



## Face aux Autoportraits de Catherine Contour

Ou la délicatesse d'une situation

**Julie Perrin**

---



**Éditeur**

ACD - Association des Chercheurs en  
Danse

**Édition électronique**

URL : <http://danse.revues.org/827>

ISSN : 2275-2293

**Référence électronique**

Julie Perrin, « Face aux *Autoportraits* de Catherine Contour », *Recherches en danse* [En ligne], Focus, mis en ligne le 19 décembre 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/827>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

---

# Face aux Autoportraits de Catherine Contour

Ou la délicatesse d'une situation

Julie Perrin

---

- 1 Je n'ai vu qu'une pièce de Catherine Contour : *Chambre. Étapes chorégraphiques en chambres d'hôtels*, lors de sa programmation à l'hôtel Luna Park à Paris, en mars 2000<sup>1</sup>. Cette pièce, présentée dans l'espace exigu d'une chambre d'hôtel, avivait l'imaginaire du lieu – tout à la fois l'intimité, le voyage, l'anonymat, la sensualité, le sommeil, le rêve... – tout en exacerbant les contraintes de la situation. La danse devait en effet s'adapter au mobilier, s'accommoder du lit imposant, se contenter des accessoires présents, réfréner ses trajectoires et surtout se déployer dans une grande proximité avec les spectateurs. *Chambre* a éveillé une forme de curiosité à l'égard de l'œuvre de Catherine Contour, sans que se renouvelle pour autant l'occasion de voir d'autres pièces d'elle. Ce sont là les aléas de l'activité de spectateur. Lorsque Catherine Contour m'invite à réfléchir à la question du spectateur dans son œuvre, à l'occasion de la *Plongée* intitulée « Le spectateur, du témoin au baigneur. Un art de la relation ? » qui a lieu à la Gaîté Lyrique le 20 février 2014<sup>2</sup>, il y a comme un paradoxe. Comment, alors que je n'en ai pas moi-même fait l'expérience, rendre compte de cette activité du spectateur, de ces dispositions affectives et conceptuelles dans lesquelles son œuvre nous met ? Cela exige en vérité quelques mots d'éclaircissement en préambule.
- 2 Le premier est relatif à l'analyse du spectateur. J'ai fait le postulat dans mes recherches<sup>3</sup> qu'une conception du spectateur était comprise dans l'œuvre même, dans sa façon de s'adresser à un public ou de construire la relation qu'elle établit avec lui, et par conséquent que mon étude du spectateur s'attèlerait à dépister son activité singulière à partir d'une analyse esthétique de l'œuvre et des documents qu'elle génère (et non d'interviews de spectateurs ni d'analyses sociologiques, comme il en existe aussi). Si ce postulat a pu être fécond pour les œuvres scéniques que j'ai analysées, je m'inquiète de la difficulté de la tâche face à des œuvres hors-la-scène : en effet, les pièces de Catherine Contour auxquelles je m'intéresse et regroupées par elle sous le terme générique d'

*Autoportraits* sont toutes créées et présentées dans des sites spécifiques et le public y prend place selon des configurations peu identifiables parce que variables, mouvantes. Comment l'artiste conduit-elle leur expérience esthétique ? À l'extérieur du dispositif d'attention que constitue le lieu théâtral, l'attention du public est guidée par bien d'autres choses que le seul geste de l'artiste. Autrement dit, lorsque le contexte n'est plus celui du théâtre et de sa logique invariante, il me faut tenter de comprendre comment le lieu et le contexte participent de l'expérience esthétique en suscitant, tout autant que le geste chorégraphique, des circulations du regard, des désirs de déplacement, des effets symboliques puissants. L'arrivée dans le lieu, l'expérience préalable qu'on peut en avoir sont aussi très déterminants... et rarement documentés.

- 3 Le second éclaircissement concerne précisément les documents dont je dispose pour parler du spectateur de ces œuvres que je n'ai pas vues. Que livrent ces documents ? Il est presque impossible, met en garde Claire Bishop, de saisir l'art participatif d'aujourd'hui à partir de la documentation visuelle qu'il laisse. Dans son livre *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, elle souligne ce problème méthodologique, insistant sur la nature singulière des œuvres participatives dont les qualités principales sont de l'ordre de l'invisible – « une dynamique de groupe, une situation sociale, un changement d'énergie, une prise de conscience. (...) C'est un art dépendant d'une expérience de première main, et, de manière préférable, sur la longue durée (jours, mois ou même années)<sup>4</sup> ». J'ai pourtant décidé de tenter de faire parler les documents dont dispose Catherine Contour et de saisir la logique qu'ils constituent. En effet, les pièces de Catherine Contour ne correspondent en vérité que partiellement à la définition de l'art participatif par Claire Bishop. Si l'on trouve bien chez Catherine Contour un art qui reconfigure la relation traditionnelle entre l'objet d'art, l'artiste et le public, un art où l'artiste est considéré non plus comme le producteur d'une œuvre mais comme inducteur de situations, où le spectateur enfin apparaît comme acteur ou participant, la chorégraphe n'engage néanmoins pas les gens dans un processus social de longue durée. Elle ne fait pas non plus des gens le médium ou le matériau principal de ses œuvres en les transformant en performers. L'autoportrait occupant une place centrale, la chorégraphe œuvre plutôt en maître de cérémonie. Il s'agit alors pour elle de repenser la situation spectaculaire dans une plus grande porosité à la présence du public, autrement dit d'une part de laisser agir l'influence potentielle de cette présence sur son geste et d'autre part de concevoir précisément des situations qui mettent le spectateur dans une certaine disposition. Ces deux aspects se dérobent moins à la vue qu'un processus participatif de longue durée. Aussi, les documents existants parviennent à rendre compte de nombreuses facettes du projet.
- 4 Il faut dire par ailleurs que les traces des pièces de Catherine Contour sont nombreuses. Elles ne se réduisent pas à des « évidences fragmentaires<sup>5</sup> » ni à des vestiges évasifs de moments de convivialité avec un public. Les traces semblent en effet faire partie du processus à part entière : photographies et films mais aussi textes et bandes sonores, carnets de notes ou croquis enregistrent des étapes de la recherche qui sont ensuite mises en forme, montées et pour nombre d'entre elles rendues publiques, en particulier sur le site Maison Contour<sup>6</sup>. Elles sont pour beaucoup réalisées par Catherine Contour elle-même. Elles ont la particularité de documenter presque davantage le processus de création que la présentation de l'œuvre à un public. Autrement dit, il ne semble pas y avoir de véritable séparation entre processus et représentation, dès lors que l'un et l'autre s'effectuent à destination d'un public – celui du film ou de la photographie à venir,

celui présent dans le temps de la performance. Qui se penche sur ces traces peut ainsi non seulement constater combien le spectateur de l'œuvre de Catherine Contour est tout autant celui de ces traces, mais aussi tenter d'analyser comment se construisent les modalités d'adresse à un spectateur à venir.

- 5 Ainsi, je me découvre spectatrice des traces qu'on pourrait tout aussi bien considérer comme des œuvres visuelles, sonores ou textuelles de Catherine Contour. Et dans le même temps, j'accepte de me trouver enchevêtrée dans une logique artistique dans laquelle le chercheur a sa place toute désignée. En effet, depuis *Chambre*, Catherine Contour imagine la position de « témoin » : c'est ainsi qu'elle appelle les écrivains, compositeurs, plasticiens, photographes, théoriciens invités à suivre le processus de travail et à fabriquer des traces, aux formats aussi divers que les personnalités qu'elle convoque. Se constituent ainsi ce qu'elle nomme des « autoportraits accompagnés ». Ma position ne me semble pas si éloignée : est-ce que je ne contribue pas à la constitution d'un portrait de l'artiste en répondant à son invitation pour *Danses augmentées* ? Est-ce que les deux entretiens préparatoires<sup>7</sup> avec Catherine Contour menés en 2013 et 2014 ne participent pas du témoignage qu'elle suscite régulièrement ? J'en suis venue à considérer le cycle de rencontres *Danses augmentées* conçu à la Gaîté Lyrique au rythme de dix *Plongées* comme la composition de dix autoportraits accompagnés, au sens où les invitations de Catherine Contour permettent d'ouvrir et de mettre en partage des expériences, des territoires intellectuels et sensibles en résonance avec sa propre démarche et ses propres préoccupations. Les conférenciers (ou témoins, pour ceux qui connaissent plus étroitement le travail de Catherine Contour) y abordent successivement l'histoire de l'art des années 1960, l'histoire scientifique de l'hypnose et ses représentations dans l'art et la danse en particulier, les figures du dormeur dans la peinture, l'art de la sieste comme pratique militante et intime, l'exploration de l'objet – fût-il quotidien – comme inducteur hypnotique, le jardin... révélant autant d'aspects de l'œuvre de Catherine Contour. Pour clore ce préambule, on pourrait dire que je suis peut-être ainsi devenue une spectatrice un peu particulière : je sollicite les traces-œuvres<sup>8</sup> et je suscite le témoignage ; je suis témoin d'une succession d'autoportraits accompagnés et co-auteur de l'un d'eux. Par cet enchevêtrement complexe des rôles mis en jeu par Catherine Contour, le présent texte se construit dans une proximité étroite avec la parole de l'artiste.
- 6 Au fond, cet enchevêtrement est constitutif du statut du spectateur dans la série des *Autoportraits chorégraphiques* que Catherine Contour pratique depuis 1990 et décrit comme un « processus de fabrique du corps<sup>9</sup> ». L'identité s'y annonce en perpétuelle recherche et évolution, suivant un processus de métamorphoses infinies (une forme d'enquête ontologique sur la construction de soi), qui est inséparable du questionnement esthétique : l'invention de soi passe par l'acte chorégraphique, autrement dit par un jeu avec la présence et le regard de l'autre. « J'envisage l'autoportrait, écrit Catherine Contour, comme une fabrique de corps qui invente et construit le lieu de sa représentation en incluant ceux qui y assistent. » La construction d'un lieu et l'inclusion de l'assistance contribuent à ce que l'on pourrait appeler l'invention d'une situation. Le mot signale combien la question du spectateur est inséparable de celle du lieu, cruciale dans ce projet que la chorégraphe finit par nommer « Corps-Jardin-Paysage ». Depuis 2003, les autoportraits sont en effet attachés à des lieux, parmi lesquels de nombreux jardins – Ajaccio en 2003, Courances en 2005, la Réserve naturelle de Grand-Pierre et Vitain en 2006, et la même année Degrés et Castries, le Bois des Moutiers à Varengeville

depuis 2007... Autoportraits et portraits de lieux se tissent entre eux. Aussi le lieu participe-t-il pleinement de l'expérience esthétique pour faire advenir un espace singulier ; l'action chorégraphique y est étroitement liée ; la présence du spectateur en découle. Il me faut donc commencer par décrire ces espaces des *Autoportraits* et ces gestes qui font de Catherine Contour une chorégraphe-paysagiste. Car l'expérience du spectateur procède de la qualité des situations ainsi créées.

## Catherine Contour, chorégraphe-paysagiste

- 7 Le lieu n'est jamais ni un décor, ni un cadre ignoré dans lequel l'artiste évoluerait, car la proposition chorégraphique s'attache précisément à décrire et inventer le lieu tout en fabriquant du geste. Décrire et inventer. Ce sont là aussi les traits du paysagiste, tel que le rappelle Jean-Marc Besse dans *Le Goût du monde* :

« La situation intellectuelle du paysagiste est paradoxale. En effet, il s'agit de fabriquer, d'élaborer ce qui est déjà présent et qu'on ne voit pas. (...) Le projet invente un territoire en le représentant et en le décrivant. Mais cette invention est d'une nature singulière : car ce qui est inventé est en même temps déjà présent dans le territoire, mais comme non vu et non su jusqu'alors. L'invention révèle ce qui était déjà là, elle dégage et dévoile par là même un nouveau plan de réalité. Mais cette réalité, on ne l'aurait pas vue si on ne l'avait pas dessinée et pensée. Comme si l'intelligence humaine venait s'insérer dans le mouvement du monde pour en souligner des éléments et y retendre des liens entre ces éléments, comme si l'intelligence humaine participait, au fond, à la création du monde<sup>10</sup>. »

- 8 Catherine Contour appartient à ces chorégraphes qui par leurs gestes donnent à saisir l'invention d'un paysage. Qui fabriquent avec un existant peut-être resté jusqu'alors inaperçu. Son intérêt pour le jardin la rapproche de celles que j'appelle les « chorégraphes paysagistes », exploratrices de plein air : Anna Halprin, Simone Forti, Armelle Devigon, Patricia Ferrara... Comme elles, Catherine Contour déploie diverses réalités du paysage : elle creuse tout un imaginaire (réalité culturelle du paysage) ; elle interroge le lien à l'homme (réalité environnementale) ; elle approche le monde d'une manière sensible, kinesthésique, tactile, sonore... (réalité phénoménologique). Elle construit ainsi différentes façons de se lier au paysage pour faire advenir ce que l'historien du jardin Hervé Brunon nomme l'« eutopie » (du grec *eu* = bien, harmonie, justesse et *topos* = le lieu) : l'eutopie du jardin est le sentiment de bien-être qu'il peut procurer ou le pouvoir d'attraction qu'il suscite<sup>11</sup>. Catherine Contour est sensible à l'histoire des jardins, aux usages qu'ils anticipent, aux dispositions dans lesquelles ils concourent à nous mettre. En chorégraphe-paysagiste, elle s'insère dans le mouvement du jardin d'une manière qui nous autorise à pratiquer d'autres expériences sensibles ou à imaginer, pourquoi pas ?, d'autres postures ou gestes possibles.

Photo 1

Catherine Contour, *Autoportrait (cc\_BAR\_06)* – Barbirey, 2003.

- 9 De mai à août 2003, elle entame une résidence au jardin de Barbirey qui aboutira sur sa première création en jardin. Elle prend contact, arpente, observe les usages du lieu, les activités du jardinier Jacques, la vie. Elle raconte que cette observation se fait *via* des pratiques énergétiques, des processus d'auto-hypnose, des siestes, des enregistrements sonores, photographiques, filmiques comme autant de moyens pour regarder autrement, dévier l'attention, changer d'échelle. Ce sont là en effet les outils de la danseuse tournée vers l'exploration de la perception. Éveiller les sensations au contact du lieu, faire surgir du même coup des images d'où découlent aussi des gestes qui eux-mêmes modifient la sensation et l'image et invitent à une perception renouvelée, entraînant vers de nouvelles constructions gestuelles. Telle serait la boucle (ainsi je me la figure). Son film *Sur Autoportrait aux jardins de Barbirey* (2004) témoigne en partie de ces traversées<sup>12</sup>. Y alternent une forme de documentaire sur le lieu, des déambulations où la caméra subjective répercute les soubresauts de la marche et voyage vite – comme le regard – balayant le ciel, le sol, les lisières du chemin, pour parfois se focaliser sur des mousses, des insectes ou cadrer des natures mortes dans le pourrissoire, et enfin plusieurs moments où Catherine Contour est devant la caméra. Là, elle compose de drôles de portraits le plus souvent en plans rapprochés comme devant un miroir, proche en cela de la tradition occidentale de l'autoportrait. Elle est affublée d'éléments composites trouvés sur place ou ramassés et ramenés à l'intérieur, dans cette pièce où elle se recentre après l'expérimentation en plein air et où elle peut accumuler ses trouvailles ou disposer d'accessoires dont elle a besoin. Un élément du contexte est ainsi toujours apposé sur le visage ou le corps, telle une signature du lieu.

- 10 Les images produites sont hétérogènes, comme la rencontre de la peau et du végétal. On y découvre une poésie délicate lorsque le végétal se fait dentelle – voilette à nervures et pétiole – sur la peau nue dont la blancheur contraste avec le vert et sur laquelle le soleil semble miroiter (photo 1). Au Bois des Moutiers, les pétales d'hydrangea recouvrent le visage, pétales séchés comme des papillons posés là, jouant de transparence et de mystère. Ou coiffe bleutée à l'équilibre qu'on imagine précaire (photos 2). Le visage perd ses reliefs reconnaissables ; la tête offre des tubérosités inattendues ; l'œil souvent nous regarde, un brin interrogatif ou perdu, comme à la recherche d'une compréhension de sa propre figure.

#### Photos 2



Catherine Contour, *Autoportrait (cc\_BdM\_03c)* – Le Bois des Moutiers, Varengeville, 2007.



Catherine Contour, *Autoportrait (cc\_BdM\_03f)* – Le Bois des Moutiers, Varengville, 2007.

- 11 On découvre aussi des facettes plus burlesques et facétieuses lorsque l'accoutrement paraît jouer aussi avec les mots : la femme à la tête de chou (photo 3), ou bien le portrait à la proéminente coloquinte qui n'est autre qu'un mot familier pour dire « tête » (photo 4). La coloquinte a été transportée du potager au sous-bois, déplacement qui relie des lieux éloignés et décale le paysage du sous-bois, construisant de nouvelles associations formelles.

Photo 3



Image extraite du film de Catherine Contour : *Sur Autoportrait aux jardins de Barbirey*, 2004.

Photo 4



Image extraite du film de Catherine Contour : *Sur Autoportrait aux jardins de Barbirey*, 2004.

- 12 Dans tous les cas, on décèle un principe de contamination avec l'environnement qui tient aussi du camouflage, et davantage encore lorsque l'immobilité s'installe. Les couleurs se confondent – verts de la mousse et vert du pull, blancheur et lumière des rochers et de la peau (photo 4). La danseuse se fait de l'étoffe même du monde, comme dirait Merleau-Ponty. Et c'est par contact direct que la métamorphose s'opère, comme si éprouver la mousse à même la peau transformait la texture même du corps, et entraînait soudain le buste dans une horizontalité que le poids des mousses et coloquinte déclenchent. C'est bien dans l'expérimentation de ces formes et matières que l'image se construit mais aussi que le geste surgit... La danseuse alors peut s'éloigner de la caméra et explorer davantage la sensation et le mouvement.
- 13 Ces compositions entre végétal et humain rappellent aussi les portraits aux saisons d'Arcimboldo (1563), bien que la dimension allégorique ici échappe. Le rapport au symbole dans les autoportraits à Barbirey est en effet beaucoup plus troublant. Cela tient du carnivalesque, parfois du grotesque phallique (la protubérance du nez végétal). Cela désamorce le spectateur, assurément. L'évolution de l'image dans le temps est incertaine. Un rapport à la fiction s'instaure, dont le masque procède – masque qui à la fois neutralise l'intensification identitaire, fait disparaître les contours reconnaissables, et construit des personnages plus ou moins fantasmatiques. L'autoportrait peut jouer du trouble dans le genre (femme à barbe en mousse, femme à moustache). L'autoportrait peut devenir oppressant, véhicule d'images plus inquiétantes, lorsque par exemple d'un geste décidé, rapide, fonctionnel, l'artiste ligote sa tête avec de grandes bandes de scotch (photo 5). Il ne s'agit peut-être que de faire tenir une moustache et une chevelure de mousse, ou de faire advenir la métamorphose de Catherine Contour en buisson, au premier plan de la forêt. Mais le son rêche du scotch qu'on déroule et la présence des ciseaux détonnent dans le paysage et la mousse semble obstruer les narines. Le spectateur étouffe, lui.

Photo 5



Image extraite du film de Catherine Contour : *Sur Autoportrait aux jardins de Barbirey*, 2004.

Photo 6



Catherine Contour, *Autoportrait (cc\_BAR\_10)* – Barbirey, 2003.

- 14 Le jardin n'est donc pas qu'une eutopie. Il est aussi le lieu d'expériences obscures, toxiques, comme le suggère l'ingestion des végétaux (photo 6). L'humain y éprouve aussi les limites de sa propre résistance. La peau s'irrite lorsque s'y incruste trop de terre, d'insectes, de mousse... Des protections s'imposent, telles la tête et les bras de tulle blanc créés par Christian Rizzo pour un précédent spectacle<sup>13</sup> et qui resurgissent ici (photo 7) pour protéger le visage ou le corps engagé en entier dans la matière du lieu.

Photo 7



Catherine Contour, Autoportrait (cc\_DIJ\_01) – Dijon, 2005, Projet Serres.

Photo 8



Autoportrait au Bois des Moutiers (cc\_BdM\_17) – Varengeville, 2010.

- 15 Aussi Catherine Contour arrive-t-elle avec ses accessoires, sa *Panoplie pour autoportraits en milieu naturel*. Ce sont des accessoires de confort – couverture de survie, coussins, couvertures douces – qui participent bien évidemment de l'esthétique de la proposition, dès lors que leurs formes, couleurs, motifs, matières contribuent à la construction du paysage. Ce sont parfois des quasi-personnages, telle la couverture de survie qui vole comme un fantôme et affublée d'une barbe, dans le film *Mushi Kiki* réalisé à la réserve naturelle de Grand-Pierre et Vitain en 2006. Ces accessoires deviennent une forme de constante dans l'autoportrait qui se construit pour chaque lieu. Les couvertures – accessoires de sieste et de survie – constituent une enveloppe, une seconde peau, offrant un espace intime et de protection. On s'enroule en elles, on s'y love, comme dans une première forme de maison. Elles conservent la chaleur du corps. Elles peuvent devenir costume (photo 10). Et parfois, le spectateur s'y enveloppe aussi (photo 11), quand elles ne deviennent pas le sujet même d'une pièce (dans *Peut-être/Dijon*, avec Mathias Poisson et Patrick Najean, à l'Atheneum de Dijon en 2005, où spectateurs et danseurs « façonnent des paysages à partir d'une masse de couvertures » – photo 12).

Photo 9



Catherine Contour, Panoplie pour autoportraits en milieu naturel.

Photo 10



Catherine Contour, *Autoportrait à la Criée* – Rennes, 2001 © Agnès Dahan.

Photo 11

Catherine Contour, *Une plage* - Château de Laroche-Guyon, 2008 © Philippe Bissières.

Photo 12

Catherine Contour et Mathias Poisson, *Peut-être/Dijon*, Dijon, 2005 © Catherine Contour.

- 16 Lorsque le corps entier éprouve le lieu, c'est davantage le relief et l'horizon du paysage qu'il dévoile. Catherine Contour, allongée au sol du jardin, repose. Son poids se dépose et l'on imagine comment les reliefs du sol viennent modifier les courbes du corps et engager un geste : le repli sur soi (photo 8) comme pour rejoindre ce tapis de fleurs et s'y confondre ; le soulèvement lent du bassin pour s'extraire du creux du sous-bois (photo

13) ; les roulades sur le plat d'une prairie, devant l'arbuste à grandes feuilles dont l'une recouvre son visage (photo 14). Ces positions font basculer l'horizon, le point de vue sur le paysage, pour la danseuse, comme pour le spectateur qui s'y projette. Elles contrastent avec le retour à la verticale, dans une exploration des troncs qui s'élancent vers le haut. Debout, contre ces troncs, dans la recherche d'un équilibre toujours en mouvement, la danseuse prend appui sur eux, se suspend à leurs branches parfois, semblant chercher de nouvelles façons de se tenir debout, en accord avec le lieu (photo 15).

Photo 13



Image extraite du film de Catherine Contour : *Sur Autoportrait aux jardins de Barbirey*, 2004.

Photo 14



(Photo 14) Image extraite du film de Catherine Contour : *Sur Autoportrait aux jardins de Barbirey*, 2004.

Photo 15



Image extraite du film de Catherine Contour : *Sur Autoportrait aux jardins de Barbirey*, 2004.

- 17 Si l'équilibre est précaire, c'est aussi parce que Catherine Contour porte des *geta* (photos 9, 13 et 15), ces chaussures traditionnelles japonaises qui ne sont pas des plus adaptées pour grimper aux arbres. C'est là l'introduction d'une évocation du Japon, d'une *topophilie* – lieu aimé, selon le néologisme de Bachelard – propre à Catherine Contour... Provoquant une association avec un autre pays, une autre culture dans laquelle la mousse a une valeur forte, elle souligne l'esthétique des mousses dans ce paysage-ci, leurs touffes fragiles et douces qui jalonnent le sol... évoquant une délicatesse.

## Délicatesse de la relation

- 18 La délicatesse est précisément ce qui qualifie la nature du paysage inventé, la situation instituée et l'attention demandée au témoin comme au spectateur. C'est aussi ce qui les relie. Selon Barthes, la délicatesse est « l'étoffe de la vie dans son grain<sup>14</sup> » ; elle est du côté du vivant, de ce qui fait sentir la vie, de ce qui en active la perception ; elle a la saveur de la vie toute pure. Le mot plaît à Barthes ; il est séduisant par sa polysémie : qualité de ce qui est doux, fin, sensible, la délicatesse est aussi expression de la fragilité ou encore caractère de ce qui est complexe, embarrassant, subtil et difficile. Cette polysémie s'applique aux *Autoportraits* de Catherine Contour.
- 19 La chorégraphe livre le frémissement d'une intimité donnée en partage. Situation délicate à faire surgir et à recevoir tout autant. Si le regard sur soi – par l'entremise de la caméra ou du miroir – est intégré au geste qui s'invente et anticipe la présence d'un spectateur, si Catherine Contour insiste sur le fait qu'il s'agit moins de construire une image que d'intégrer la présence à venir du regardeur afin de construire le partage d'une danse, le spectateur mesure la délicatesse à poser son regard. Il lui faut trouver la juste place, la juste proximité, parvenir à occuper ce point de *theatron*<sup>15</sup> que la proposition artistique lui a réservé. Le témoin éprouve en première instance cette délicatesse, lui qui doit trouver l'attitude appropriée et qui joue en quelque sorte le rôle d'intermédiaire avec un spectateur à venir. Parmi les spectateurs, il proposera par sa présence de fait (et de manière sans doute imperceptible) une forme d'attention idéale et subtile à l'événement.
- 20 « J'aime travailler avec un témoin. Dans ces moments secrets... de préparation. Comme premier spectateur, auditeur... à une proposition à venir. Quelqu'un qui accompagne... J'aime être seule, j'aime être accompagnée... Être avec », prononce Catherine Contour dans *l'Atelier de Création Radiophonique. Courances – carte du Tendre peut-être*<sup>16</sup>. Paradoxe irrésolu du plaisir à être seule et accompagnée.
- 21 Dans la solitude de sa plongée dans les sous-bois de Barbirey (photo 13), l'artiste se laisse aller à une forme de rêverie kinesthésique, où l'imagination déploie une immensité intime qui va résonner avec la profondeur de la forêt. Quelle présence donner à un tiers dans cette immersion dont la temporalité n'a rien, au départ, de dramaturgique ? L'immensité de la forêt – cette impression de s'enfoncer dans un monde sans limite – se rapproche, écrit Bachelard dans la *Poétique de l'espace*, de l'immensité intime. « L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille<sup>17</sup>. » La forêt devient le reflet ou le déplacement d'une immensité intérieure projetée dans un lieu. L'immensité, catégorie de la rêverie – instance psychique où l'âme est reposée et active, où elle veille sans tension –, correspond à une sorte d'expansion de l'être et du sensible, dans la solitude et l'immobilité. C'est dans cette expansion qu'une figure de spectateur se constitue peu à peu ; que l'artiste appelle

le spectateur dans le partage d'une rêverie, dans sa capacité à soutenir un secret. Telle serait l'une des fonctions du spectateur. La rêverie est tendue vers la rencontre, que Catherine Contour nomme « mise en jeu<sup>18</sup> », « pièce », « rendez-vous » ou encore « plage ». Les mots plus habituels de « spectacle », « œuvre » ou « création » parviennent moins à définir la situation ou le rôle du « spectateur ». Cette rencontre doit encore être « mise en scène ».

- 22 En définissant un mode d'habitation du lieu, c'est-à-dire des usages, des pratiques, une temporalité, un rythme, une dynamique, des fictions, Catherine Contour fait apparaître un espace spécifique où peuvent se déployer un imaginaire et une sensibilité propices à des figures chorégraphiques et des modalités d'être ensemble. Elle dit préparer un « milieu », « un biotope » dans lequel elle va inviter des « gens », aussi appelés « promeneur-visiteur-spectateur-auditeur-joueur » qui acquièrent le statut de « baigneurs », quand « ils se glissent ensemble dans une expérience esthétique intime et collective, avec et pour le lieu ». Par ces dénominations multiples qu'il faut désormais interroger, Catherine Contour fait jouer différentes formes de socialité.

## Les fonctions du spectateur

- 23 Le terme « spectateur », utilisé parmi d'autres par la chorégraphe, renvoie à toute une histoire des théories du spectateur au théâtre sur laquelle je ne reviens pas ici (la littérature abonde). Je rappellerais juste qu'elle est très liée à la question du lieu de la représentation (l'événement théâtral renvoyant au lieu où se retrouvent ensemble des regardants et des regardés) et qu'elle implique une réflexion sur l'architecture théâtrale ou la notion de distance et sur le groupe que constitue le « public » rassemblé. En artiste chorégraphique, Catherine Contour hérite de cette histoire, bien qu'elle ait le plus souvent préféré présenter ces projets hors des théâtres : galeries, chambres d'hôtels, extérieurs, jardins...
- 24 Lorsqu'elle parle tout simplement des « gens », Catherine Contour insiste sur la dimension sociale et sur une forme de diversité ou d'hétérogénéité que le terme « public » parfois camoufle. Elle dispose les « gens » non pas en rang les uns derrière les autres, mais plus volontiers en cercle autour d'une clairière, comme pour l'*Autoportrait en mouvement au jardin d'Hébert* en 2008. Cette disposition semble plus propice à l'échange de sourires et de regards.
- 25 Quant au « promeneur », il signale la mise en mouvement du spectateur. À Barbirey, Catherine Contour construit des parcours qui conduisent en quatre lieux du jardin. Le cheminement est l'objet de toutes les attentions car il prépare physiquement, émotionnellement à l'arrivée, à l'inscription dans un lieu précis, à la danse qui y sera présentée. Il est un point de rencontre historique entre l'esthétique du jardin et la chorégraphie<sup>19</sup>. Pendant le cheminement, la marche devient une pratique à la fois individuelle et collective où commencent potentiellement à se forger des formes de socialité, la promenade et la marche héritant de toute une tradition culturelle de pratique collective.
- 26 Le « visiteur » renvoie tout autant à l'idée du voyage (du transport ?), de l'invitation, que de la visite (guidée). L'« auditeur » dit l'importance du son : ceux des paysages sonores composés et diffusés et ceux propres au lieu. À Barbirey, les captations sonores pendant la résidence avaient permis à Catherine Contour d'appréhender différemment le lieu. Une

installation sonore (et visuelle) dans le potager et l'orangerie en portait la trace. Plus largement les *Autoportraits* sollicitent un éveil de tous les sens, que le jardin favorise aussi.

- 27 L'« assistance » jouit d'un double sens : elle est une assemblée qui participe, constate, observe ; elle renvoie aussi à l'action de venir en aide, de porter secours, de prendre soin (assistance à personne en danger). Il s'agit peut-être par là de prendre soin collectivement d'une situation délicate.
- 28 Le « joueur » évoque la dimension ludique de certaines situations, ou encore le rôle que chacun doit jouer dans un ensemble composé collectivement, selon des règles à définir et saisir. Catherine Contour défend la notion de spectacle en « responsabilité partagée » et l'idée de « co-création ». Le joueur renvoie enfin au jeu de société (photo 18), ou aux jeux d'enfants (photo 16). Dans tous ces cas, le joueur est invité à participer visiblement, à répondre à la proposition, à proposer. L'on pense dans les arts visuels et la performance à l'art participatif des années 1960 ou à l'art des années 1990 que Nicolas Bourriaud a regroupé sous le terme d'« esthétique relationnelle » insistant sur le caractère de certaines œuvres proposant « une durée à éprouver, une ouverture vers la discussion illimité<sup>20</sup>. » Dans ce « régime de rencontre intensif », apparaît « une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la rencontre, l'élaboration collective du sens. » Il s'agit de « constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant<sup>21</sup> ». Quoique la transitivité soit le propre de l'art, l'intersubjectivité, dans l'esthétique relationnelle, devient le projet même de l'acte artistique. Si l'on a pu reprocher à Bourriaud de ne pas analyser assez la nature des relations instaurées et d'affirmer par principe leur potentiel politique sans le démontrer, il soulevait à la fin des années 1990 une série de questions qui allaient aussi engager le champ chorégraphique, relatives à la place donnée au spectateur et aux formes de l'art chorégraphique hors la scène. Déjà Anna Halprin avec ses *Myths* ou ces *ateliers Art/Vie* créait à la fin des années 1960 pour des groupes de spectateurs considérés comme les participants d'une « expérience de création commune<sup>22</sup> ». Le mythe, « événement structuré<sup>23</sup> » qui fait émerger le groupe, tient parfois du rituel, dont les participants devraient plutôt être dénommés « co-célébrants » (ainsi que Florence Dupont définit le spectateur dans le théâtre antique). Un certain nombre de gestes décrits par Bourriaud se retrouvent dans l'œuvre de Catherine Contour : partager des activités ordinaires avec une artiste qui les met en scène et d'autres joueurs qui peuvent en dévier le cours, parmi lesquelles manger, cuisiner, jouer, faire la sieste... (Photos 16 à 20).

Photo 16

Catherine Contour, *Une plage* – Royaumont, 2012 © Cécile Rolland.

Photo 17

Catherine Contour, *Une plage* – Château de Laroche-Guyon, 2008 © Philippe Bissières.

Photo 18

Catherine Contour, *Une plage* – Château de Laroche-Guyon, 2008 © Philippe Bissières.

Photo 19

Catherine Contour, *Une plage* – Château de Laroche-Guyon, 2008 © Philippe Bissières.

Photo 20

Catherine Contour, *Une plage* – Pont-de-Claix, 2012 © Pierre Vincent.

- 29 Avec la nourriture ou le jeu de société réinventé, surgit une forme de convivialité. Catherine Contour évoque *Food*, le restaurant ouvert par Gordon Matta-Clark et Carol Gooden à New York en 1972. La table joue le rôle d'un dispositif social puissant qui réunit et autorise des circulations de la parole ou d'objets. L'on peut songer au projet *Autour de la table* de Loïc Touzé et Anne Kerzerho qui, depuis 2011, proposent dans différentes villes la rencontre autour d'une table de spectateurs appelés « contributeurs » et de plusieurs habitants successifs appelés « speakers ». Ces derniers installés à différentes tables vont raconter à quelques-uns leur rapport au geste dans leur métier. Cette œuvre soulève des questions proches de celles posées par Catherine Contour à plusieurs niveaux : la dimension de l'autoportrait apparaît à travers un rapport au geste ; le lieu est au cœur de ce projet, ici par la géographie (la ville) qui réunit les « speakers ». Enfin le terme de spectateur semble peu approprié pour définir une attitude d'écoute de l'autre qui contribue en soi à constituer l'autoportrait (le « contributeur » participe aussi par ses questions). Enfin, le présent de la rencontre constitue la saveur singulière et délicate de ces œuvres.
- 30 Le moment de l'accueil est particulièrement important pour la mise en situation de ce « spectateur-promeneur-auditeur-visiteur-joueur ». Catherine Contour soigne ce moment, s'adressant simplement à lui, souriante, lui offrant quelque chose à boire ou déguster. Ce temps instaure quelque chose comme un pacte de lecture dans l'autobiographie littéraire : un « je » qui semble coïncider avec l'interprète et l'auteur s'adresse à un « tu » en toute franchise, sans fiction apparente. On échange simplement un premier instant de convivialité qui prépare aussi le spectateur vers un désir de partage. Ces protocoles de la convivialité jouent aussi du rituel de la socialité.

- 31 Les objets qu'on échange, enfin, participent de cette relation qui se noue. Sorte d'objets transitionnels, ils construisent du lien, et un terrain commun à tous. Dans plusieurs projets, les couvertures enveloppent chacun, dans la connivence d'une sensation de l'abri. Dans *L'art du repos au bout du plongoir / Une plage au centre de relations clients de Canal+* créé par Catherine Contour en 2010, un « *pillow training* » est proposé par Loïc Touzé aux participants-joueurs, qui consiste à échanger par deux un oreiller, de différentes façons (le passer, le lancer, l'envoyer les yeux fermés, sans les mains, etc.). Activité ludique, physique et qui rassemble joyeusement. À Barbirey, la distribution d'assises à l'arrivée et la discussion qu'elle suscite est un moyen pour Catherine Contour d'échanger avec chacun et pour tous de se préparer ensemble. Ces négociations autour de l'installation commune, faites de gestes simples ou l'on met la table, déplie des nappes ou couvertures, s'accorde sur l'emplacement le plus adéquat interrogent le vivre ensemble. Christophe Haleb (par exemple dans *Résidence secondaire* en 2005) utilise des procédés similaires pour construire la convivialité à l'occasion d'une rêverie sur l'habitat<sup>24</sup>. Un espace commun se construit peu à peu, intégrant la fantaisie de l'artiste. Car les objets usuels, devenus objets transitionnels au sein du groupe, subissent souvent un certain nombre de détournements. Ou deviennent l'occasion d'une activité inhabituelle, poétique, sensible qui concourt à créer du lien.
- 32 Catherine Contour est probablement la seule parmi tous ces artistes à parler de « baigneurs ». Peut-être faut-il entendre « baigneurs » au sens propre ? Non seulement parce qu'il arrive à Catherine Contour de s'immerger littéralement (photo 21), mais aussi parce que l'eau peut réellement devenir le milieu pour des spectateurs-baigneurs qui flottent (photos 22 et 23). Le rituel du thé qui intéresse tant Catherine Contour<sup>25</sup> et suppose un certain nombre de gestes répétitifs adressés à chacun, met d'ailleurs en jeu un liquide que l'on boit. Ainsi le liquide circule aussi à l'intérieur de chacun des « baigneurs ».

Photo 21



Catherine Contour, *Autoportrait à Castries*, 2006, image extraite du film témoignage d'un étudiant de l'ESBAMA de Montpellier, invité par l'association Aldebaran.

Photo 22



Catherine Contour, *Autoportrait à Castries*, 2006.

Photo 23

Catherine Contour, *Autoportrait à la Criée* – Rennes, 2001 © Hervé Thoby.

- 33 L'expression de « baigneur » s'entend aussi au sens figuré : l'on songe à un bain commun, un espace-substance qui nous relie. On y retrouve l'imaginaire de l'eau et de la *Plongée*, autrement dit une forme d'immersion commune. Le lien serait fluide, liquide, propice à la transmission. D'ailleurs Catherine Contour dit des spectateurs qu'ils glissent<sup>26</sup> : « Ils se glissent ensemble dans une expérience esthétique intime et collective, avec et pour le lieu ». La relation est pensée sans heurts. On serait tentée de parler de contagion là encore : kinesthésique, physique, émotionnelle. On pense aussi à tout un imaginaire de l'eau lié au soin, à la thérapie, à la cure thermale. D'autant que Catherine Contour parle aussi de « ré-harmoniser les gens avec le milieu » ou de prendre soin de la relation. On est proche de la fonction réparatrice que Myriam Gourfink attribue à l'art de la danse. Ou aux « soins esthétiques » que Jennifer Lacey dispense à un « client/spectateur » à la fois<sup>27</sup>. Catherine Contour insiste pourtant sur le fait que son art n'est pas thérapeutique, qu'il ne s'agit pas d'ailleurs forcément de se sentir bien. Beaucoup de critiques ont reproché à l'esthétique relationnelle d'avoir perdu la dimension critique de l'art des années 1960, au profit d'un bien-être institutionnalisé au service d'une société en recherche de plaisir. L'image trouble qui se dégage, comme on l'a vu, des autoportraits de Catherine Contour dit bien que la « ré-harmonisation » n'est pas forcément agréable : elle peut être dérangement et tout à fait irrésolue. Il s'agit plutôt, dit-elle, de s'adresser ensemble à quelque chose qui nous dépasse. À ce qu'on appelle le génie des lieux ?
- 34 C'est bien en tout cas à la puissance évocatrice des lieux qu'elle nous confronte. Il s'agit peut-être, pour reprendre l'expression de Barthes parlant de son activité de spectateur de cinéma, de « compliquer une relation par une situation ».
- 35 « Il est une autre manière d'aller au cinéma (autrement qu'armé par le discours de la contre-idéologie) ; en s'y laissant fasciner deux fois, par l'image et par ses entours, comme si j'avais deux corps en même temps : un corps narcissique qui regarde, perdu dans le

miroir proche, et un corps pervers, prêt à fétichiser non l'image, mais précisément ce qui l'excède : le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie ; bref, pour distancer, "décoller", je complique une "relation" par une "situation". Ce dont je me sers pour prendre mes distances à l'égard de l'image, voilà, en fin de compte, ce qui me fascine : je suis hypnotisé par une distance ; et cette distance n'est pas critique (intellectuelle) ; c'est si l'on peut dire une distance amoureuse : y aurait-il, au cinéma même (et en prenant le mot dans son profil étymologique), une jouissance possible de la *discrétion* ?<sup>28</sup> »

- 36 Catherine Contour ne cesse de susciter la jouissance de la *discrétion* ou du discernement. Bien qu'elle nous attire dans son univers par l'autoportrait, elle maintient une distance à l'égard de l'image construite, par une parole explicative, par un geste qui permet à chacun de préserver son espace propre ou par la possibilité offerte de partager une activité qui n'est pas réservée à la seule artiste. Elle invite à compliquer l'autoportrait produit par ce qui l'excède : l'environnement sonore, la luminosité du lieu, les odeurs environnantes, la présence de tous. Elle fait jouer cet écart délicat entre la relation de la danse au lieu et le surgissement de la situation qui inclut la danse et l'excède à la fois.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BARTHES Roland, *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil IMEC, « Traces écrites », 2002.
- BESSE Jean-Marc, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, Actes sud/ENSP, 2009.
- BISHOP Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les presses du réel, 1998.
- BRUNON Hervé, « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », *Comme une danse, Les carnets du paysage*, n° 13 & 14, Arles, Actes Sud/ENSP, 2007, p. 80-101.
- CONTOUR Catherine, *Atelier de Création Radiophonique. Courances - carte du Tendre peut-être* (11-09-05), France Culture.
- CONTOUR Catherine, « Autoportrait aux jardins de Barbirey », *Comme une danse, Les carnets du paysage*, n° 13 & 14, Arles, Actes Sud/ENSP, 2007, p. 346-355.
- HALPRIN Anna, *Mouvements de vie. 60 ans de recherche, de créations et de transformations pour la danse*, Bruxelles, Contredanse, 2009.
- LOUPPE Laurence, « Danses : de l'usage des sols aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. L'expérience chorégraphique et les nouvelles instances de l'espace », in FARHAT Georges (dir.), *André Le Nôtre. Fragments d'un paysage culturel*, Institutions, Arts, Sciences et techniques, Musée de l'Île-de-France, 2006, p. 262-271.
- PERRIN Julie, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, les presses du réel, « Nouvelles scènes, 2012.

PERRIN Julie, « Habiter en danseur », in Christian Gausson (dir.), *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné, Cahier n° 1*, École supérieure des Beaux Arts Montpellier Agglomération, 2013, pp. 8-19 (disponible aussi sur : <http://www.danse.univ-paris8.fr>).

Site internet Maison Contour, <http://www.maisoncontour.org/>, cité d'après sa consultation en juin 2014.

## NOTES

1. Programmation du Centre Georges Pompidou.
2. Dans le cadre du cycle de rencontres (ou « Plongées ») des Danses augmentées à la Gaîté Lyrique à Paris d'octobre 2013 à juillet 2014. J'interviens avec Catherine Contour et Rae Beth Gordon dans la *Plongée* n° 5 intitulée « Le spectateur, du témoin au baigneur. Un art de la relation ? », le 20 février 2014.
3. Voir, PERRIN Julie, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, les presses du réel, « Nouvelles scènes, 2012.
4. BISHOP Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012, p. 6, (traduction de l'auteur).
5. *Ibid.*, p. 5.
6. À ce lien : <http://www.maisoncontour.org/>.
7. Ils ont également été l'occasion de soumettre à Catherine Contour des hypothèses de réflexion surgies lors de l'analyse des documents. Lors de cette phase préparatoire, j'ai aussi eu l'occasion de participer à une session de *Cultiver l'art du repos* de Catherine Contour à l'invitation de Barbara Formis et Mélanie Perrier, le 29 février 2012, dans le cadre du Laboratoire du Geste (Sessions Prise de pratique & Mise en parole), à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne. (*Cultiver l'art du repos* se décline en séminaires, stages et créations.) Et aussi de découvrir les pièces d'hypnose de Catherine Contour : celles à partir des objets créés par le designer Felipe Ribon initié à l'outil hypnotique par Catherine Contour, en juin 2013 à l'Institut néerlandais à Paris ; ou lors de sa conférence hypnotique et chorégraphique à l'auditorium du Louvre à l'occasion du colloque « La promenade au jardin : pratiques spatiales et sociales d'André Le Nôtre à nos jours », 25 mai 2013.
8. On pourrait appeler ainsi ces documents qui tiennent de l'œuvre.
9. Sauf mention contraire, toutes les citations de Catherine Contour sont extraites des textes accessibles sur le site Maison Contour, consulté en juin 2014.
10. BESSE Jean-Marc, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, Actes sud/ENSP, 2009, pp. 64-65.
11. Hervé Brunon lors de la *Plongée* n° 4 intitulée « Cultiver l'art du repos. Danse, sieste et jardin : le temps *Kairos* », 19 janvier 2014, cycle des Danses augmentées par Catherine Contour, à la Gaîté Lyrique à Paris.
12. Voir aussi le texte de CONTOUR Catherine, « Autoportrait aux jardins de Barbirey », *Comme une danse, Les carnets du paysage*, n° 13 & 14, Arles, Actes Sud/ENSP, 2007, pp. 346-355.
13. CONTOUR Catherine, *Autoportrait avec vaches – Théâtre de Laon et Ménagerie de verre/Paris* (1997).
14. BARTHES Roland, *Le Neutre. Cours au collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil IMEC, « Traces écrites », 2002, p. 79.
15. L'étymon grec de « théâtre » renvoie au lieu d'où l'on regarde.
16. CONTOUR Catherine, *Atelier de Création Radiophonique. Courances – carte du Tendre peut-être* (11-09-05), France Culture.
17. BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 168, pour tout ce passage, voir le chapitre 8 « l'immensité intime ».

18. À propos de Barbirey : « Chaque mise en jeu est une pièce unique qui accueille les spectateurs selon des modalités définies durant une période d'habitation/usage du lieu. Je l'aborde à travers sa fonction, son organisation, son fonctionnement, les personnes qui le traversent, ceux qui l'habitent, qui le côtoient, les voisins, à travers son architecture, les éléments qui le composent, ses potentialités en termes d'espace et de matériel. (...) Tout se joue en direct », CONTOUR Catherine, « Autoportrait aux jardins de Barbirey », *art. cit.*, p. 349.

19. Cf. par exemple LOUPPE Laurence, « Danses : de l'usage des sols aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. L'expérience chorégraphique et les nouvelles instances de l'espace », in FARHAT Georges (dir.), *André Le Nôtre. Fragments d'un paysage culturel*, Institutions, Arts, Sciences et techniques, Musée de l'Île-de-France, 2006, p. 262-271. Ou BRUNON Hervé, « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », *Comme une danse, Les carnets du paysage*, n° 13 & 14, Arles, Actes Sud/ENSP, 2007, pp. 80-101.

20. BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les presses du réel, 1998, p. 15, également pour la citation suivante.

21. *Ibid.*, p. 13.

22. HALPRIN Anna, « Création commune » (1968), in HALPRIN Anna, *Mouvements de vie. 60 ans de recherche, de créations et de transformations pour la danse*, Bruxelles, Contredanse, 2009, p. 156.

23. HALPRIN Anna, « Un art collectif comme processus de vie » (1973), in HALPRIN Anna, *op. cit.*, p. 154.

24. Cf. PERRIN Julie, « Habiter en danseur », in Christian Gaussen (dir.), *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné, Cahier n° 1*, École supérieure des Beaux Arts Montpellier Agglomération, 2013, pp. 8-19 ; disponible aussi sur : [http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur\\_bibliographie.php?cc\\_id=4&ch\\_id=10](http://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur_bibliographie.php?cc_id=4&ch_id=10).

25. La préparation du thé répond d'ailleurs selon Barthes au « principe de la délicatesse », où le pouvoir de métaphorisation entre en jeu : par exemple, les feuilles de thé se déroulent comme la brume qui monte d'un ravin ou brillent comme un lac effleuré par le zéphyr (BARTHES Roland, *op. cit.*, p. 63). La délicatesse ainsi liée au langage associe par la métaphore le thé et le paysage. Au Japon, il y a bien un lien entre la mousse et le thé. Lors de la *Plongée* n° 5 consacrée au spectateur (« Le spectateur, du témoin au baigneur. Un art de la relation ? » Gaîté lyrique, 20 février 2014) Catherine Contour prépare une tasse de thé pour chacun des présents identifiés par les quelques mots qu'ils auront laissé au préalable sur une carte qui leur a été distribuée.

26. Le geste du glisser, geste rendu possible par la nature spécifique du support (mouillé, visqueux, ciré, huilé, gelé, liquide etc.) est propice aux gags du cinéma muet et à l'exploit sportif, mais aussi aux évocations spectrales ou sensuelles. Voir, PERRIN Julie, « Glisser. 5 de carreau ou 3 de trèfle ? », Conférence au Théâtre national de Chaillot dans le cadre de la Petite université populaire de la danse, 10 mars 2012, en ligne ici : [http://www.danse.univparis8.fr/chercheur\\_bib\\_ine\\_ens.php?type=ine&cc\\_id=4&ch\\_id=10](http://www.danse.univparis8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=10).

27. Avec Barbara Manzetti et Audrey Gaisan Doncel dans les loges des Laboratoires d'Aubervilliers en 2010. S'appuyant sur le travail de l'artiste brésilienne Lygia Clark (1920-1988), elles explorent depuis 2005 et la pièce *Mhmmmm* le potentiel de la thérapie en tant que pratique artistique.

28. BARTHES Roland, « En sortant du cinéma », *Communications*, 2<sup>e</sup> trimestre 1975 (reproduit dans *Œuvres complètes*, tome IV, 1972-1976, Paris, Seuil, 2002, p. 782).

---

## RÉSUMÉS

Cet article envisage la situation esthétique dans laquelle nous met la chorégraphe Catherine Contour par ses *Autoportraits* en jardin. Il propose d'explorer, à partir des traces laissées par ces projets chorégraphiques depuis 2003, la délicatesse d'une situation au sein de laquelle le spectateur est interrogé sur sa propre posture et sur sa relation à l'œuvre d'art comme au paysage.

The text deals with the aesthetic relationship in the art of self-portrait by the choreographer Catherine Contour. Analysing the documents about these *Autoportraits* taking place in gardens since 2003, it examines the delicacy of a situation, where a spectator should wonder about his relationship to art and to landscape.

## INDEX

**Mots-clés :** Contour (Catherine), in situ, paysage, autoportrait, relation esthétique

**Keywords :** Site Specific Art, landscape, self-portrait, aesthetic relationship.

## AUTEUR

### JULIE PERRIN

Julie Perrin est enseignante-chercheuse au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis. Ses recherches portent sur la danse contemporaine à partir de 1950 aux États-Unis et en France, en particulier sur la spatialité en danse. Elle travaille actuellement sur la danse en situation. Elle est l'auteure de : *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique* (Centre national de la danse / Les presses du réel, 2007) et *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse* (Les presses du réel, 2012). Elle coordonne avec Emmanuelle Huynh et Denise Luccioni, *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown / Emmanuelle Huynh* (Les presses du réel, 2012) et avec Françoise Michel, Odile Duboc. *Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe* (Les Solitaires intempestifs, 2012). Articles disponibles sur : [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr)