



**Signata**

Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics

11 | 2020

**Le sens de la performance : à partir des arts vivants**

---

## Danser parmi les œuvres d'art

Deux créations site-specific d'Hofesh Schechter et de Saburo Teshigawara

*To Dance Among Works of Art. Two Site-Specific Creations by Hofesh Schechter and by Saburo Teshigawara*

**Nicola Dusi et Maria Cecilia Bizzarri**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/signata/2676>

DOI : [10.4000/signata.2676](https://doi.org/10.4000/signata.2676)

ISSN : 2565-7097

### Éditeur

Presses universitaires de Liège (PULg)

### Édition imprimée

ISBN : 9782875622440

ISSN : 2032-9806

### Référence électronique

Nicola Dusi et Maria Cecilia Bizzarri, « Danser parmi les œuvres d'art », *Signata* [En ligne], 11 | 2020, mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 28 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/signata/2676> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.2676>

---

Ce document a été généré automatiquement le 28 juillet 2020.

Signata - PULg

---

# Danser parmi les œuvres d'art

Deux créations site-specific d'Hofesh Schechter et de Saburo Teshigawara

*To Dance Among Works of Art. Two Site-Specific Creations by Hofesh Schechter and by Saburo Teshigawara*

Nicola Dusi et Maria Cecilia Bizzarri

---

## NOTE DE L'AUTEUR

Dans la construction de l'article, N. Dusi a écrit le deuxième paragraphe et les conclusions, tandis que les prémisses et les analyses de performance ont été écrites en commun avec M.C. Bizzarri.

## 1. Introduction

- 1 À Reggio d'Émilie, la « Collezione Maramotti » — un musée d'art contemporain géré et soutenu par la famille propriétaire de la marque de mode Max Mara — collabore depuis quelques années avec la Fondation « I Teatri » de la même ville. La Collection, ouverte au public en 2007, héberge des créations *site-specific* commandées à des chorégraphes contemporains. Il s'agit de micro-résidences d'artiste pendant lesquelles on conçoit des performances de danse dans de grands et lumineux espaces réaménagés, qui étaient le siège de l'ancienne usine textile. Après Trisha Brown — figure emblématique de la *post-modern dance* américaine — qui avait inauguré en 2009 cette série de collaborations avec ses *Early Pieces*, la Collezione Maramotti a accueilli les créations de Shen Wei en 2011, et de Wayne McGregor en 2013.
- 2 Dans cette contribution, nous examinerons deux créations *site-specific* récentes : i) *Coda*, conçue par le chorégraphe israélien Hofesh Schechter en 2015 et, ii) la performance de « danse sur les verres » intitulée *Pointed Peak*, du chorégraphe japonais Saburo Teshigawara.

- 3 En particulier, la tentative de description de l'expérience de ces performances en tant que spectateurs « ethnographes » dotés d'un regard sémiotique nous conduira aussitôt à convoquer et à discuter les théories sémiotiques de la corporéité, de la médialité sensible — où la perception et l'interprétation jouent un rôle de premier rang — et, notamment, la théorie de la traduction intersémiotique conçue comme « transduction » (Fabbri 2000), ainsi que la socio-sémiotique du risque et des interactions (Landowski 2005).

## 2. Les corps et les espaces en traduction réciproque

- 4 Les récents modèles sémiotiques du corps et des « empreintes » (Fontanille 2004) ont permis d'élaborer et de décrire des « syntaxes figuratives » et « sensorimotrices » qui régissent la production de plusieurs « figures du corps ». Dans ce cadre, la traduction de syntaxes figuratives, de « modulations tensives », de dynamiques « aspectuelles » — à savoir des problématiques liées au rythme, à la sensorialité, à la corporéité et à la constitution de l'affectivité —, en d'autres systèmes et procès de la signification, est comprise en tant que « traduction intersémiotique » ou « transduction » (Fabbri 2000). Une telle opération s'avère nécessaire afin de rendre compte, d'un côté, des effets synesthésiques et des stratégies de syncrétisation à l'œuvre dans des textes et des processus sémiotiques pris singulièrement ; de l'autre, elle permet également de repérer, dans le passage d'un texte à un autre, des invariants, c'est-à-dire les zones de traductibilité et les effets de sens préalables qui orientent la relation de traduction. De même, en socio-sémiotique, certaines propositions visant la construction d'une « expérience médiatique » entre les textes et les spectateurs (Eugeni 2010) suggèrent l'existence de « diagrammes de qualités sensibles » à l'œuvre dans cette même expérience. Eugeni identifie, à travers le niveau plastique et rythmique des textes médiatiques, des configurations qu'il nomme « micro-scénarios sensibles », à savoir des « petits programmes d'expérience » aussi bien « tonals » que « rythmiques » (Eugeni 2010, p. 82, notre traduction). Dans le passage par les processus interprétatifs du spectateur, ces configurations sensorielles activent chez celui-ci — un « spectateur-modèle » selon Eco 1979 — des sensations déterminées prévues par le texte et, ce faisant, installent la première couche d'une expérience médiatique qui se stratifie ensuite en des configurations narratives, discursives, énonciatives.
- 5 Dès lors, en résumant, on peut affirmer<sup>1</sup> que le corps dansant est toujours un corps « traducteur », aussi bien en tant que champ sensible et dynamique de forces — c'est-à-dire un ensemble de syntaxes somatiques et de micro-gestes, de rythmes plus ou moins soutenus, ponctuels ou répétitifs —, qu'en tant que porteur de narrations visuelles plus ou moins abstraites. Ainsi, dans cette perspective, les agencements entre l'espace, l'éclairage et les volumes figés d'une architecture donnée, avec ses espaces pleins, vides ou à parcourir, et ses rythmes visuels tridimensionnels définis et stables, peuvent être réinterprétés et traduits dans la gestualité en mouvement des danseurs (Righi 2008)<sup>2</sup>. Aussi, ils peuvent de la même manière passer de micro-narrations engendrées par les « contrastes plastiques » et « tensifs » entre les corps dansants et la peinture, ou bien entre les corps, la musique et les installations<sup>3</sup>. Lorsque l'on parle de « contrastes plastiques et tensifs », l'on se réfère aux rythmes et aux forces en jeu, telles celles d'ouverture ou fermeture de l'espace, ou, par exemple, à la lourdeur ou la légèreté des gestes et des corps, au figement ou bien à la vitesse du mouvement, qui se configurent

toutes comme une série organisée de contrastes entre des formes et des lignes discontinues et brisées, ou bien continues, curvilignes et circulaires. Il s'agit de contrastes et de systèmes de sens plastiques qui instaurent des liens subtils entre les corps en mouvement des danseurs — qu'ils soient en solo ou en groupe —, et les espaces ouverts ou fermés, libres ou interdits dictés par les caractéristiques spécifiques du lieu ; ces mêmes contrastes se traduisent en des rythmes binaires ou bien complexes, en des gestes dilatés ou resserrés. Ainsi, la danse s'ouvre à la fois à une dimension non figurative — et non iconique —, et à celle non immédiatement narrative, soit « figurale » (Deleuze 1981, Dusi 2015).

- 6 Notre hypothèse sur la « figurativité » est qu'elle apparaît *entre* les séries — ou dans le conflit entre des séries — afférentes aux niveaux figuratif et plastique (Floch 1985). L'enjeu est celui de penser le conflit qu'une performance peut installer entre au moins deux séries : i) la série de figures, formants et signes produisant une *chaîne figurative* — soit, l'iconicité dans sa relation de traduction avec la sémiotique du monde naturel ou, en d'autres termes, référentielle (Greimas 1983) —, ii) la série des contrastes, des figures et des formants plastiques, avec leurs relations semi-motivées ou semi-symboliques. Le conflit entre ces séries entre à son tour en tension avec les séries de contrastes associés dans des catégories du plan du contenu (Greimas 1984). Autrement dit, il s'esquisse des filigranes mouvants de rythmes, de tensions et de forces qui soutiennent la relation syncrétique d'une performance de danse *in situ*.
- 7 Ces séries entrent en résonance réciproque, s'affrontent, s'affaiblissent ou se multiplient rapidement et, de ce fait, complexifient la perception, en ouvrant l'interprétation à la polysémie et au caractère insaisissable des séries isotopiques de référence. En un mot, on peut les concevoir comme des modes propres du tensif et du rythmique, notamment si l'on adopte une acception spécifique du *figural*. Ici, ce terme vise à rendre compte des tensions constantes et cohérentes qui traversent les textes et les procès grâce à des filigranes sensibles, perceptifs, et tensifs qui affectent à leur tour le corps du spectateur différemment des variables figuratives et de leur propre mise en discours. Cette hypothèse a été confirmée dans une étude considérable sur l'œuvre de l'artiste visuel Matthew Barney (Dusi, Saba 2012), et plus particulièrement, dans le système formé par le film, les photographies, les performances et les objets de scène composant le cycle *Cremaster* (1996-2002). À cette occasion, nous avons pu montrer que les traductions dans d'autres sémiotiques — telles que la photographie ou la sculpture de textes audio-visuels — se fondent sur des systèmes de relations invariantes et internes aux constructions multiformes des différents épisodes cinématographiques. Par conséquent, l'attention est portée sur des systèmes dynamiques de relations entre des éléments ou, autrement dit, des « systèmes *diagrammatiques* de type *figural* »<sup>4</sup>. Il s'agit d'une série multiple et dynamique de forces et de tensions sur le plan de l'expression qui se corrént au plan du contenu en établissant des liens abstraits mais « profonds » : non pas vagues, mais polysémiques, non seulement narratifs ou thématiques, mais plutôt *figuraux*. Ce sont des liens énergétiques, rythmiques, affectifs organisés dans une série de contrastes plastiques, perceptifs et sensoriels. Rappelons que, lorsqu'en sémiotique textuelle et discursive l'on parle de système « semi-symbolique » ou de système « *figural* » — voire de « *diagramme figural* » —, on n'entend jamais quelque chose de radicalement antinarratif. Un *dispositif de sens* profond est ici en jeu, un réseau de contrastes plastiques et rythmiques qui tisse chaque texte, tout comme ses relations traductives à différentes échelles de leur constitution sémiotique,

du moins aux niveaux énonciatifs de relation avec le spectateur, discursifs et narratifs, affectifs et sensoriels.

- 8 Cherchons maintenant à détailler notre appareillage théorique à travers deux courtes analyses de performances de danse qui se sont déroulées dans les espaces de la Collezione Maramotti à Reggio d'Emilie et dont nous avons fait l'expérience ; ainsi, nous visons également à rendre compte d'un point de vue ethnosémiotique<sup>5</sup>, de la perspective « incarnée » vécue par le spectateur d'une performance.

### 3. *Coda* de Hofesh Schechter

- 9 La danse au musée (ou dans tout espace muséal) peut nous faire comprendre à quel point l'art contemporain est analogue et proche de nous ; en effet, la danse se pose comme un intermédiaire corporel temporaire qui réduit la distance entre l'œuvre et celui qui la regarde. Les œuvres exposées – qu'elles soient picturales ou des installations – esquissent des récits potentiels par des rapprochements ou des affrontements narratifs et perceptifs. Les œuvres sont immergées à leur tour dans l'espace muséal qui suggère des parcours et qui dialogue avec les danseurs à travers des escaliers et des sols gris et froids, des piliers en béton, un éclairage artificiel venant du haut, pendant que l'espace muséal lui-même est imprégné d'une musique électronique contemporaine, techno, industrielle, traversant les corps et les façonnant avec ses rythmes puissants.
- 10 Hofesh Schechter a réalisé un parcours chorégraphique à travers les salles de la Collezione Maramotti et les œuvres exposées, dans lequel la danse devient le guide et l'intermédiaire de l'expérience singulière de chaque spectateur. L'abandon d'un contexte théâtral standard, c'est-à-dire l'absence d'un plateau séparé du parterre, change le statut du public d'entité collective à communauté de spectateurs dont leur propre individualité est appelée à la participation, en devenant *de facto* co-auteurs et co-acteurs de l'événement non répétable qui est en train de se produire.
- 11 Né en 1975, Hofesh Schechter reçoit en Israël une formation en études chorégraphiques et musicales, mais c'est au Royaume-Uni que débute sa carrière de chorégraphe, où il s'affirme rapidement comme artiste et fonde en 2008 sa propre compagnie<sup>6</sup>. À l'aise aussi en dehors des plateaux traditionnels – il a travaillé par exemple pour la télévision et a adapté *Political Mother*, sa pièce la plus connue, pour la galerie d'art Saatchi de Londres –, Schechter a accepté la commande de la Collezione Maramotti en confiant au lieu – des locaux spacieux et clairs, emplis de « vides » – la tâche de lui suggérer de possibles relations entre les œuvres hébergées, la danse et les spectateurs. Son travail se fonde sur une véritable « philosophie de la participation » qui implique aussi bien les danseurs que le public dans le but d'engendrer conjointement une expérience prégnante, unique, s'adressant plus au corps qu'à l'esprit et dont, à la fin, on sort un tant soit peu transformé.
- 12 C'est précisément ce qui se produit dans *Coda*, création *site-specific* de 2015 qui fait l'objet de notre analyse<sup>7</sup>. La performance, jouée par huit danseurs et danseuses de la Cie Schechter Junior – formation de jeunes de moins de 25 ans créée parallèlement à la Hofesch Schechter Company –, commence au deuxième étage de la Collezione, puis se déplace au premier, pour se terminer au rez-de-chaussée, dans une salle non aménagée. Les spectateurs peuvent se déplacer librement, chacun organisant indépendamment sa propre expérience, aussi bien de la vision et de la lecture des œuvres, que des moments

chorégraphiques et de leurs synthèses. Les danseurs accueillent le public, habillés de manière informelle et simple, alignés devant les œuvres. Puis, ils se séparent et se répartissent en de petites salles, où dansent huit solos partageant une même qualité dynamique — des mouvements contenus dans un petit champ d'action — et prévoyant des variantes individuelles, telles que les yeux fermés, des balancements déséquilibrés, la projection au sol, etc. Le rapport entre la danse et les œuvres ne se structure pas suivant une intention mimétique, mais par affinités créatrices et modes traductifs. En effet, le solo du danseur ne concentre pas l'attention du spectateur au détriment des tableaux et des sculptures environnantes, mais instaure une pause spatio-temporelle permettant de mieux diriger le regard sur les œuvres mêmes et évoquant, de la sorte, la relation particulière entre l'artiste et l'œuvre, la solitude de l'acte créateur, tout comme la singularité de la performance et l'individualité du regard en interaction avec l'œuvre d'art. Par exemple, face au tableau *Man of Sorrow (The King, 1983)* de Julian Schnabel, un des danseurs exécute des mouvements très lents des bras et des épaules, d'abord comme en s'immobilisant, puis en faisant des gestes comme de « charge/ relâchement/déplacement » pendant que la voix off accompagnant la bande sonore répète à plusieurs reprises : « Situations without solutions, situations without solutions... ». Dans le même temps, face aux tableaux abstraits de Richmond Burton (*Vertical Space, 1989*), et de Ross Bleckner (*Brother, Brother, 1985*), une danseuse, vêtue d'une jupe longue, allongée par terre, trace des lignes avec son doigt et exécute des gestes libres en réponse à la musique. Dans la salle commune, une danse de groupe suit une musique de tambours tribaux, les poings serrés frottant les corps comme sous la douche, s'agitant frénétiquement autour d'un totem. Derrière les danseurs trône, en fait, illuminé et inquiétant, l'hommage à Barney réalisé par Barry X Ball (*Matthew Barney, 2000-2003*), une sculpture écorchée — un corps dont on ne voit que le tronc en vertical —, réalisée en polyuréthane, un matériau semblable à la cire cher à Barney, au profil étiré : un corps amputé, suspendu et traversé par un câble en acier, comme une horrible broche dessinant une silhouette trapue, *post-humaine*<sup>8</sup>.

- 13 Dès lors, afin de faciliter la découverte des salles et des œuvres, chaque solo s'avère un *continuum* qui n'exige pas d'être regardé jusqu'à la fin : il ne s'achève qu'avec la sortie de tous les interprètes qui se rassemblent dans le hall central, où ils dansent ensemble pour la première fois.
- 14 Lorsque l'on descend au premier étage, les danseurs attendent debout le public dans la salle du milieu ; ensuite, une danse synchrone commence autour d'une sculpture/ machine, *Officina solare* d'Ettore Colla (1964), pendant que la bande sonore émet des bruits violents d'usines et de trains, dans une ambiance raréfiée et par moment spectrale. Les dynamiques internes du groupe, oscillant entre des harmonisations et des mouvements centrifuges, s'intensifient et se complexifient ; ainsi, le rapport avec les spectateurs devient de plus en plus intime. En effet, les danseurs exploitent un trait caractéristique de la danse extra-théâtrale, à savoir la réduction de la distance entre l'artiste et le public : ils se rapprochent des spectateurs et chacun d'eux pose sa main sur l'épaule de chaque spectateur, et les invitent à se rassembler près d'une salle latérale où se dresse un livre géant en bronze d'Anselm Kiefer (*Buch. The Secret Life of Plants, 2002*). Face à la sculpture de Kiefer, deux danseurs — un debout, l'autre accroupi — créent une seule et même figure dynamique, aux bras levés évoquant un chandelier hébraïque. C'est ici, dans la place centrale que revêt le livre, tout comme à travers les affections physiques-cinétiques qui s'enroulent autour, que l'on peut repérer les

racines culturelles de Schechter en tant que « chorégraphe israélien » ex-danseur de la célèbre Batsheva Dance Company.

- 15 Une course à bras ouverts, la tête baissée, sombre, enragée, nous conduit dans l'espace diamétralement opposé de la grande salle, à l'angle où siège, accrochée au mur, la série lumineuse des néons de Mario Merz (*Cocodrillo e serie di Fibonacci al neon piccolo e grande*, 1975) et, en face, une longue table zigzagante recouverte de fruits (Merz, *La frutta siamo noi*, 1978). La danse, d'abord par deux puis en groupe, devient une série saccadée de décharges gestuelles et d'encerclements ; elle suit une longue rangée d'ouvriers à la chaîne de montage, pendant que d'autres tombent par terre comme agités par des convulsions. Les danseurs marchent aussi deux par deux, avec des gestes doux de reconnaissance et de bénédiction, qui s'alternent avec des gestes machinaux quand les rythmes industriels de la musique se font plus pressants et le volume très fort nous envahit tous. On revient derechef à l'espace situé en face du livre en bronze de Kiefer, où un couple se met à danser sinueusement sur une musique rituelle juive : la danseuse glisse sous son partenaire qui la traîne et l'emmène ailleurs.
- 16 Dans le hall, une énergie explosive s'empare à nouveau des danseurs, promue par une musique battante composée par Schechter même, et qui s'exprime par les mouvements tendus et combattifs des corps qui luttent contre la densité de l'espace : ce sont des coups de poing contre le ciel, des pieds frappés par terre, des muscles crispés retenant le relâchement. L'accord règne dans le groupe qui se déplace de manière compacte, telle une petite cohorte de laquelle se détachent, sans pour autant s'y autonomiser, quatre couples. Vient alors une nouvelle rangée et l'on assiste à des moments duels presque de lutte, puis, les danseurs descendent au rez-de-chaussée avec les spectateurs, traversent le hall et les suivent dans une nouvelle salle, plus petite et non aménagée. Par cette marche partagée, la tension entre les danseurs et les spectateurs se détend : il devient vite impossible de distinguer les uns des autres dans cet espace saturé de fumée, jusqu'à ce que des figures se détachent du brouillard et, à nouveau, se rapprochent des spectateurs en les invitant doucement à s'asseoir. Une fois assis par terre, les spectateurs se confondent de nouveau avec les danseurs, entrelacés. Peu à peu, la musique, la voix off et les danseurs s'arrêtent, la performance arrive à sa fin ; les spectateurs regardent autour d'eux : qui est l'artiste, où sont les auteurs de ce qui s'est produit ?
- 17 La clé de voûte de la traduction entre les corps, les espaces et les œuvres d'art n'est pas figurative, mais, finalement, rythmique et plastique. La traduction traverse les corps et les matières pendant qu'elle esquisse des micro-récits fragmentaires, et le résultat est éphémère et puissant à la fois : on l'aperçoit dans les yeux et sur la peau frémissante des spectateurs, elle pénètre sous leur peau, dans les ajustements somatiques-perceptifs à la situation dans laquelle ceux-ci sont immergés, jusqu'à ce qu'ils vibrent avec les danseurs-traducteurs. Finalement, elle conduit les spectateurs à s'asseoir paisiblement parmi les danseurs, comme dans une suspension du jugement, entre dépaysement et intimité.
- 18 Les rythmes et les contrastes plastiques constituent ainsi un « dispositif figural » (Fabbri 2015), bien que flexible et peu orthodoxe, car il ne s'agit ni d'un système clos et définitif, ni d'une série donnée et organisée d'invariantes. Il s'agit en revanche d'une série de résonances partielles et locales, composées de « zones » de la performance qui intensifient le potentiel de traduction du contexte artistique et architectonique, et d'autres qui se diluent dans les passages d'un lieu à l'autre. C'est précisément dans la

dimension *figurale* — dans une acception souple du terme — que l'on peut, selon nous, trouver une voie *intermédiaire* pour la traduction<sup>9</sup> d'objets si différents, tels que : un corps en mouvement, un espace muséal, un tableau d'art conceptuel ou figuratif, une musique électronique ou bien à l'allure de folklore, une installation avec un corps fuselé en polyuréthane polychrome accroché à un câble en acier suspendu au plafond, ou encore, un tableau de Julian Schnabel<sup>10</sup> ; en d'autres termes, tous les éléments qui s'enchevêtrent et qui dialoguent entre eux pendant la performance.

#### 4. *Pointed Peak* de Saburo Teshigawara

- 19 Avec son *Pointed Peak* de 2017<sup>11</sup>, Saburo Teshigawara nous livre un apologue chorégraphique puissant autour du sens de la limite, du risque et de l'équilibre : il s'agit en effet de danser sur un tapis de fragments de verre.
- 20 Bien que l'artiste souligne son indifférence à la « danse en soi », les spectateurs ne peuvent s'empêcher de recevoir cette pièce comme un dévoilement de l'acte de danse en tant que tel, se fondant sur l'équilibre et sur le défi aux limites du mouvement « naturel ». À la différence de ses prédécesseurs, Teshigawara n'entre en dialogue qu'avec une seule œuvre de la Collezione Maramotti, hébergée dans l'ancienne friche industrielle du groupe Max Mara — une architecture dépouillée, aux grandes salles jalonnées par des piliers en béton armé interagissant avec l'extérieur par des baies vitrées.
- 21 Les spectateurs sont accueillis dans la salle du premier étage du musée par une danseuse habillée en noir et déguisée en souris géante *post-humaine*, qui indique, par petits pas rapides, un parcours de lumières et de matériaux se déroulant au sol. L'installation semble un fleuve en miniature, avec ses coudes et ses virages ; il est toutefois composé de fragments de verre transparent et éclairé par une file sinueuse de spots de lumières blanches fixes. Dans la grande salle où la danseuse-souris attend les spectateurs apparaissant et disparaissant entre les piliers en béton, siègent, accrochées aux murs, deux œuvres majeures d'art contemporain de Mario Merz. Derrière la danseuse, on aperçoit un tableau avec trois vaches, intitulé *Mandria* (1978). Sur le mur d'en face, se dresse une installation composée de chiffres éparpillés — des néons bleuâtres orientés vers un petit animal accroché au mur —, intitulée *Cocodrillo e serie di Fibonacci al neon piccolo e grande* (1975). Une grande table en verre couverte de fruits frais occupe l'espace entre les deux œuvres (*La frutta siamo noi*, 1988). On peut faire l'hypothèse selon laquelle le choix du déguisement « animal » s'inspire thématiquement, en guise de variation, du tableau et du crocodile de Merz, tandis que le sinueux fleuve en verre semble reprendre, moyennant les matériaux réutilisés et réinterprétés, précisément la table de Merz ainsi que ses néons.
- 22 Les spectateurs sont ensuite invités par la danseuse à longer la voie en fragments de verre éclairés menant directement à la pièce consacrée à l'œuvre *Caspar David Friedrich* de Claudio Parmiggiani (1989). Là, suspendue au milieu de la pièce à quelques mètres du sol, se trouve l'arche de Parmiggiani : une coque, en bois, avec trois toiles faisant office de voiles, peinte entièrement en noir, solennelle et imposante et, en même temps, comme sans poids, prête à partir imaginativement pour d'autres mondes. Le sol de la pièce est partagé par le public et les deux interprètes, dont Saburo Teshigawara en personne et Rihoko Sato, son alter-égo féminin, qui se déplacent à l'intérieur d'une zone délimitée par les éclairages et la strate de verres brisés. L'idée n'est pas nouvelle



— l'artiste l'avait déjà expérimentée par le passé — mais, ici, sous l'arche, la surface verte et bleue des éclats de verre rappelle explicitement l'élément marin, en déployant une micro-narration dense.

- 23 L'œuvre imposante de Parmiggiani, suspendue avec ses voiles/toiles monumentales et noires, se pose comme une réflexion sur le statut de l'art contemporain, une métaphore de la légèreté et de l'absence, du caractère éternel de la beauté, du potentiel d'exploration de l'inconnu. L'eau métaphorique du ruisseau externe nous a conduits ici, où navigue un canoë imaginaire ; aussi la performance s'avère-t-elle une réflexion sur la danse contemporaine, prise entre le risque et le défi. L'image inaugurale qui accueille le spectateur — la danseuse immobile debout sur les verres, légèrement repliée sur elle-même, le dos contre le mur — signale le principe de contradiction qui est à la base de toute la pièce car, en effet, il serait à la rigueur « impossible » de danser sur des éclats pointus de verre. Cependant, après d'interminables minutes de quasi-immobilité, la danseuse commence imperceptiblement à se mouvoir ; dès que le mouvement atteint les pieds, le verre se met à craquer, le bruit monte en crescendo lors de l'entrée en scène de Saburo Teshigawara. À partir de ce moment, le bruit inonde la performance pendant toute sa durée, jusqu'à ce que des pics assourdissants recouvrent la sélection musicale — de Bach à des sonorités contemporaines — en son intégralité, comme dans une espèce de tempête qui enfin se calme et revient au mouvement perpétuel et discontinu de la mer.
- 24 Essayons maintenant de décrire davantage la performance, en vue de détailler notre analyse. Au début, la danseuse semble angoissée, réticente. Quand la musique monte avec le solo de violon de Bach, le contraste sonore devient manifeste : on entend un son aigu, mélodieux, aérien, et à la fois le bruit sec, craquant, terrestre, des verres qui s'écrasent. Les murs de la salle apparaissent comme un abri, un lieu de repos et d'attente hors de danger. La verticalité des parois résonne avec le plafond, ainsi qu'avec le navire suspendu, et crée un contraste entre le haut et le bas, entre la verticalité et l'horizontalité. Teshigawara entre en scène en marchant doucement parmi les bruits craquants, avec des mouvements fluides des bras. Le danseur s'immobilise, le visage regardant le mur du fond de la salle. Cette posture figée ne dure qu'un instant ; aussitôt, dans la bande sonore, le violon cède sa place à une musique électronique et les danseurs ne semblent plus craindre l'inconnu. En marchant rapidement, ils échangent leurs places respectives suivant des trajectoires diagonales, puis reviennent au milieu. Teshigawara prend une dalle en verre brisée et l'écrase entre ses mains, il saute ensuite sur les verres ; on dirait qu'il relève le défi. Une lumière chaude et profonde éclaire la scène de bas en haut, en réfractant des reflets bleuâtres sur le mur du fond et sur le plafond. L'artiste porte à sa bouche un morceau, le serre entre ses dents, se dirige vers le mur du fond, où il le fait tomber par terre. La musique s'intensifie avec des morceaux allant de Corelli à Schubert, auxquels s'ajoute un poème déclamé en japonais, composé par Teshigawara lui-même pour la performance, interrogeant la réversibilité entre la vie et la mort. Pendant que Saburo Teshigawara demeure immobile contre le mur, la danseuse attaque un solo harmonieux, qui reprend le mouvement onduleux des bras. À ce moment, la performance se transforme, le rythme et la logique des actions deviennent plus frénétiques ; au début, la mer de verre était perçue avec indifférence, tandis que maintenant, les deux danseurs semblent avoir vaincu les éclats de verre et les difficultés de mouvement en s'avérant capables de créer des chorégraphies où s'alternent la vitesse et la contemplation, les chutes et les sauts, la pesanteur et la légèreté. Ils arrivent même à s'allonger chacun à son tour sur les morceaux, comme s'il

s'agissait d'une plage veloutée. La musique les accompagne avec une cantate sacrée, puis revient le violon de Bach, calme et ample, toutes les lumières s'allument ensemble en projetant les ombres et les reflets des danseurs sur les murs et le plafond. Le *climax* de la réconciliation avec la matière hostile inaugure la dernière phase de la performance. La danseuse cueille des fragments de verre, à l'instar de coquillages sur la plage, en écoute le son en les secouant dans ses mains ; Teshigawara la rejoint en dansant, il la prend quasiment dans ses bras, la frôle à peine, s'accroupit à côté d'elle. Alternant des gestes rapides avec des mouvements très lents, tantôt rigides, tantôt fluides, les danseurs semblent traduire ainsi le matériau à la fois lisse et dur auquel ils sont confrontés. Partant d'en haut en diagonale, une lame de lumière blanche envoûte la danseuse pendant que Teshigawara s'efface près du mur sombre, reprend par la suite sa danse ondulée et gagne le bord extérieur en même temps qu'elle revient vers le mur. Après avoir complété le périmètre extérieur du bassin, Saburo Teshigawara marche à nouveau sur les verres. Il montre davantage d'assurance et atteint la lame de lumière surplombante, la danseuse se met à bouger lentement. Après un tourbillon à deux, fulgurant, où les danseurs tournoient suivant les ondulations de la musique de Bach, la performance se termine avec l'immobilité des corps, l'un près de l'autre. D'un côté, la crainte et la circonspection initiales se voient transformées en une victoire sur le verre, de l'autre, la lumière et les reflets ont retracé des instants d'un temps suspendu, au profit d'une danse qui gagne contre la matière adverse. Dans la performance *Pointed Peak*, les lumières se font elles aussi vivantes et « corporelles » : elles s'avèrent une « intensification » du flux temporel, un actant qui aspectualise et ponctue le mouvement. Par conséquent, on peut affirmer que la danse ne comporte pas seulement le mouvement d'« extension » dans l'espace et dans les déploiement des actions ; en revanche, la lumière permet précisément de saisir les différents « mouvements d'intensification » du processus en cours. Autrement dit, les formulations de Gilles Deleuze, selon lequel, dans un film, la lumière est « le mouvement intensif par excellence » (Deleuze 1983, p. 73).

- 25 Si l'on aborde la performance *Pointed Peak* suivant la perspective de la socio-sémiotique contemporaine (Landowski 2005), on peut constater qu'elle exhibe deux régimes de sens et d'interaction spécifiques, à savoir l'*aléa* et l'*ajustement*. Bien que l'improvisation et le hasard puissent transformer la rencontre entre le danseur et un sol parsemé de morceaux de verre, une lecture tendant vers la négociation inter-somatique entre les danseurs et, tout particulièrement, entre les corps et les objets semble être plus efficace. En effet, dans la performance, un *ajustement sensible* se produit entre les différentes forces en jeu, représentées d'un côté par les corps mouvants des danseurs et, de l'autre, par le verre dur et tranchant, transparent et reflétant, avec ses degrés de résistance ou d'inertie qui le transforment en un « contre-actant » dangereux pour le déroulement de la danse. Néanmoins, ce conflit se résorbe dans une entente inattendue entre les sujets et les objets, entre les corps des danseurs et les matériaux de la scène.
- 26 Finalement, danser sur des éclats de verre est bien possible : les mouvements, légers en tant que tels, s'avèrent lourds une fois en contact avec la matière fragile du verre qui, à son tour, provoque des bruits puissants ; dans ce jeu de contradictions et de stéréotypes dévoilés, le spectateur est désorienté et émerveillé par la dextérité avec laquelle les deux artistes affrontent le risque de se blesser. L'objectif n'est pas d'étonner, l'habileté n'est pas une fin en soi. Les mouvements angulaires et agités de Teshigawara, le fond de solitude des deux interprètes ne forment pas un *pas de deux*, mais une sorte de solo double : ils ne se frôlent que dans deux occasions fugaces, et les reflets brisés des corps

sur le sol déchiqueté nous parlent d'une condition existentielle dans laquelle la force et la fragilité coexistent en visant continuellement l'harmonie.

- 27 L'enjeu philosophique de la pièce semble lié à la recherche artistique de Teshigawara : « en tant qu'artiste, je devais casser le verre », affirme-t-il lors de la rencontre avec le public à la suite de l'expérience de Reggio en novembre 2017. Il explique qu'« une chorégraphie ne surgit pas comme un ensemble d'éléments pris singulièrement, mais elle suit plutôt une évolution lente, parce que danser veut dire apprendre ce que l'on *ne sait pas faire* ». Ainsi, Saburo Teshigawara modèle sa danse « sur un corps qui ne peut pas rester immobile »<sup>12</sup> : explorer ses propres limites – rappelle-t-il – est sa propre mission en tant qu'artiste.

## 5. Conclusions

- 28 Richard Schechner (1977) affirme que dans chaque performance l'espace est utilisé organiquement comme quelque chose que l'on peut concrètement façonner et transformer ; il rappelle que, comme l'action donne forme à l'espace, l'espace donne forme à l'action. Par conséquent, un espace muséal peut devenir un environnement sensible, dans lequel la performance de danse croise les langages des œuvres d'art pris comme référence. De ce fait, cet espace promet une resémantisation traductive (Lotman 2005) qui reconfigure la cartographie de l'expérience sensible que les spectateurs et les *performeurs* font de l'espace et du temps.
- 29 Les performances de danse *site-specific* de deux chorégraphes fort différents, tels Hofesh Schechter et Saburo Teshigawara, peuvent être analysées sémiotiquement à condition de maintenir un double regard, aussi bien sur le processus de constitution des configurations sensibles, plastiques et rythmiques qu'elles suggèrent, que sur les effets de sens qu'elles produisent, dont les expériences des spectateurs — ou, du moins, celles prévues au niveau textuel.
- 30 Le problème de la traductibilité inter-sensorielle et intermédiale entre des systèmes de significations différents peut dès lors être résolu — au moins, dans les analyses ici présentées — en dessous du niveau manifeste des signes, à savoir dans la zone conflictuelle des *tensions figurales*. En revanche, à un niveau plus englobant, les *régimes d'interactions socio-sémiotiques* permettent d'expliquer les micro-récits engendrés par les performances, en ceci que les espaces, les œuvres d'art et les spectateurs entrent dans un *ajustement* dynamique et sensible des forces en jeu.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BIZZARRI, Maria Cecilia (2010), « *Cendrillon* : le conte de fées entre littérature et danse », *Degrés*, 141, section (j), pp. 1-7.

BASSO FOSSALI, Pierluigi (2006), *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, ETS.

- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1981), *Logique de la sensation*, Paris, La Différence.
- Dusi, Nicola (2003), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro : letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET.
- DUSI, Nicola (2015), *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Milano, Mimesis.
- DUSI, Nicola & RIGHI, Cristina (dir., 2010), « Le sens de la danse. La recherche en danse et les pratiques transmédiales. The Sense of Dance. Dance Research and Transmedia Practices », *Degrés*, 141, pp. 1-150.
- DUSI, Nicola & Saba, Cosetta (dir., 2012), *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco*, Silvana Editoriale, Milano.
- DUSI Nicola & RIGHI, Cristina & DELANEY, Kathleen (2009), « Appunti su danza e transmedialità », *DDL (Documenti di Lavoro)*, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Università degli Studi di Urbino, 383-384-385, pp. 1-14.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- EUGENI, Ruggero (2010), *Semiotica dei media*, Roma, Carocci.
- FABBRI, Paolo (1998), « L'oscuro principe spinozista : Deleuze, Hjelmslev, Bacon », *Discipline filosofiche*, 1, pp. 209-220.
- FABBRI, Paolo (2000), « Due parole sul trasporre », *Versus, Sulla traduzione intersemiotica*, 85-86-87, pp. 271-284.
- FABBRI, Paolo (2015), « Diagrammi in filosofia : G. Deleuze e la semiotica 'pura' », *Carte semiotiche*, 9, pp. 27-35.
- FLOCH, Jean-Marie (1985), *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- FONTANILLE, Jacques (2004), *Soma et sema. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve-Larose.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga.
- GREIMAS, Algirdas J. (1983), *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas J. (1984), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques. Documents*, 60.
- LANDOWSKI, Eric (2005), *Les Interactions risquées*, Limoges, Pulim.
- LOTMAN, Juri M. (2005), « On the Semiosphere », *Sign Systems Studies*, 33/1, pp. 215-239.
- MARSCIANI, Francesco (2007), *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, Franco Angeli.
- PEIRCE, Charles S. (1931-1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, HARTSHORNE, Charles & WEISS, Paul & BURKS, Arthur (dir.), Cambridge -MA-, Belknap Press, Harvard University Press, 8 voll.
- RAJEWSKY, Irina (2005), « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermedialités*, 6, pp. 49-60.
- RIGHI, Cristina (2008), « Coreografare site-specific. Luogo che plasma, danza che trasforma », in DUSI, Nicola & CODELUPPI, Elena & GRANELLI, Tommaso (dir.), *Riscrivere lo spazio : pratiche e performance urbane*, E/C 2, 2008 ; [www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it).

SCHNEIDER, Richard (1977), *Essays on Performance Theory: 1970-1976*, New York, Drama Book Specialists.

## NOTES

1. On se réfère ici également aux réflexions qui ont fait l'objet d'un congrès international en 2008 et qui ont été recueillies en partie dans un numéro de la revue *Degrés* de 2010 consacré à ces thématiques ; cf. en particulier, Dusi, Righi, Delaney (2009, pp. 1-14) ; Dusi, Righi (dirs 2010) ; Bizzarri (2010, pp. 1-7).
2. Sur la sémiotique de la danse *site specific* voir Righi (2008).
3. Sur les contrastes plastiques voir Greimas (1984).
4. Dans cet article nous utiliserons partiellement la notion de « système figural » issue de la sémiotique tensive greimassienne (voir Fontanille, Zilberberg 1998), en l'imbriquant avec la notion peircienne de « diagramme », étendue, comme chez Gilles Deleuze, aux systèmes de relations sémiotiques d'un texte (voir Peirce 1931-1958 ; Deleuze 1981). Sur ces problèmes nous renvoyons à Fabbri (1998) ; Dusi (2003) ; Basso Fossali (2006).
5. Sur la méthode ethnographique dans la recherche sémiotique voir Marsciani (2007).
6. Voir <https://www.youtube.com/user/hofeshshechterco/feed>.
7. <http://www.collezioneMaramotti.org/it/dettaglio-mostra/-/hofesh-shechter/160027>.
8. Sur l'œuvre de Matthew Barney analysé de manière sémiotique, esthétique et historico-critique, voir Dusi, Saba (2012).
9. Sur l'intermédialité et la traduction du niveau figural voir Dusi (2015).
10. L'intermédialité est définie comme le croisement et l'hybridation des frontières entre les media par Rajewsky (2005, p. 44).
11. <http://www.collezioneMaramotti.org/it/dettaglio-mostra/-/saburo-teshigawara/251267>.
12. S. Teshigawara, Conversation avec le public, Reggio d'Émilie, novembre 2017.

## RÉSUMÉS

Nous examinerons deux créations *site-specific* récentes : *Coda* de Hofesh Schechter et *Pointed Peak* de Saburo Teshigawara. La description de l'expérience de ces performances en tant que spectateurs « ethnographes » nous conduira à convoquer des théories sémiotiques de la corporéité, de la médialité « sensible » et de la traduction intersémiotique, ainsi que la socio-sémiotique du risque et des interactions.

La traductibilité inter-sensorielle et intermédiaire entre des systèmes de significations différents peut être analysée en dessous du niveau manifeste des signes, à savoir dans la zone conflictuelle des *tensions figurales*. À un niveau plus englobant, les *régimes d'interactions* socio-sémiotiques permettent d'expliquer les micro-récits engendrés par les performances, en ceci que les espaces, les œuvres d'art et les spectateurs entrent dans un *ajustement* dynamique et sensible des forces en jeu.

We will examine two recent site-specific dance creations: Hofesh Schechter's *Coda* and Saburo Teshigawara's *Pointed Peak*. The description of the experience of these performances for an "ethnographer" viewer will lead us to use the semiotic theories of corporality, of "perceptive"

mediality, and the theory of intersemiotic translation, as well as the socio-semiotics of risk and interactions. The inter-sensory and intermedial translatability among different systems of meaning can be analyzed “below” the manifest level of the signs, namely in the conflict zone of the figural tensions. At a more global level, socio-semiotic interaction regimes explain performance-driven micro-narratives among museum spaces, works of art, and viewers, in a dynamic and sensitive adjustment of forces.

## INDEX

**Mots-clés :** art, corps, diagramme, espace, figuratif (vs. plastique), intersemioticit 

**Keywords :** art, body, diagram, figurative (vs. plastic), intersemiotcity, space

## AUTEURS

### NICOLA DUSI

Nicola M. Dusi, PhD in Semiotics, is Associate Professor of Media Semiotics at the University of Modena and Reggio Emilia (Italy), Department of Communication and Economics. He is the author of the following books: *Il cinema come traduzione* (Utet, 2003); *Dal cinema ai media digitali* (Mimesis, 2014); *Contromisure. Trasposizioni e intermedialit * (Mimesis, 2015). He edited many Media Studies books such as: *Remix-Remake. Pratiche di replicabilit * (with L. Spaziante, Meltemi, 2006); *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalit , neobarocco* (with C.S. Saba, Silvana Editoriale, 2012); *Bellissima tra scrittura e metacinema* (with L. Di Francesco, Diabasis, 2017); *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv* (Morlacchi, 2019), *David Lynch. Mondi Intermediali* (with C. Bianchi, Franco Angeli, 2019). He also edited some monographic issues of international journals: *Versus* (85-87, 2000) dedicated to « Intersemiotic Translation »; *Iris* (30, 2004) dedicated to “Film Adaptation: Methodological Questions, Aesthetic Questions”; *Degrés* (141, 2010) about “Dance Research and Transmedia Practices”.

Email : nicolamaria.dusi[at]unimore.it

Nicola M. Dusi, Docteur en Sémiotique, est Maître de Conférence (Professore associato) en Sémiotique des médias à l'Universit  de Modène et Reggio d'Émilie (Italie), dans la faculté de Communication et  conomie. Il est l'auteur des ouvrages suivants : *Il cinema come traduzione* (Utet, 2003), *Dal cinema ai media digitali* (Mimesis, 2014), *Contromisure. Trasposizioni e intermedialit * (Mimesis, 2015). Il a également co dit  des numéros monographiques de revues internationales, tels : *Versus* (n  85-87, 2000), consacré à la « Traduction intersémiotique », *Iris* (n  30, 2004), consacre à « L'adaptation : questions m thodologiques, questions esth tiques », *Degrés* (n. 141, 2010) sur « La recherche en danse et les pratiques transm diales ».

Courriel : nicolamaria.dusi[at]unimore.it

### MARIA CECILIA BIZZARRI

Maria Cecilia Bizzarri deals with public and institutional communication. She is a journalist and works as a dance critic in newspapers and specialized magazines including *Danza & Danza*. She graduated in Communications with a master in Semiotics of dance. She published essays on these issues as “La danza e la città. Esperienze di danza urbana” (*E/C*, e-journal AISS, no. 2, 2008); “*Cendrillon : le conte de fées entre littérature et danse*” *Degrés* (no. 141, 2010).

Email : cecilia.bizzarri[at]gmail.com

Maria Cecilia Bizzarri travaille dans la communication publique et institutionnelle. Elle est

journaliste et écrit comme critique de danse dans des journaux et magazines spécialisés comme *Danza & Danza*. Elle est diplômée en Communication avec un master en Sémiotique de la danse. Elle a publié des articles sur cette thématique, tels que « La danza e la città. Esperienze di danza urbana » (*E/C*, revue de l'AISS, n° 2, 2008), « *Cendrillon* : le conte de fées entre littérature et danse » (*Degrés*, n° 141, 2010).  
Courriel : [cecilia.bizzarri\[at\]gmail.com](mailto:cecilia.bizzarri[at]gmail.com)