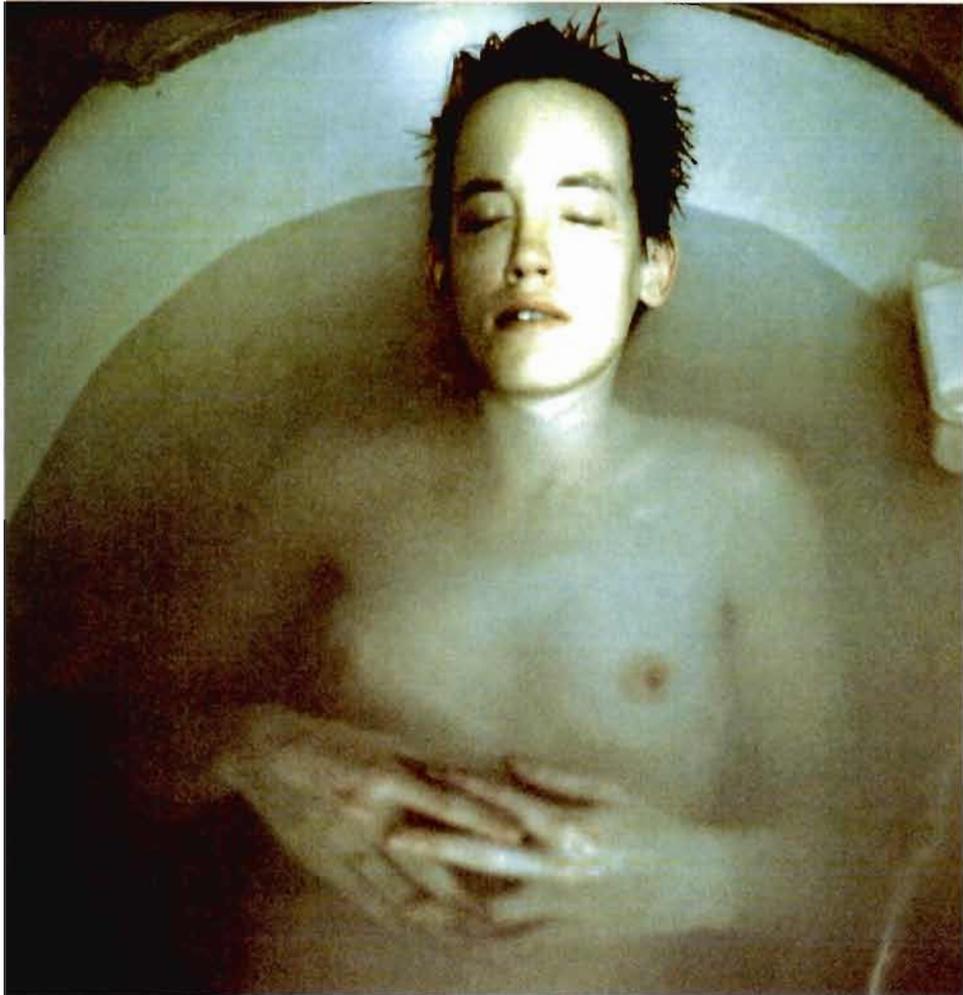


Figure 1.15
Nan Goldin
Ryan in the tub, Provincetown, Mass.
1976



Figure 1.16
Nan Goldin
Gotscho kissing Gilles, Paris
1993



Figure 1.17
Nan Goldin
Heart-shaped bruise, New York City
1980

ANNEXE II

PINA BAUSCH



Figure 2.1

Pina Bausch

Kontakthof

Interprètes : Nazareth Panadero entourée de Arthur Rosenfeld, Jean-Laurent Sasportes, Urs Kaufmann, Jakob Andersen et Janusz Subicz

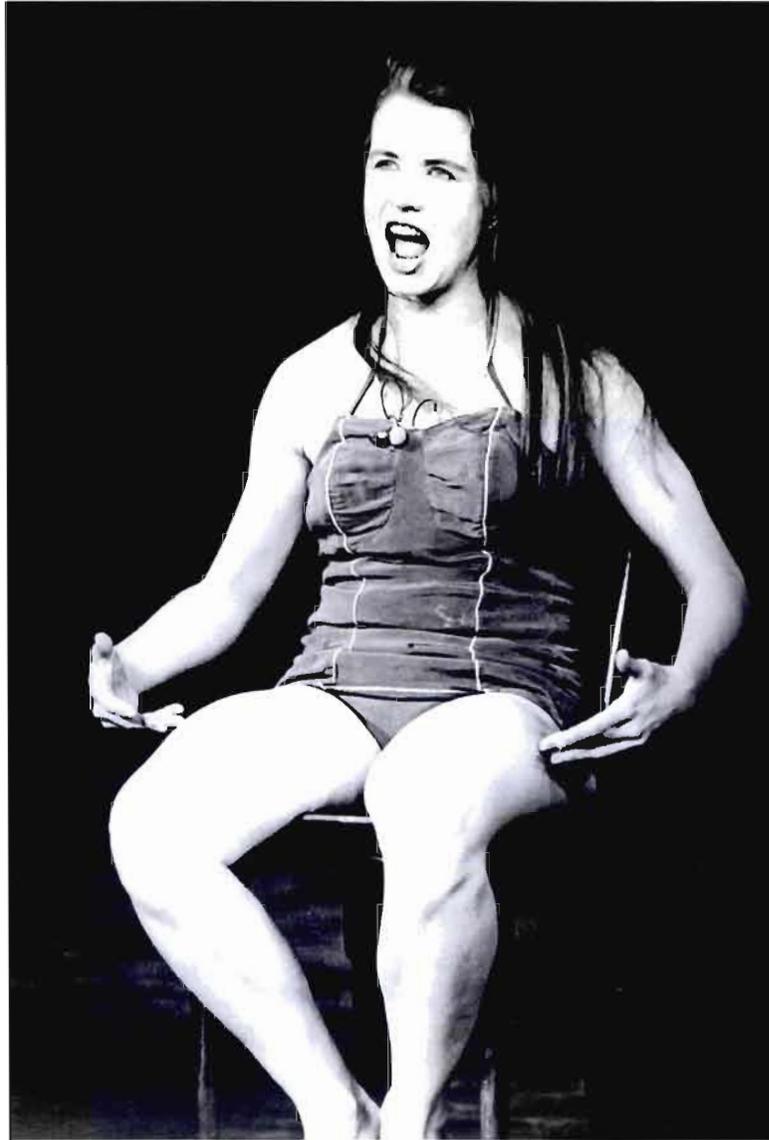


Figure 2.2
Pina Bausch
Walzer
Interprète : Josephine Ann Endicott



Figure 2.3
Pina Bausch
Vollmond
Interprète : Ditta Miranda Jasfi



Figure 2.4
Pina Bausch
Walzer
Interprète : Beatrice Libonati



Figure 2.5
Pina Bausch
Café Müller
Interprètes : Helena Pikon et
Dominique Mercy



Figure 2.6
Pina Bausch
Café Müller
Interprètes : Helena Pikon et
Pina Bausch



Figure 2.7
Pina Bausch
Nelken
Interprète : Lutz Förster



Figure 2.8
Pina Bausch
Palermo Palermo
Interprète : Antonio Carallo

BIBLIOGRAPHIE

1. Pina Bausch

Adolphe, Jean-Marc. « Convoyeur de mémoires : entretien avec Dominique Mercy ». *Mouvement*, n° 60, juillet-septembre 2011, p. 70-73.

Aslan, Odette (sous la dir.). « Danse/Théâtre/Pina Bausch : II- D'Essen à Wuppertal ». *Théâtre/Public*, n° 139, Théâtre de Gennevilliers, janvier-février 1998, 82 p.

Bentivoglio, Leonetta, De Gubernatis, Raphael et Delahaye, Guy. *Pina Bausch*. Malakoff, Solin, 1986, 199 p.

Climenhaga, Royd. *Pina Bausch*. New York, Routledge, 2009, 139 p.

Delahaye, Guy. *Pina Bausch*. Arles, Actes Sud, 2007, 314 p.

Ein Fest in Wuppertal : 25 Jahre Tanztheater Pina Bausch, 9. bis 31 Oktober 1998, programme des 25 ans du Tanztheater de Wuppertal, Wuppertal, 1998, 272 p.

Endicott, Jo Ann. *Je suis une femme respectable*. Paris, L'Arche, 1999, 185 p.

Febvre, Michèle. « Les paradoxes de la danse-théâtre ». *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p. 73-83.

Gauthier, Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris, L'Arche, 2008, 213 p.

Gilpin, Heidi. « Amputation, Dismembered Identities, and the Rhythms of Elimination : Reading Pina Bausch » dans Jankowsky, Karen et Love, Clara (sous la dir.), *Other Germanies : Questioning Identity in Women's Literature and Art*. Albany, New York, State University of New York Press, 1997, p. 165-190

Hoghe, Raimund. *Pina Bausch : Histoires de théâtre dansé*. Paris, L'Arche, 1987, 166 p.

Larlham, Daniel. « Dancing Pina Bausch ». *Drama Review*, vol. 54, n° 1, 2010, p. 150-160.

Mau, Leonore et Kay, Ronald. *Pina Bausch et compagnie*. Ronald, Paris, L'Arche, 1988, 104 p.

Messamer, Emily Susan. « Gender Roles in Choreography : An Examination of Pina Bausch ». Thèse de doctorat, Texas, Texas Woman's University, 1996, 22 p.

Mulrooney, Deirdre. *Orientalism, Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch*. Frankfurt am Main, Allemagne, P. Lang, 2002, 542 p.

Servos, Norbert. « Pina Bausch : Dance and Emancipation », dans Carter, Alexandra (sous la dir.), *The Routledge Dance Studies Reader*. Londres, Routledge, 1998, p. 36-45.

_____. *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Paris, L'Arche, 2001, 353 p.

Vaccarino, Elisa (sous la dir.). *Pina Bausch parlez-moi d'amour : un colloque*. Paris, L'Arche, 1995, 174 p.

1.1. Filmographie à propos de Pina Bausch

Ackerman, Chantal. *Un jour, Pina a demandé*. France, Antenne 2, 1983, 55 min., couleur.

Café Müller : une pièce de Pina Bausch. Coffret avec livre et DVD, Paris, L'Arche, 2010, 49 min., couleur.

Die Klage der Kaiserin. Coffret avec livre et DVD, Paris, L'Arche, 2011, couleur.

Kontakthof, avec des dames et messieurs au-dessus de 65 ans. Coffret avec livre et DVD, Paris, L'Arche, 2007, 149 min.

Linsel, Anne. *Biographie : Pina Bausch*. Allemagne, 2006, 43 min.

Walzer (extrait de l'œuvre). Prod. Suhrkamp Verlag, NDR, Allemagne, 1986, 55 min., couleur.

Wildenhahn, Klaus. *Que font Pina Bausch et ses danseurs à Wuppertal?* NDR/WDR, 1983, 115 min., couleur.

2. Nan Goldin

Armstrong, David, Goldin, Nan et Sussman, Elisabeth. *Nan Goldin : I'll be your mirror*. New York, Whitney Museum of American Art, 1996, 491 p.

Danto, Arthur C. « Nan Goldin's Recent Photographs ». *Parkett*, n° 57, 1999, p. 76-84.

Eisenberg, Deborah. « "Suzanne and Phillippe on the Train, Long Island, 1985" ». *Parkett*, n° 57, 1999, p. 105-109.

Friis-Hansen, Dana. « The Party's Over ». *Parkett*, n° 57, 1999, p. 94-100.

Frogier, Larys. « La photographie de Nan Goldin est touchante ». *Parachute*, n° 86, printemps 1997, p. 18-25.

Gagnon, Paulette et Mézil, Éric. *Nan Goldin*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, 95 p.

Goldin, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York, Aperture, 1996 [1986], 147 p.

_____. *Couples and Loneliness*. Kyoto, Korinsha Press, 1998, 129 p.

_____. *Le terrain de jeu du diable*. Paris, Phaidon, 2003, 503 p.

_____. *Sœurs, Saintes et Sibylles*. Paris, Édition du Regard, 2005, non paginé.

Holert, Tom. « Nan Goldin Talks to Tom Holert ». *Artforum*, vol. 41, n° 7, mars 2003, p. 232-233, 274.

Lebovici, Elisabeth. « On the Edges of the Images ». *Parkett*, n° 57, 1999, p. 64-75.

Lippi, Silvia. « La vie et la mort dans les photos de Nan Goldin ». *La clinique lacanienne*, n° 15, janvier 2009, p. 195-205.

Ruddy, Sarah. « "A Radiant Eye Yearns from Me": Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin (Art Essay) ». *Feminist Studies*, vol. 35, n° 2, été 2009, p. 347-380.

3. Autres ouvrages

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York, Columbia University Press, 1994, 325 p.

_____. « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes ». *Multitudes*, n° 12, 2003, p. 27-38.

_____. « Affirming the Affirmative : On Nomadic Affectivity ». *Rhizomes*, n° 11/12, 2005-2006.

En ligne < http://www.rhizomes.net/issue11/braidotti.html#_ftn1 >. Consulté le 24 août 2010.

Carroll, Noël. « Trois propositions pour une critique de la danse contemporaine », dans Febvre, Michèle (sous la dir.), *La danse au défi*. Montréal, Parachute, 1987, p. 177-188.

Carter, Alexandra. « General Introduction », dans *The Routledge Dance Studies Reader*. Londres, Routledge, 1998, p. 1-17.

_____. *Rethinking Dance History : A Reader*. Londres, Routledge, 2004, 196 p.

Chapuis, Yvane. « Pour une critique des œuvres chorégraphiques ». *Médium : danse*, Paris, Art Press, 2002, p. 10-15.

Deleuze, Gilles. « Entretien avec Antoine Dulaure et Claire Parnet ». *L'Autre journal*, n° 8, octobre 1985, p. 12- 22.

_____. *Foucault*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 1986, 141 p.

_____. « Qu'est-ce qu'un dispositif? », dans Association pour le Centre Michel Foucault, *Michel Foucault philosophe : Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 janvier 1988*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des Travaux », 1989, p. 185-195.

_____. *Pourparlers*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 1990, 249 p.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille plateaux*. Paris, Éditions de Minuit, 1980, 645 p.

_____. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 1991, 206 p.

- Dreyfus, Hubert L. et Rabinow, Paul (sous la dir.). *Michel Foucault un parcours philosophique : au delà de l'objectivité et de la subjectivité*. Paris, Gallimard, 1984, 366 p.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*. Paris, Gallimard, 1984, 334 p.
- _____. *Dits et écrits*. vol. 2, Paris, Gallimard, 2001, 1735 p.
- Gignac, Marjorie. « La pertinence du Judson Dance Theater pour l'histoire de l'art : études des liens formels, théoriques et historiques entre la danse et les arts visuels lors de la période de 1962-1967 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 169 p.
- Le Moal, Philippe (sous la dir.). *Dictionnaire de la danse*. Paris, Larousse, coll. « Librairie de la danse », 2008, 841 p.
- Loupe, Laurence. « Pictura movens », dans Febvre, Michèle (sous la dir.), *La danse au défi*. Montréal, Parachute, 1987, p. 106-113.
- _____. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse, 2004, 392 p.
- McEvelley, Thomas. *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 125-127.
- Rey, Alain (sous la dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Le Robert, 1992, 2383 p.
- Schaeffer, Jean-Marie. « Système, histoire et hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art », dans Roque, Georges (sous la dir.), *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*. Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000, p. 255-271.
- Sparshott, Francis Edward. « The Missing Art of Dance ». *Dance Chronicle*, vol. 6, n°2, 1983, p. 164-183.