



GESTES EN ÉCLATS

ART,
DANSE ET
PERFORMANCE

DIRECTION
AURORE DESPRÉS

*

LES PRESSES
DU RÉEL

Collection
Nouvelles scènes
dirigée par Sophie Claudel
et Franck Gautherot

©

Les presses du réel &
D.U. Art, danse et performance
de l'université de
Franche-Comté

GESTES EN ÉCLATS

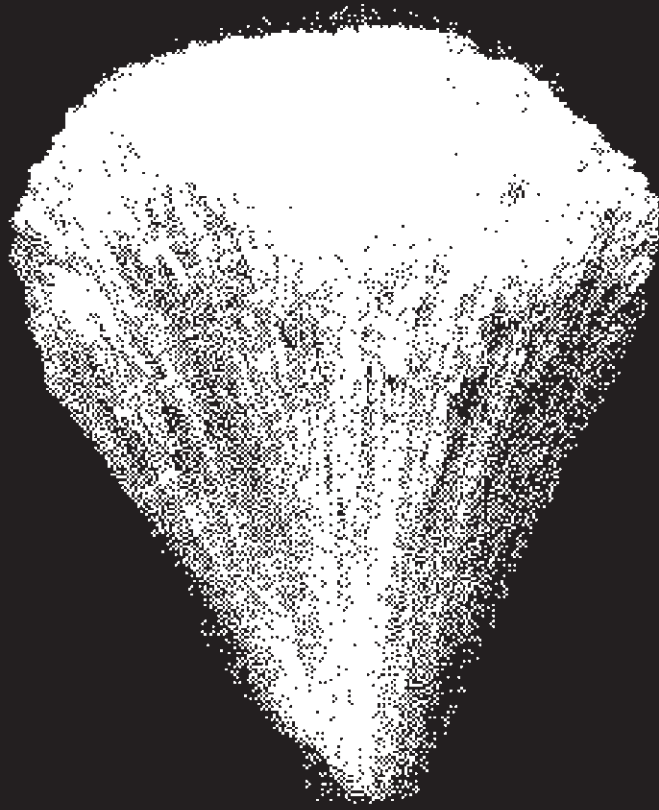
ART,
DANSE ET
PERFORMANCE

DIRECTION
AURORE DESPRÉS

*

les presses du réel

CONTEMPLER



#3

DISPOSITIFS,
ESPACES, TEMPS

« Fermons les yeux pour voir » : de l'« absorbement » du spectateur à sa participation

*

1. Guy Debord, *La Société du spectacle*, §30, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, Quarto, 2006, p. 774.
2. Guy Debord, *op. cit.*, §4, p. 767.
3. Jacques Rancière, « Le spectateur émancipé », in *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 13.

« Plus il contemple, moins il vit », c'est ainsi que Guy Debord décrivait la position du spectateur, l'« aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé¹ ». Reprise par Jacques Rancière, cette phrase continue d'interpeller tant elle interroge non seulement les caractéristiques de la société du spectacle que les conditions de l'expérience esthétique. Debord est relativement clair sur la nature du spectacle, qui n'est « pas un ensemble d'images », mais un « rapport social entre des personnes, médiatisé par des images² ». Rancière commente également : « Ce que l'homme contemple dans le spectacle est l'activité qui lui a été dérobée, c'est sa propre essence, devenue étrangère, retournée contre lui, organisatrice d'un monde collectif dont la réalité est celle de cette dépossession.³ » Le processus spectaculaire est celui d'une dépossession. La contemplation doit-elle cependant être associée à cette dépossession ?

Les expérimentations du théâtre contemporain ont pu travailler à la participation, à la rupture avec la condition de spectateur passif, sans pour autant arriver à briser cette dépossession, ou pire, en donnant l'illusion de la réappropriation. Jacques Rancière revient longuement sur ce « paradoxe du spectateur » dans *Le Spectateur émancipé*, sur la « remise en question de l'opposition entre regarder et agir », et nous ne reprendrons ce questionnement que plus loin dans notre propos. Le terme « regarder » nécessite en effet que l'on s'y attarde en premier lieu. Qu'est-ce que « regarder », face à la performance, aux happenings ? Le regard est-il le même face aux arts visuels et aux arts vivants ? Si regarder et contempler ne se réfèrent pas à la même action, « contempler » a longtemps été associé à l'expérience esthétique,

à celle de la peinture, de la sculpture, des formes plus traditionnelles, dont on veut souvent dire qu'elles diffèrent très largement des formes de la performance contemporaine qui ne satisfont plus aux critères d'une expérience esthétique centrée sur cette contemplation. Cette affirmation reste pourtant trop simple et largement erronée. «Contempler» n'est pas étranger à la performance qui semble, bien au contraire, porter l'expérience contemplative dans sa genèse même, comme trace ténue de sa filiation avec les arts plastiques. La contemplation est avant tout vision, sans pour autant s'y réduire, et c'est bien ici que se place l'intérêt d'une telle expérience, quand la contemplation implique de pouvoir «fermer les yeux pour voir⁴».

DE
L'«ABSORBEMENT»

Il s'agit ici de saisir la place de l'attitude contemplative dans la performance contemporaine, en interrogeant l'évolution de la position du spectateur dans les arts visuels. L'acte de «contempler» a, depuis Diderot, en effet été pensé en relation avec la théâtralité – ou plutôt l'antithéâtralité – de l'œuvre. Comment une œuvre, dans la représentation d'un acte contemplatif, génère-t-elle, par transfert, une attitude similaire chez le spectateur dont la présence est pourtant niée par cette attitude même au sein de la représentation? Ce qui était présent chez Chardin, d'après les analyses de Michael Fried, frappe dans sa contemporanéité, dans sa validité au sein de nombreuses performances contemporaines qui tendent à feindre d'ignorer la participation du spectateur. La performance peut pourtant chercher à «absorber» le spectateur, dans l'espace, dans la dilution du temps, dans l'hypnose du geste ou dans l'intensité de la redondance.

Ainsi, les témoignages ne manquent pas depuis le milieu des années 1950. Si on fait fréquemment le lien entre l'abstraction gestuelle et le happening, les parallèles ne s'en tiennent pas là. L'expressionnisme abstrait a été un art de l'«absorbement⁵», de la contemplation, dont les caractéristiques s'observèrent également dans les performances et happenings qui suivirent à partir de la fin des années 1950. Mark Rothko disait, en 1951, faire de «grandes toiles» afin de pouvoir s'y plonger. La grandeur n'est plus synonyme de pompe mais d'intimité, de proximité. Le spectateur se trouve absorbé par et dans l'œuvre. L'espace de l'œuvre devient celui du spectateur, ce que poursuivra la génération de l'art minimal. Cette contemplation de l'objet mis sous nos yeux est une expérience commune à celle de bien des happenings. Selon Michael Kirby, la contemplation «peut générer une intensification⁶» de l'expérience par la répétition, par la redondance de l'image, du geste ou du son. La contemplation est aussi affaire de temps, de silence et de mouvement – ou d'absence de mouvement.

À partir de la fin des années 1950, toute réflexion sur la contemplation se double d'une interrogation sur l'illusion, sur les modes de captation du spectateur dans l'œuvre. Georges Didi-Huberman rapporte ce refus de l'illusion exprimé par Donald Judd, pour qui «il suffisait que deux couleurs fussent mises en présence pour que l'une «avance» et l'autre «recule», faisant déjà tout le jeu de l'insupportable illusionnisme spatial⁷». Ce rejet n'est pas sans rappeler les principes développés par Yvonne Rainer au sein du collectif

4. James Joyce, *Ulysse* [1922], traduction A. Morel, revue par V. Larbaud, S. Gilbert et J. Joyce, Paris, Gallimard, 1948, p. 39, cité par Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 9.
5. Le concept d'«absorbement» a été théorisé par Michael Fried, notamment dans *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.
6. «There is plenty of time to become aware of the possibilities inherent in the actor. As the eyes move over the static composition, they may repeatedly send the same data, resulting in several identical messages. [...] Contemplation may provide intensification through redundancy», (Michael Kirby, 1973, p. 28), cité par Richard Schechner et Cynthia Mintz dans «Kinesics and Performance», *The Drama Review: TDR*, vol. 17, n° 3, septembre 1973, Cambridge, MIT Press, p. 102-108.
7. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 29.

du Judson Dance Theater. Pas d'illusion, pas de théâtralité. Ainsi, le temps de la performance est commun à celui du spectateur, l'espace est partagé, le temps du geste n'est ni condensé ni ralenti. Annette Michelson⁸ analysera d'ailleurs cette caractéristique en 1974 en montrant comment tout geste extérieur à la chorégraphie pourrait s'y intégrer, toute action prend le temps nécessaire à la réalisation.

C'est justement cette temporalité de l'action qui s'observe à la fois dans les happenings de Kaprow à la fin des années 1950 et dans les performances contemporaines qui font la part belle à la contemplation. Florence Cheval analyse l'expérience de la contemplation dans la performance/exposition *Chaque chose en son temps*, qui eut lieu au FRAC Franche-Comté le 7 septembre 2013. Plusieurs performeurs avaient investi les lieux, réalisant une action qui semblait tenir les spectateurs à distance. La concentration des gestes, des regards interpelle l'auteur qui convoque également Michael Fried pour mieux saisir cette expérience contemplative, cette expérience de l'«absorbement».

8. Elle décrit en effet comment la danse instaure «a real or operational time, redefining choreography as a situation within which an action may take the time it takes to perform that action». Annette Michelson, «Yvonne Rainer, part one: the dancer and the dance», *Artforum*, janvier 1974, p. 58.

9. Florence Cheval, «Chaque chose en son temps», *Le Salon*: http://www.welcometosalon.be/journal=Exhibition_reviews&id=95

Il s'agissait, pour Béatrice Balcon, de proposer au spectateur un autre temps: non pas tant en nous enjoignant à opérer un ralentissement, à «aller moins vite» dans nos actions, mais bien plutôt en rendant manifeste, tangible, une autre temporalité, la temporalité propre à l'absorbement, celle d'une durée qui insiste, une durée dont la prégnance serait rendue perceptible et nécessaire de fait; du fait, justement, des activités d'absorbement qui y sont déployées. L'état de sommeil incarné par la performance de Carole Douillard pourrait bien représenter ici un pivot de Chaque chose en son temps⁹.

La scène contemporaine offre de nombreux exemples de l'exposition du geste. La performance n'est pas événement, elle est exposition. Les territoires muséaux et scéniques se chevauchent, se croisent et l'expérience du spectateur est agréablement troublée. Exposer le geste c'est inciter à la contemplation, instaurer une nouvelle temporalité au sein de l'espace d'exposition. Contraindre le regard du spectateur face à l'œuvre, le contraindre à rester face à elle, à observer, à contempler. Il existe alors un accord tacite entre l'artiste et le spectateur, par la présence même, physique, de l'un et de l'autre dans un espace partagé, sans aucune séparation. Les conditions de la perception des œuvres ont assurément changé. Les grandes expositions temporaires ne sont pas toujours propices à la contemplation quand la densité impose un rythme incompatible avec l'expérience quasi atemporelle de l'«absorbement». L'introduction du geste dans l'espace d'exposition, la présence d'un ou de plusieurs performeurs dans un espace non scénique, nécessite un ajustement des rythmes, de l'artiste et du visiteur, et, plus précisément, du rythme du visiteur sur celui de l'artiste. La contemplation est-elle cependant conciliable avec la théâtralité de la performance?

**CONTEMPLATION
ET THÉÂTRALITÉ**

Si l'on reprend les analyses de Michael Fried sur la place du spectateur, nous sommes en effet face à un paradoxe.

La contemplation et l'absorbement sont, chez Michael Fried, synonymes d'antithéâtralité, alors que le rejet de l'illusion dans l'art minimal des années 1960 est perçu comme une forme de théâtralisation de l'œuvre d'art, quand l'œuvre reconnaît la présence de celui qui l'observe. Cette pensée de la présence du spectateur est justement, selon Michael Fried, à l'origine de la dimension théâtrale de l'art minimal. Cette reconnaissance mutuelle de la présence, de l'artiste et du spectateur, ne disparaît-elle pas dans la contemplation ?

La « sensibilité littéraliste » dans l'art minimal est théâtrale, « tout d'abord parce qu'elle s'attache aux circonstances réelles de la rencontre entre l'œuvre littéraliste et le spectateur. Morris est explicite sur ce point : alors que dans l'art d'autrefois, « ce qu'on pouvait attendre de l'œuvre s'y trouvait strictement contenu », l'art littéraliste s'éprouve comme un objet placé dans une situation qui, par définition presque, inclut le spectateur¹⁰ ». Fried poursuit en citant plus longuement Robert Morris qui montre également combien cette inclusion du spectateur est facteur d'une réflexion sur son propre statut, ce que poursuivra justement la performance :

Les œuvres nouvelles les plus intéressantes puisent dans l'œuvre même des rapports qu'elles transforment en fonction de l'espace, de la lumière et du champ de vision du spectateur. L'objet n'est qu'un des termes possibles, dans cette nouvelle esthétique. À certains égards, il est plus réflexif parce qu'il nous rend plus conscients d'appartenir au même espace que l'œuvre et multiplie les rapports internes. Le spectateur est plus conscient qu'avant d'instaurer lui-même des rapports selon l'angle, les conditions d'éclairage ou le contexte spatial depuis lesquels il appréhende l'objet.

L'objet a alors une « présence scénique » : la situation construite, le vide autour de l'objet, deviennent finalement plus importants, et l'objet devient peu à peu superflu. Le corps du spectateur prend une place nouvelle. Les mots de Michael Fried et de Robert Morris ne révèlent pas uniquement l'importance de la situation scénique, de la « théâtralité » de l'art minimal, ils témoignent de la prise de conscience, de la part du spectateur, de sa présence et du rôle de sa présence sur la perception de l'œuvre. En cela, la théâtralité incite le spectateur à se penser lui-même, à penser sa place. Sa participation n'est pourtant pas littérale, son attitude reste relativement passive : un autre exemple prouvant la nécessité de remettre en question cette opposition entre regarder et agir. La théâtralité de l'art minimal invite le spectateur à penser au-delà de ce qu'il voit, dans une expérience finalement peu éloignée de celle de la contemplation, pourtant, chez Michael Fried, associée à l'antithéâtralité.

Comment certaines performances contemporaines réconcilient-elles cette opposition entre contemplation et théâtralité ? Fried développe le concept de l'« absorbement » dans plusieurs de ses essais, en référence à la peinture du XVIII^e siècle, notamment celle de Greuze ou de Chardin, en la comparant à la photographie de l'École de Dusseldorf, celle des Becher et

10. Michael Fried, « Art et objectivité », in *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 120.

de leurs étudiants, suiveurs, et d'une partie de la scène photographique des années 1980-1990, comme Thomas Struth, Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Demand ou encore Jeff Wall. Il s'attarde notamment sur l'œuvre de Jeff Wall intitulée *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* (1992), qu'il compare au *Jeune dessinateur* de Chardin.

Pour Diderot et les autres critiques d'art de l'époque, la tâche du peintre d'histoire ou de genre [...] était de décrire des personnages que le spectateur percevait comme entièrement absorbés dans ce qu'ils faisaient, éprouvaient ou pensaient [...]. Qui plus est, dans la mesure où un peintre satisfaisait aux exigences de la tâche, ses personnages ne pouvaient qu'être, aux yeux du spectateur, oublieux de tout ce qui n'était pas l'objet de leur absorbement, y compris – c'était le but ultime de l'opération – de celui ou celle qui contemplant la toile.

Ce que Michael Fried nomme l'«apparente indifférence à la présence du spectateur», voire «un déni de sa présence» est une nécessité de l'œuvre d'art, autonome. Il estime que Manet fut un des premiers à réintroduire une forme de théâtralité dans ses œuvres en ne refusant plus toute référence au spectateur.

Or, dans le cas de la performance, la situation diffère très largement puisque nous ne sommes plus dans le cas d'une représentation, mais d'une présentation, directe, concrète, du corps des personnages constituant l'œuvre, de leurs gestes, de leur aura. L'absence de scène est une absence de cadre qui intègre directement le spectateur dans l'espace de l'œuvre sans pour autant désigner sa présence. Florence Cheval reprend ce parallèle avec Chardin dans la description de la performance de Laura Lamiel (*Trois ans, trois mois, trois jours*), qui dessine une série de cercles concentriques sur une table, face à un mur, et qui semble absorbée par son activité. Le spectateur peut la regarder à l'œuvre, rester un moment, suivre le fil du trait et passer son chemin. Mais il peut aussi rester, longuement, observer, contempler, et être lui-même absorbé dans ce geste en cours de réalisation. Chez Chardin, chez Jeff Wall, comme chez Laura Lamiel, il s'agit de dessiner et de donner à voir le travail du dessinateur. L'expérience du processus créatif est double. Le spectateur observe, il contemple, il considère «par les yeux et par la pensée» selon l'origine du terme. Il considère à la fois le geste et le travail préalable. En effet, l'attitude adoptée par le spectateur est bien celle de l'artiste qui observe et contemple, avant tout geste, toute action, toute œuvre. La contemplation correspond en effet au premier stade du processus créatif. L'artiste est d'abord celui qui voit, qui rend visible ce que l'habitude nous empêche de voir. S'opère alors un transfert, lors de la contemplation, transfert de l'artiste vers le spectateur.

**DE LA CONTEMPLATION
COMME PROCESSUS
CRÉATIF ET COMME
PROCESSUS COGNITIF**

Marcel Duchamp, dans une conférence de 1951, décrit la réaction du spectateur face à l'œuvre d'art comme un phénomène de «transfert»: «*transfert* de l'artiste au spectateur sous la forme d'une osmose esthétique qui a lieu à travers

la matière inerte: couleur, piano, marbre, etc.¹¹ ». L'expérience contemplative dans la performance, à la fois chez le spectateur et chez l'artiste, est donc une forme de mise en scène à la fois de ce transfert et du processus de création. L'observation de la présence du contemplatif dans la performance contemporaine atteste bien souvent d'un goût singulier pour la mise en abyme du médium performance et de sa filiation avec les arts plastiques. Tel un retour au modernisme, la performance contemplative est celle où « chacun semble ainsi indifférent au monde qui l'entoure, chacun concentre son regard sur l'objet de son application ou de son introspection, étranger aux déambulations des visiteurs¹² ». Tout soupçon de théâtralité vient certes contredire un tel retour au modernisme, mais il est tout de même utile de constater combien le geste performatif a pu se concentrer sur lui-même, sur ses héritages visuels et plastiques et sur son rapport aux perceptions traditionnelles de l'expérience esthétique.

Lors de la Biennale de Venise de 2013, les artistes du Pavillon roumain, Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, ont eu cette belle ambition de reprendre les œuvres phares de l'histoire de la Biennale, par le geste, par la performance. Ce n'est plus le tableau qu'on contemple mais la présentation de sa représentation, comme si l'art ne devait cesser de se prendre pour son propre sujet. On passe d'une œuvre à l'autre, les performeurs d'abord fondus parmi les spectateurs rassemblés dans cette vaste salle blanche se mettent en place progressivement, non sans que l'un d'entre eux n'ait déclamé le titre de l'œuvre, l'année, le nom de l'artiste et quelques détails sur un scandale, une anecdote qui ont fait rentrer l'œuvre dans l'histoire centenaire de la Biennale. Prenons Giacomo Grosso, en 1895, qui présente *Ultimo Convegno*, une toile montrant le corps sans vie d'un jeune homme entouré de femmes nues pour une dernière fête à la manière d'une bacchanales funeste. Le tableau suscita la désapprobation de nombreux visiteurs. Désormais détruit, il nous est parvenu par des reproductions, des images qui ont servi aux artistes pour le recomposer. Un à un les performeurs s'installent. Les corps s'accumulent et simplifient les gestes, les postures, tandis que les spectateurs observent un processus de composition étonnant, comme un puzzle progressivement reconstitué. Le résultat n'est laissé à observer que trop peu de temps pour être réellement contemplé (fig. 1). On ne saisit pas au premier abord ce qui est donné à voir: de quelle œuvre s'agit-il? Qu'observe-t-on exactement? Libre à nous d'aller se référer au livret de l'entrée qui détaille les horaires et les œuvres présentées. Mais le spectateur fait



11. Marcel Duchamp, « Le processus créatif » [1957], in *Duchamp du signe, Écrits*, Paris, Flammarion, 1994, p. 188 (texte d'une intervention à Houston, Texas, en avril 1957, dont le texte anglais original a été publié dans *Art News*, vol. 56, n° 4, New York, été 1957. Traduction de Marcel Duchamp).
12. Florence Cheval, *op. cit.*

↑ Figure 1 : Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, d'après *Ultimo Convegno* (Giacomo Grosso, 1895), « An Immaterial Retrospective Of The Venice Biennale », Pavillon roumain, 55^e Biennale de Venise, 17 novembre 2013, Photographie de l'auteur.

13. James Joyce, *Ulysse* [1922], traduction A. Morel, revue par V. Larbaud, S. Gilbert et J. Joyce, Paris, Gallimard, 1948, p. 39, cité par Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 9.



↑ Figure 2: Béatrice Balcou, *Untitled Ceremony #04*, performance, 50', musée M, Louvain (Playground festival) Belgique, 2014, avec l'œuvre *Bain de lumière* (1998) d'Ann Veronica Janssens (collection Cera, musée M, Louvain, Belgique). Photographie Laura Klingenberg, 2014.

malgré tout l'expérience d'un processus créatif singulier. De la contemplation du tableau, l'on est passé à la contemplation du geste : le spectateur ne peut s'en tenir au mime. Au-delà du voir il pense aux modèles, aux postures des modèles dans l'atelier, à l'évidence de la composition, « fermant les yeux pour mieux voir¹³ ». Les spectateurs sont rassemblés, comme recueillis autour de cette « re-composition », le silence est propice à une intensité, celle d'une contemplation progressive. Les performances qui se déroulaient tous les jours pendant les mois de la Biennale possédaient cette aura de la contemplation, refusant toute passivité au spectateur pourtant en apparence inactif.

L'invitation à la contemplation ne vient-elle pas paradoxalement contredire l'opposition trop rapide entre le « regarder et l'agir » ? N'oublions cependant pas la contrainte exercée par l'artiste sur le spectateur, à la fois par le discours et/ou par la présence. Dans le cadre de la performance, la contem-

plation est en partie contrainte. La co-présence de l'artiste et du spectateur oblige l'un et l'autre à considérer celui qui partage le même espace, même lorsque l'artiste feint d'ignorer le spectateur. Cette contrainte contemplative a par exemple été au cœur de l'exposition de Marina Abramovic au Museum of Modern Art de New York, *The Artist is Present*. Installée dans l'atrium du musée, l'artiste est assise en face d'un visiteur, devenu spectateur, non plus de l'œuvre mais de l'artiste elle-même. Marina Abramovic ne réagit que peu face à ceux qui ont longuement patienté pour s'installer tour à tour devant elle. Sculpturale, elle est présente et sa présence même est à l'origine d'une intensité contempla-

tive qui pousse plus d'un visiteur à pleurer, à se figer, à réagir, à rester ou à fuir. L'exercice contemplatif est celui du miroir, celui encore une fois du transfert de l'artiste au spectateur. Dans les premières lignes de *L'Œil et l'esprit*, Maurice Merleau-Ponty commence par reprendre les mots de Paul Valéry : « l'artiste apporte son corps » : le corps de celui qui a vu, qui a observé, contemplé, et dont la vision se fait œuvre. Le corps est le médium du transfert, devenu support, matière, dans la performance de Marina Abramovic.

La performance offre les conditions propices à la contemplation, justement dans sa double filiation, entre les arts plastiques et les arts vivants. La présence est incitation à la contemplation, à l'expérience esthétique renouvelée. On peut alors jouer sur ces possibilités contemplatives offertes par la performance, comme chez Béatrice Balcou par exemple. Dans une série de performances intitulées « Cérémonies » (fig. 2), l'artiste organise littéralement l'expérience de contemplation. Après avoir emprunté une œuvre d'art dans

la collection du musée, de la ville, du lieu de la performance, elle établit un protocole de monstration de l'œuvre, déballée, présentée, contemplée. «Prêter attention», pour reprendre les termes de l'Isabelle Stengers, c'est ce que cherche à travailler Béatrice Balcou: notre capacité à porter notre attention sur une œuvre, à faire durer l'attention, à générer l'état contemplatif qui nous permet de penser au-delà du voir. Ces cérémonies ne sont pas filmées et sont limitées à quelques spectateurs. Le cadre même cherche à établir un rapport intime entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur. L'œuvre n'est cependant pas toujours réelle. Les contraintes pratiques ont parfois obligé l'artiste à imaginer une œuvre «placebo», une œuvre de remplacement. Et l'on retrouve ici la performance qui prend sa propre nature pour sujet, où la contemplation n'est plus dirigée vers un objet extérieur (en apparence elle l'est), mais où l'acte même de «contempler» est considéré comme un outil de plaisir, de plaisir esthétique, de libération et d'action. La contemplation est «perte du sentiment du réel» et «intensification du vécu» dans les termes de Robert Musil. Hans Robert Jauss montre justement que l'expérience esthétique, le plaisir pris dans la contemplation, «libère de la contrainte pratique du travail et des besoins naturels de la vie quotidienne».

La libération par l'expérience esthétique peut s'accomplir sur trois plans: la conscience en tant qu'activité productrice crée un monde qui est son œuvre propre; la conscience en tant qu'activité réceptrice saisit la possibilité de renouveler sa perception du monde; enfin – et ici l'expérience subjective débouche sur l'expérience inter-subjective – la réflexion esthétique adhère à un jugement requis par l'œuvre, ou s'identifie à des normes d'action qu'elle ébauche et dont il appartient à ses destinataires de poursuivre la définition¹⁴.

14. Hans Robert Jauss «Petite apologie de l'expérience esthétique», *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 143.

15. *Ibidem*, p. 142.

À la fois activité créatrice, activité perceptrice et mode de communication, la contemplation ne s'oppose que partiellement au vécu. Si elle peut l'intensifier, être vecteur d'une action en apparence passive, d'une pensée et d'une connaissance, elle se déploie dans une «enclave», un «vécu à l'intérieur du vécu¹⁵», cet espace clos, celui de la performance qui tente toujours d'en repousser les contours et les limites.



COLOPHON

Cet ouvrage a été publié avec le concours du Diplôme universitaire Art, danse et performance de l'UFR SLHS de l'université de Franche-Comté, du laboratoire ELLIADD (EA 4661) de l'université de Franche-Comté, de l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon et de l'Espace multimédia gantner de Bourgogne.

Édition & diffusion: Les presses du réel
Collection Nouvelles scènes.
lespressesdureel.com

*

Conception graphique, maquette
et mise en page: Studio Dessin, Y-M
Bertrand – studiodessin.fr

*

© Les presses du réel & D.U. Art,
danse et performance de l'université
de Franche-Comté.
2016

Impression: Petro Ofsetas,
Uab – Vilnius

N° d'impression – 7889
Achévé d'imprimer en
janv. 2016. Dépôt
légal: 1^{er} trim.
2016

ISBN:
978-2-84066-
832-9