

29) Claudia Triozzi, «À propos de *Dolled up*, une prise de parole performative», dans *La danse en solo, une figure singulière de la modernité*, op. cit., p. 145

30) Idem, p. 149

31) Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 159

32) dir. Odette Aslan, *Théâtre-Public*, N° 139: Danse/ Théâtre/ Pina Bausch. II D'Essen à Wuppertal, p. 45

33) Plus tard, à Bruxelles (juin 2004), la performance a été présentée dans un cadre réellement spectaculaire.

34) Document de la Criée, Centre d'art contemporain, diffusé à l'occasion de l'accueil de Label Cedana du 16 au 20 mars 2004, (non paginé)

MODES DE PRODUCTION 4 PROTOCHORÉGRAPHIES

Ce champ étroit. Savoir pas plus. Voir pas plus. Dire pas plus. Ça seul. Ce petit peu de vide seul.

Samuel Beckett*

À travers ce désordre pluridirectionnel et multisensoriel, le sens qui se lie est celui d'un fil conducteur, invisible, ordonnant le chaos du quotidien.

Alexandra Baudelot**

Mise en scène du désordre, cette nouvelle chorégraphie s'attache à montrer le vagabondage hasardeux et le bouillonnement propre à notre société... À l'image des comportements de masse et de la gestuelle de la rue, tel un mouvement perpétuel qui s'auto-génère de façon irrationnelle, cette chorégraphie reprend agglomérats, étirements, lente décomposition de la masse.

Imed Jemâa***

À propos du peintre chinois Much'i: «Il ne fait pas voir son vide, le Rien, en oscillant entre apparaître et disparaître. Ces deux moments sont un. Dans l'ontogenèse du tableau, ils sont articulés chacun à l'intérieur de l'autre comme il arrive souvent dans l'épreuve du vertige...»

Henri Maldiney****

De même que la partition n'a pas de bords, les économies compositionnelles sont partout. Configuration des actes, de tout acte. Cerner où cela s'engage: dans l'infime. À la marge, presque dans l'effacement, un dispositif déjà actif et producteur. Je propose le terme «protochorégraphie» pour désigner ces moments de chorégraphies inaperçues, ces organisations spontanées, ces véritables compositions situées aux limites du visible. Pourtant présentes, vivantes, actives à chaque instant, autour de nous: surgissements impalpables, le plus souvent à notre insu.

SITUATIONS

S'inspirant des théories situationnistes, Lluis Ayet est intervenu dans la formation du Centre chorégraphique de Montpellier e.x.e.r.c.e (2004-2005) en vue de développer de simples dispositifs situationnels (La situation: degré zéro des protochorégraphies?). Les situationnistes cherchaient à mettre en place des *situations construites*: moments de vie où la notion de jeu, collectif ou individuel, domine. Elle peut inclure la *dérive*: pratique expérimentale et consciente d'errance dans l'espace urbain¹. On peut considérer les *situations construites* comme de vrais processus de composition. La composition réduite au presque rien. Situation à l'état pur.

Dans le même ordre d'idées, George Brecht, dans le cadre des activités Fluxus, avait élaboré un dispositif *event*. Sûrement inspiré par l'*Untitled Event* de Black Mountain College (1958). Par ailleurs, Brecht avait suivi les cours de John Cage à la New School for Research in Social Sciences² en compagnie de plusieurs membres de ce qui allait devenir Fluxus. Mais tandis que le *Black Mountain's Untitled Event* était flamboyant, multiple, hétérogène (avec participation des musiciens Cage, Tudor, du chorégraphe Cunningham, des poètes Charles Olson, M. C. Richards, du peintre Rauschenberg...), les *events* de George Brecht se réduisent à la quasi inexistence³. Ainsi à la Galerie Reuben en 1959 (où Simone

Forti à peu près dans le même temps présentait ses *Constructions*) une simple boîte est présentée sur une table: l'*event* comprend tout ce qui se passe entre l'approche de cette boîte par le visiteur et son éloignement. L'*event* peut se réduire à une mini-partition de quelques mots (*word scores*), ou à cette simple indication «Direction» distribuée sur des cartes de visite par George Brecht à quelques amis⁴. On peut également compter au nombre des *events* la *Composition N° 10* du compositeur La Monte Young: «Tracez une ligne droite et suivez-la». Dépouillement plus qu'extrême⁵. Une composante de Fluxus consiste également en l'indifférence au support: activité plastique, poétique, musicale... Ainsi, les *Word Pieces* (1960) intitulées également *Composition*. Rupture d'avec la classification traditionnelle des beaux-arts; et surtout d'avec le modernisme attaché à la spécificité du médium.

LE LANGAGE COMME PROTOCHORÉGRAPHIE

François Dagognet évoque «cette époque heureuse (l'Antiquité) où les mots se coulent dans le corporel, et le corporel les ponctue»⁶. Une complicité secrète lie entre eux le langage et le corps, par une charnière encore inconnue, sans doute à explorer (théoriquement et surtout pratiquement) dans le *Logomotion* de Simone Forti. Une sorte de Ur-Text ou de proto-texte, pour s'immiscer plus directement dans le lexique ici employé. Daniel Dobbels: «La danse est un texte en attente d'un autre texte qui ne demanderait ni l'un ni l'autre à être déchiffrés ni lettrés, mais juste posés en regard l'un de l'autre, dans un mouvement de secrète reconnaissance»⁷. Texte écrit ou langage oral se conjuguaient «dans un tissage de gestes et de discours», selon l'heureuse expression de Joëlle Vellel⁸.

Dans *Quand dire c'est faire*, Austin analyse les formes du discours, dont certaines sont douées de vertus performatives⁹. «Une situation discursive totale», pour reprendre le commentaire de Judith Butler¹⁰ qui inclut l'acte en même temps que la parole.

Claude Rabant à son tour prend l'exemple des assertions (fictives?) de Jérôme Bel dans *Le Dernier spectacle*: «I am Suzanne Linke», «I am not Suzanne Linke», etc. Une démarche que Rabant met en parallèle avec des formules analogues dans les carnets de Nijinsky: «je suis dieu», «je suis un animal». Claude Rabant: «En fin de compte l'ensemble de ces potentialités quasi infinies présentées par le langage viennent s'appliquer sur les potentialités elles-mêmes infinies du corps et coïncider fictivement avec elles, au point qu'on ne puisse plus véritablement les distinguer»¹¹. Un exemple de langage performatif donné par Austin: «je vous marie». Exemple ambigu, car viendra sûrement à l'esprit de mes lectrices et lecteurs le débat sur le mariage homosexuel (et ceci dans le champ même où se situe Judith Butler). Car le genre comme acte performatif (revendiqué par la mouvance féministe non-essentialiste) a étendu à d'autres protochorégraphies les comportements innommés qui déjà en soi manipulent et transforment le sujet: rituels marquant le genre, producteurs de dispositifs compositionnels à l'infini¹².

Butler insiste par ailleurs en évoquant la «vulnérabilité linguistique», l'insulte. «Si le langage peut fortifier le corps, il peut aussi détruire son existence»¹³. D'où d'autres dispositifs, générant d'autres «agencements» (pour reprendre un terme cher à Deleuze), directement axés sur les rapports de forces. Judith Butler, citant Michel Foucault: il s'agit de «chercher à savoir comment sont petit à petit, progressivement, réellement, matériellement constitués les sujets, le sujet à partir de la multiplicité des corps, des forces, des énergies, des pensées, etc. Saisir l'instance matérielle de l'assujettissement en tant que constitution du sujet»¹⁴. D'où les enjeux politiques de toute structure compositionnelle, et les précautions nécessaires en amont de tout projet. En effet, la «violence linguistique» peut se transférer dans l'articulation sémiotique d'une construction chorégraphique. Certaines chorégraphies violentent les regardeurs, mais aussi les interprètes: la destruction des corps évoquée par Judith Butler peut contaminer le processus de la pièce et blesser les uns comme les autres.

violence linguistique
d'une chorégraphie

122

LES PROTOCHORÉGRAPHIES GOFFMANIENNES

Erving Goffman a saisi dans sa microsociologie ces micro-organisations qu'il décrit avec minutie, et qui déjà *composent*¹⁵. En premier lieu, il rappelle l'importance de la *présentation de soi* (titre de son premier volume), une notion très intégrée autrefois, perdue depuis le dix-neuvième siècle. Dans *Le maître à danser* de Pierre Rameau (1727), ne sont pas indiquées seulement les instructions pour le bien-danser, mais des principes de bienséance: comment se tenir, faire la révérence, enlever son chapeau etc. (d'innombrables recueils de savoir-vivre ont précédé et suivront). Goffman en montre la théâtralité, le caractère performatif, malgré la prétention (illusoire) contemporaine à vouloir paraître *naturel*. À partir de la notion d'«unités véhiculaires», Goffman représente de véritables *chorégraphies*, fondées sur la circulation des piétons ou des automobiles. En fait, il s'agit de chorégraphies «trouvées», comme le geste quotidien est un geste «trouvé», ready-made gestuel, générant des ready-made chorégraphiques¹⁶. L'intérêt majeur de Goffman porte sur l'observation des collisions, une préoccupation typiquement chorégraphique: le *bumping* redouté de Merce Cunningham et de Susan Buirge, recherché par Trisha Brown (dans *Set and Re-set*) et les contacteurs, comme mode d'improvisation à partir du toucher. Et que toute société engagée dans le «processus civilisateur» (selon les termes de Norbert Élias) cherche à éviter. Mais les *marcheurs*, comme les nomme Goffman, ont des ressources pour éviter la collision. Ils recourent à des modifications de leur propre corps: «Les piétons peuvent se déhancher, baisser la tête, se courber, tourner brusquement». Autant de gestes décrivant l'*esquive*, une figure chorégraphique de base¹⁷. Isaac Joseph, fin analyste de l'œuvre de Goffman, avance le concept d'*arrangement*: «La circulation des passants peut ainsi être décrite en termes d'*arrangements de visibilité* tout à fait ritualisés»¹⁸. L'*arrangement*, c'est aussi l'*Arrangement des sexes* (1977), arrangement inégalitaire, pervers. Ouvrage qui met en cause l'argument biologique de l'infériorité de la femme. «Comment, sans justification biologique, ces différences biologiques sont-elles élaborées socialement?»¹⁹. On retombe

ready made
chorégraphie 123

Bumping

toujours avec Goffman sur le lien social qui crée l'individu en tant que sujet. Lequel ne pourrait pas exister sans ces *arrangements*.

Par ailleurs, Erving Goffman refuse de se soumettre au dictat sociologique de «marqueur de fréquence». Indiscipline joyeuse. Dans son introduction, il écrit, non sans malice: «Ainsi je me permets de manquer de faits établis tout en feignant la précision»²⁰. La minutie de ses descriptions, la saveur qui s'en dégage suggèrent qu'il s'agit d'observations «occasionnelles»: un processus revendiqué par l'auteur. Le rayonnement de Goffman aux États-Unis est immense. Il a pénétré jusqu'aux cercles les plus intimes de la danse. Susan Foster évoque son influence sur Richard Bull: «L'approche de Bull avait compris le caractère ordinaire du corps, éclairé par l'improvisation en tant que véritable fabrique de la vie quotidienne. Souscrivant aux politiques de gauche qui associaient l'expérimentation au changement culturel, il se détermina à poursuivre l'improvisation, dès lors qu'elle cernait et informait l'action à la fois sur la scène et en dehors. Inspiré par la théorie de Goffman de la marche comme acte performatif, la vision chorégraphique de Bull a établi une relation réciproque entre la vie quotidienne et la dramaturgie en termes de personnages, dispositif, et mesure de temps»²¹.

STAN DOUGLAS: PROTOCHORÉGRAPHIE DE LA RENCONTRE

La rencontre avec l'œuvre de Stan Douglas fut pour moi très éclairante. L'œuvre de cet artiste exemplifie l'idée de protochorégraphie. Paradoxe: le champ référentiel à partir de quoi Stan Douglas élabore ses vidéos est très riche. Ce champ circule dans toute son œuvre et alimente à des titres divers chacune de ses pièces: de Proust à Beckett, de Schönberg à Albert Ayler la musique et la littérature ont chez lui d'abord pouvoir d'irrigation du tissu symbolique. À propos de son intérêt pour l'écriture (plus prégnante dans son œuvre que les arts visuels qu'il avait étudiés), il dit avoir développé son projet «par le biais de notes et de recherches textuelles, ainsi que de lectures intenses qui m'ont donné des modèles

variés d'écriture et par la suite je m'y suis mis moi-même»²². Ces apprentissages vont se trouver transposés et redistribués, intensifiés même par des usages technologiques divers: diapositives, films, vidéos. Le littérature y intervient toujours à deux titres: par la lecture de *À la recherche du temps perdu* de Proust au début de l'installation *Ouverture* (1986) et par la référence aux micro-structures du théâtre de Beckett. Mais aussi par les modalités de construction du récit et du texte. Par la composition musicale, d'autre part: *Hors-Champ* (1992) en hommage à Albert Ayler. Car si la musique assume parfois dans l'œuvre de Douglas un accompagnement sonore, elle est partout présente dans l'articulation syntaxique, dans les modalités rythmiques. Encore plus par le silence. On verra dans *Monodramas* (1991) parfois une absence de son. Et où l'usage réaliste des bruits de fond renvoie à des ressorts musicaux de base. On est ici dans le pré-syntaxique, dans le pré-iconique qui peuvent donner naissance à des compositions, des représentations, des rythmicités. Cette quête des entités (que la danse contemporaine traite à partir de données corporelles qu'elle re-travaille sur le plan de l'expérience) a été essentielle dans les stratégies de *montage* (voir plus haut le sous-chapitre sur Pina Bausch). Le montage dans l'industrie, comme dans l'art ou la chorégraphie, n'est pas la composition. Celle-ci consiste en l'élaboration d'un matériau unitaire par rapport à une globalité à quoi il se destine (perturbé par différentes altérations: le *Chance-Process* de Cage et Cunningham par exemple). Le montage au contraire est la mise en relation (fût-ce une relation dissociée) de cellules préfabriquées de structures plus ou moins achevées qui ne produiront un tout généralement hétérogène que dans leur assemblage. Le mérite de Stan Douglas dans *Television Spots* (1987-88) est d'avoir soustrait de toutes petites cellules à la pléthore iconique redondante (porteuse de stéréotypes) de l'univers télévisuel. Mais surtout de les avoir saisies à même l'expérience qui les génère, celle du corps. Les *spots* (tache, point, unité sans dimension) consistent la plupart du temps en une légère mutation: un geste, un spasme, un clignement des yeux suffisent à désigner une action, une intermittence des états de corps. Et Douglas, grand lecteur de Proust (et de ses «intermittences du

cœur») sait que dans cette intermittence se trouvent à la fois l'événement et sa perception²³.

Toujours situés par rapport à des lieux auxquels ils s'intègrent, les *TV spots* nous révèlent deux choses. D'abord: un événement, si imperceptible soit-il, est toujours une perturbation d'un fond continu, que cet événement soit d'ordre corporel ou spatial. Ensuite: l'agent qui est aussi le révélateur de ces micro-événements est le *corps*, à la fois milieu et actant. À la fois texture où se déploie la visibilité de l'acte et producteur de l'acte lui-même.

MONODRAMAS

Les *Monodramas* consistent en de petits énoncés de quelques dizaines de secondes, protochorégraphies (ou plutôt protodramaturgies) très brèves. L'unité d'un seul vecteur thématique ne requiert qu'un seul type d'activité. D'autre part, une dramaturgie qui implique un déroulement, une organisation, une syntaxe, un rythme. L'unité d'action ou l'action comme unité renvoie à une quête fondamentale dans la modernité que Douglas n'ignore pas: la recherche des entités. Entités closes comme dans la cellule primordiale chez Schönberg, se jouant à travers la répartition des 12 sons. Ou entités génératives mises en lumière par l'anthropologie et la linguistique. Soit un dispositif pré-syntaxique ou pré-iconique qui devient l'icône-même: un frisson, un hochement de tête, une crispation sont déjà du vocabulaire. Les trames compositionnelles s'organisent à partir d'un geste répété ou modifié. La dramaturgie implique une combinatoire d'événements. C'est le cas des trajets très fréquents dans les *Monodramas*, ou d'une succession d'actes plus ou moins coordonnés. C'est le cas des pièces pour la télévision de Samuel Beckett sur quoi Stan Douglas avait travaillé. On est alors avec *Quad* face à un simple quadrilatère parcouru par des anonymes encapuchonnés. Ou comme dans *Watt* au plus proche de ces énoncés, un sous-texte, dont le corps serait le seul et quasi-inconscient agent (trajets, gestes, monosyllabes, producteur d'acci-

dent à la limite de l'acte lui-même). La dramaturgie de Stan Douglas est classique: exposition-nœud-dénouement. Interprétés par des comparses (dont Rodney Graham) dans le brillant milieu artistique de Vancouver où Douglas réside. Voyons par exemple un des *Monodramas*: *I'm not Gerry*. L'action s'amorce presque toujours sur un trajet. Le drame intervient comme accident de parcours. La structure de base est alors la rencontre voulue ou non souhaitée (*Encampment*) et qui apporte désarroi, confusion et honte aux protagonistes de *I'm not Gerry*, l'un ayant pris l'autre pour un ami. Il y a toujours, comme dans la dramaturgie classique, un moment de paroxysme, une montée de l'émotion, ou d'action «décisive» au profit de quoi les temps forts s'opposent aux temps faibles (Deleuze dans *L'image-temps*). On peut aussi parler de «temps quelconques» qu'Isaac Joseph voit dans la micro-sociologie de Goffman, analogues aux «espaces quelconques» de Deleuze. Mais ces paroxysmes se dégonflent vite, et les acteurs de ces micro-drames demeurent désemparés, réintégrant le monde banal de Vancouver, dont Jeff Wall, compatriote de Stan Douglas, a montré dans ses photographies la platitude des banlieues, avec leurs quadrilatères réguliers et monotones, véritables «espaces quelconques», avec l'absence et la neutralité d'un décor indifférent. Chez Jeff Wall, l'événement parfois imperceptible se dissimule au cœur du site: ainsi *Eviction Struggle* (1988), sur un immense ciba-chrome, une lutte entre des policiers et un individu furieux qu'on cherche à expulser. Élément minuscule, quasi noyé au sein du paysage. Commentaire de Louis Marin, après avoir décrit les «maisons basses devancées par un carré jauni» typiques des banlieues d'outre-atlantique: «C'est ainsi que dans la violence de la perspective personne ici ne semble voir ni parler, c'est ainsi que dans cette violence, les choses, les objets, les êtres semblent se donner à voir, se raconter eux-mêmes»²⁴.

Pour revenir à la *rencontre*, elle implique une multiplicité de plans, pour amener A et B dans le même lieu. Il peut s'agir de non-rencontre comme dans l'installation *As is*, où A et B demeurent séparés comme les thèmes successifs d'une sonate. Mais cette ren-

contre peut aussi prendre place dans un plan unique et fixe comme dans *Disagree*. La rencontre joue alors sur la simultanéité d'éléments imprévisibles qui se croisent (typique d'une protochorégraphie liant à notre insu et composant les événements entre eux en dehors de toute intervention d'un sujet). Avec une action principale: l'accrochage en deux temps de deux véhicules (toujours la rencontre, ici brutale). Et des actions secondaires, non moins passionnantes: passage d'un train et silhouette d'un quidam s'évanouissant à l'horizon. En incluant des objets dans son œuvre, Stan Douglas ne cède pas à la tentation de l'anthropomorphisme: il les intègre dans une élaboration sémiotique et syntaxique. Enfin, le rythme, la qualité musicale et corporelle qui ponctuent ces micro-dramaturgies. Ce rythme peut être donné bien entendu dans et par le montage, mais c'est surtout dans les corps qu'on peut le lire (ou dans les véhicules comme métaphores du corps). Le saisissement, le passage de l'énigme ou du doute décomposent un instant le sujet, le laissent irrésolu. C'est dans ces césures minuscules mais prises à plein corps par la caméra dans le cours de l'expérience que les *Monodramas* fondent leurs ponctuations subtiles.

*Samuel Beckett, *Cap au pire*, New York, 1983. Trad. fr., Paris Minuit, 1991, p. 21

**Alexandra Baudelot, «Éloge du désordre», art. cit., p. 33

***Dossier de presse pour la pièce *Vivant*, novembre 2004, CND, non paginé.

****Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Fougères, Encre marine, 2000, p. 87

1) Voir en particulier le *Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* de Guy Debord, Paris, 1957, rééd. Mille et une nuits, 2000; ainsi que *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem, Paris, Gallimard, 1967 rééd., coll. «Folio-actuel», 1996. Ce dernier ouvrage développe des vues particulièrement profondes sur l'exigence situationniste.

2) La tradition de ce lieu est particulièrement prestigieuse: c'est là que Francis Picabia donnait des conférences pendant l'*Armory*

Show en 1913. Et c'est également là que John Martin prononça les communications qui devaient conduire à la publication de *The Modern Dance* (1934).

3) Allan Kaprow, *The Blurring of Art and Life*, Berkeley Univ. of California Press, 1993, et *L'art et la vie confondus*, trad. fr., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 132.

4) La convergence entre Fluxus et le situationnisme a été relevée en particulier par Jacques Donguy dans le chapitre «Pré-Fluxus» au sein de l'ouvrage collectif *Luvah Fluxus* op. cit., pp. 39-52.

5) Il est intéressant de constater que La Monte Young appartenait également au cercle qui réunissait autour d'Anna Halprin musiciens, plasticiens, danseurs. Intéressant de revisiter les circulations de ces artistes en des milieux qui ne cessent de se recouper, entre New York et la Californie d'Anna Halprin, portant le *réductionnisme* minimaliste (les notes uniques tenues très longtemps) d'une côte à l'autre des États-Unis. De même que le processus de *tâches* proposé par Anna Halprin, banalisant le geste quotidien et proposant par là une *réduction* de l'emphase.

6) François Dagognet, *Écriture et iconographie*, Paris, Librairie Vrin, 1973, p. 31

7) Daniel Dobbels, *L'écart*, Ferme du Buisson, collection de l'Ange (1996) p. 31. Une citation que j'ai inscrite en tête de mon chapitre «Écriture littéraire, écriture chorégraphique: une double révolution au début du XX^e siècle» dans la revue *Littérature*, p. 1 (cf la bibliographie)

8) Joëlle Vellet, «Processus de création chorégraphique... un tissage de gestes et de discours», dans *La danse, une culture en mouvement*, Centre européen de recherche en éducation corporelle, Université Marc Bloch, 1999, pp. 55-64

9) John L. Austin, *Quand dire c'est faire*, 1962, trad. fr., Seuil, coll. «Points», 1970. Le titre anglais est plus explicite: *How to do things with words*. Les traducteurs de l'édition française soulignent la ressemblance avec les modes d'emploi anglo-saxons, citant l'exemple: *How to make friends* (Comment se faire des amis). Ainsi se manifeste le pragmatisme typique du monde anglo-saxon.

10) Judith Butler, *Le pouvoir des mots, politique du performatif*, 1997, trad. fr., éd. Amsterdam, 2004, p. 23

11) Claude Rabant: communication titrée «Claude Rabant» dans *Mises en scène du monde*, Colloque international de Rennes, Les solitaires interpestifs, 2005, p. 352. *Mises en scène du monde*: une étonnante mise en lumière des protochorégraphies et protodramaturgies. Toutefois, Shakespeare avait déjà présenté le monde comme scène dans *As you like it*. Une antériorité toujours: «Partout des empreintes nous précèdent ou nous suivent», écrit Georges

Didi-Huberman dans le catalogue de sa propre exposition *L'empreinte*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1997, p. 16. Ce qui n'exclut pas des projections dans l'avenir (Cf. l'article de Catherine Malabou: «La génération d'après», dans *Fresh Theory*, Paris, éd. Léo Scheer, 2005, pp. 539-553)

12) Xavier Le Roy avoue sa dette aux féministes américaines: «J'ai été très influencé par les écrits féministes qui interprètent les modalités féminines en termes de performances. Ce sont des études très importantes pour moi, qui m'aident à réfléchir sur différentes questions, pas seulement celle du genre». Dorothea von Hatelman, «Una conversazione con Xavier Le Roy», dans *Corpo Sottile*, op. cit., p. 94.

13) Judith Butler, op. cit., p. 27

14) Idem, p. 131. Les italiques sont de Judith Butler.

15) J'emprunte cette formule à Jean-Yves Hameline (o.p.) à l'occasion du colloque «Que dit le corps?» (Alès, mars 1995). Christian Bourigault, alors en résidence au Cratère-théâtre d'Alès, et commanditaire de ce colloque, avait demandé la présence d'un prêtre: pour le plus grand profit des auditeurs, car le père Hameline, à propos de la liturgie (comme dispositif de *composition*), a suggéré des choses très fines.

16) Certains étudiants dans la formation que j'animais au Cefedem-Sud (Aubagne), lors d'une session autour de l'image, ont filmé la foule dans un magasin de sport: une véritable chorégraphie *trouvée*. Les spectateurs de cette vidéo ont pu constater comment leurs regards (certes particulièrement informés) relevaient des activités chorégraphiques, des tournoiments, des trajets et autres syntaxes compositionnelles.

17) Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, II: Les relations en public*, 1971, trad. fr., Paris, Minuit, 1973, p. 23

18) Isaac Joseph, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, Puf, p. 36. Citation extraite des *Rites d'interactions* (1967)

19) Erving Goffman, *L'arrangement des sexes* (1977) trad. française, Paris, La Dispute, 2002, p. 89

20) E. Goffman, *Les relations en public*, op. cit., p. 15.

21) Susan Leigh Foster, *Dances that Describe Themselves, The Improvised Choreography of Richard Bull*, op. cit., p. 65. Je m'étonne toujours que les danseurs français laissent aux sociologues l'étude des «micro-organisations» goffmaniennes. Seule Sabine Prokhoris, philosophe, proche de la danse, connaissait Goffman. Dans *Continuités discontinues* (co-animées par Anne Collod, Simon Hecquet, Sabine Prokhoris) (2001), le texte sur «la conférence», dans *Façon de parler*, était lu par Simon Hecquet, et votre servante lisait un extrait de *L'arrangement des sexes*.

22) «Broadcast Views», interview avec Lynn Cook, dans *Frieze*, septembre-octobre 1993, p. 41.

23) Depuis, ce terme d'*intermittence* a pris un tour dramatique dans le contexte national. Mais en 98, alors que je présentais ce travail sur Stan Douglas dans le cadre de *Un dimanche, une œuvre* au Centre Pompidou, je ne pouvais le prévoir.

24) Louis Marin, «*Eviction Struggle*, une image d'Apollon à Dionysos», dans dir. Raymond Bellour, Catherine David, Christine Van Assche, *Passage de l'image*, Éd. du Centre Pompidou, 1990, p. 184