

Tacita Dean. *Stillness* ou *La traversée d'un intervalle*

Louise Provencher

Le sacré (suite)
The Sacred (continuation)
Number 91, Spring 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63023ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Provencher, L. (2010). Review of [Tacita Dean. *Stillness* ou *La traversée d'un intervalle*]. *Espace Sculpture*,(91), 32–34.

Tacita DEAN. *Stillness* ou *La traversée d'un intervalle*¹

Louise PROVENCHER

... Comme si une interminable conversation secrète entre deux voix fractionnait infiniment chaque seconde pourtant finie de l'écoute.

—Peter SZENDY²

La proposition de Tacita Dean était, sans doute, trop séduisante pour que Merce Cunningham puisse y opposer la moindre résistance : rendre hommage à un complice de long-temps, par la mise en écho chorégraphique d'une partition conçue dès l'origine telle une *adresse* à qui veut bien interpréter, sinon composer, son mouvement suspendu. Soit 4'33" (1952), *geste* pianistique œuvrant sur les possibles, jusqu'alors « inouïs », de l'écoute³. Et un compositeur, déjà résolu à sa disparition, son oubli en tant que concepteur, se désignant par silence(s) interposé(s), simple « auditeur ».

D.C. Il est vrai que beaucoup d'œuvres signées John Cage ont donné lieu à des réalisations qui diffèrent du tout au tout, selon les interprètes. Avec vous, l'interprète devient compositeur.

J.C. Oui. Et le public peut devenir interprète.

D.C. Que devient le compositeur ?

J.C. Il devient un auditeur. Il se met à l'écoute⁴.

John Cage. Celui qui incite Merce Cunningham à quitter l'école de Martha Graham pour échapper à l'emprise croissante de la danse par la littérature. Prélude à la rupture décisive de tout assujettissement de la danse par la musique, afin d'éviter que ne s'insinue le moindre « cliché » d'ordre affectif. Nous sommes toujours en 1952⁵. Consécration du *happening*, où l'aléatoire règne en maître. Dialogue ininterrompu par la suite entre le chorégraphe et son directeur musical où la seule *durée* institue leur lieu de rencontre. L'espace de leur liberté. Ici, dans l'installation de Dean, par six fois contresigné. Au fil de la captation de performances forgées sur le vif d'une apparente « immobilité ». Engageant résolument le spectateur au travail, *fictionnant*, de la perception. Leitmotiv récurrent, s'il en est, des œuvres filmiques de Tacita Dean. Et de *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33"...*, en particulier.

Tacita Dean, peintre. On le (re)découvre, on le voit. Sa composition fait tableau. Narguant les cimaises, jouant à la fois l'accablement et le détachement. Tandis que le sujet prend la pose, « grandeur nature », pour la partition à trois temps. Posté au loin ou se rapprochant, nous tournant le dos, puis se ravisant. Le regard fixant l'objectif. *Trompe-l'œil*⁶. Car de décentrement — à l'instar de celui exigé par Cunningham à ses danseurs pour que se désagrège la frontalité de la salle du spectacle — et de « relief », en creux, de son *bougé*, il est ici question ; celui-là même induit par la pulsation, la profondeur insoupçonnée de l'instant. *Composition*, donc, mais démultipliée au gré d'un cadrage informé du fait d'une expertise de l'artiste quant à la déconstruction du processus cinématographique. Cela aussi se perçoit, s'entend. Kaléidoscope des plans, disposition labyrinthique des écrans, scénographie des projecteurs et bruitage du déroulement de la pellicule nous en avisent séance tenante, avant même parfois qu'on y porte attention. L'œuvre de Dean transpose ce qui fuit du registre visuel aux franges du champ de l'audible. De ses bribes. Et réciproquement.

Motif ambigu, emblématique, à ce double titre du miroir. Générateur d'une réflexivité qui jouxte, pour mieux les voir se distendre, le trajet heurté d'une lumière et l'immixtion des plages sonores. Signe d'une oscillation irréductible entre ce qui semble se présenter là, devant, et ce qui ouvre sur le dehors d'une scène⁷ à l'ancrage acoustique indéterminé. Au fil d'images virtuelles ponctuant la plongée dans la verticalité d'une mémoire. Nous revient d'emblée le titre d'une œuvre antérieure de Dean, *Sound Mirrors* (1999), lui-même emprunté au nom d'un appareillage militaire de détection, puis laissé à l'abandon faute d'avoir pu accomplir efficacement sa fonction. Libre désormais d'accueillir, et de recueillir, sans filtre, ce qui surgit à l'horizon. Titre qui pourrait à nos yeux servir d'exergue à cette installation où les miroirs maculés semblent autant de reposoirs vibrants du brouhaha envahissant le studio de Cunningham. Du bruit, ce « son sale », surgissant de la rue et des autres espaces de répéti-

tion de l'immeuble. Miroirs enserrant le passage du temps, des souvenirs « gelés », le glissement des doigts et leur cortège imaginaire.

Point d'orgue. Si « le temps du film devient temps réel⁸ », c'est précisément afin que se trouve ici réinterrogé ce qu'il faut entendre par *durée*, pour ne pas dire *les durées*, soit cette temporalité feuilletée où le maintenant n'a de sens que porté par un passé qui n'est en rien assimilable à l'archive que l'on tirerait d'une « mémoire à tiroirs ». Le passé « est⁹ », tel un temps virtuel lové au cœur du présent comme autant de possibles latents. En attente de se voir réactualisés. La mise en scène de plans fixes concourt à déconcerter une conception linéaire du temps en tant que simple succession d'instant. Méthode que l'on retrouve dans plusieurs des œuvres de Dean, mais s'inscrivant pour l'heure dans un jeu de répons singulièrement fécond.

Stillness, titre justement choisi par Cunningham pour coiffer ses performances. Et qui nous ramène insensiblement à la *Tranquillité*, premier des « modes permanents de l'émotion », selon la théorie indoue à laquelle s'est pour un temps référé Cage¹⁰. À l'usage subséquent par celui-ci de diagrammes qui lui semblent pouvoir se suffire à eux-mêmes pour transcrire de manière claire les structures rythmiques sans qu'il n'ait à intervenir d'aucune façon. Motif d'une mise à l'écart de l'auteur/compositeur auquel souscrit le chorégraphe, tandis qu'il envisage pour sa part une « notation qui serait immédiatement visuelle¹¹ » et le hasard pour maître d'œuvre de l'ordre d'enchaînement des séquences de mouvements conçues séparément pour chaque partie du corps. Mise en jeu du hasard à ne pas confondre avec un champ ouvert à l'improvisation. Indéterminisme plutôt — propre à certaines pratiques chorégraphiques japonaises, dont le Nô —, introduit dans la musique occidentale, selon le compositeur Akira Tamba, grâce à la pratique de Cage inspirée du *I Ching*. Le Nô, cet art accordant autant d'attention à l'absence d'action qu'à l'action elle-même. À l'acte suspendu, « cet instant où le mouvement qui continue est toutefois arrêté, où l'esprit peut délibérer tout en suivant

le flot du temps¹². » Remarquable à cet égard que l'exemple du Nô soit justement, récemment, mis de l'avant par Alain Berthoz, neurophysiologue, tandis qu'il expose les thèses d'un cerveau inhibiteur : dont les fonctions, privilégiant l'action, ont avant tout pour finalité d'éliminer tous les scénarii qui ne favoriseraient pas une adaptation efficace à une situation qui se présente là, maintenant. Lors, l'on sait que Cunningham a justement fait valoir très tôt — au moment même où sévit la mode, « surréaliste », de l'automatisme à tout crin — la nécessaire déconstruction des conditionnements sociaux et perceptifs qui grèvent tant la perception du son que celle du mouvement.

Stillness, Puissance de l'immobile. Le chorégraphe n'a plus l'usage de ses jambes. Peu importe. La danse, ce « puissant activateur d'états de corps passés¹³ » fait son œuvre. Dans la mesure même où « les possibilités du mouvement sont limitées davantage par ce qu'on imagine faisable à une époque et dans un contexte donnés — donc par une représentation mentale de la « naturalité » du corps — que par des contraintes anatomiques réelles¹⁴ ». Réplique, amicale, souriante à Cage, considérant que les « mouvements des corps humains » sont irréductibles à la « « danse » des sons » et qu'à ce titre, « la musique nous donne un modèle pour une vie déagée de toute utilité — au sens d'une nécessité à laquelle on ne peut échapper. Tandis que la chorégraphie est un exemple de ce qu'il faut faire pour vivre avec l'utilité¹⁵ ». L'immobilité, ici convoquée par le chorégraphe pour faire se retourner sur elle-même la perception.

Stillness. Prénance indéniable de l'« Immobile » que l'on serait tenté de rapprocher aussi, finalement, de cet « effet gong » évoqué par le mime Étienne Decroux¹⁶.

Que resterait-il d'un corps dit « propre », si sa mutique, si son simple être-là silencieux et immobile, est encore une figure, voire une hantise ? — Peter SZENDY¹⁷

Sound Mirrors, nous y revenons, expression rappelant tout autant la fascination de Dean pour l'océan comme symbole d'une force élémentaire réactivant la thématique dix-huitième du sublime¹⁸ que ce projet de Cage pour la Merce

Tacita DEAN, Merce Cunningham performs STILLNESS, 2008. Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.



Cunningham Compagny en hommage à Joyce, ce maître de la fragmentation du discours. Projet concocté suite à la vision de la sculpture de l'écrivain, assis sur sa tombe. Si pleinement vivant, sensuel même¹⁹. ... Avril 2007, Cage, fantôme hantant Cunningham assis dans son studio, du dehors comme du dedans : *figure* qui le scinde puis le recompose, guide imperceptible de la scénographie de ses gestes. Juillet 2009, Cunningham, à son tour, œuvrant sur le mode de la « survivance », pour reprendre un terme cher à Aby Warburg²⁰. « Sculpture flottante », à l'instar des partenaires virtuels octroyés à ses danseurs, ondoyant dans l'espace... Cunningham, dans la posture d'une

pathétique des images animées », dans *Les figures de la marche*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 102.

2. Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 153.
3. En tant que première œuvre marquant le retournement de Cage, d'une production « musicale » intégrant la tradition bruitiste des avant-gardes vers le pôle de l'audition et la composition de pièces dites « silencieuses », il faudrait, plus encore que *4'33''*, retenir *Silent Prayer* (1948), une œuvre à peine plus courte et visant la mise au silence de la *muzak* en tant que musique environnementale

par une certaine tradition picturale, où le trompe-l'œil ne serait que faux-sembant. Lui faisant tout au contraire écho s'il s'agit bien plutôt de mettre en valeur la plasticité d'un imaginaire dans la considération de l'œuvre peinte. Et des anachronismes qui la travaillent, comme le pointe si bien Daniel Arasse dans *Histoires de peintures*, Paris Éditions Denoël/France Culture, 2004.

7. À considérer, à ce titre, l'apport de Mark Lewis sur le rôle de la rétro-projection dans la compréhension du médium filmique. À l'encontre des intentions premières de l'invention du cinéma (ses visées de « transparence », de « fenêtre » sur le monde, etc.), il importerait en effet de creuser l'oscillation entre différentes temporalités et différents « espaces » présents au sein de l'image ;

11. Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography*, New York, Something Else Press, 1968, traduction par Frédéric Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 300.
12. Alain Berthoz, *La décision*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2003, p. 290.
13. Annie Suquet, « Scènes. Le corps dansant : un laboratoire de la perception », dans *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 406.
14. Annie Suquet, *op. cit.*, p. 408.
15. *Ibid.*, p. 197.
16. « Decroux était obsédé par le mouvement invisible. Il donnait comme exemple le violoniste : l'archet se déplace imperceptiblement, pourtant il y a un son ; on ne voit pas le mouvement, et pourtant on écoute la musique. L'écho résonne, même si tu ne veux pas. Il l'appelait l'effet gong : le mouvement est terminé et pourtant il continue ». Octavio Burnier, propos recueilli par Eugenio Barba., « Le maître caché », dans *Étienne Decroux, mime corporel*, dir. Patrick Pezin, Saint-Jean-de Védas, L'Entretemps éditions, coll. Les voies de l'acteur, 2003, p. 18-19
17. Peter Szendy, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 20.
18. <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/tacitadean/>

Tacita DEAN, Merce Cunningham performs STILLNESS, 2008. Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.

(ré)écoute que Dean accompagne, par les relais de miroirs détonants, pour les « présents » passés et à venir... ←

Louise PROVENCHER : Doctorante à Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Membre du LETA (Laboratoire d'esthétique Théorique et appliquée). Commissaire pour *Montréal Télégraphe : le son iconographe* (coll. Richard-Max Tremblay) et *Résonances. Le projet Corps électromagnétiques* (coll. Nina Czeglédy), critique d'art et professeur de philosophie. Membre du conseil d'administration d'Occurrence et d'OBORO.

NOTES

1. Expression renvoyant non pas au temps de l'horloge, tel qu'exposé par Norbert Elias (*Du temps*, Fayard Paris 1996, p. 132), mais au sens mallarméen, *hymen*, évoqué par Patricia Falguières, « Mécaniques de la marche. Pour une

« intentionnelle ». Douglas Kahn, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, p. 183. En écho à l'argumentation de Kahn sur la concomitance chez Cage d'une ouverture du champ de l'audible vers un « inaudible » ressortissant à l'ordre du mythe, d'une « panauralité », voir « le mythe du son comme "continuum" », Michel Chion, *Le Son*, Paris, Nathan, 1998, p. 136-137.

4. John Cage, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Éditions de L'Herne, 2002, p. 149. Saluons ici Daniel Charles, esthéticien philosophe intelligent et sensible qui avait choisi ses deux « maîtres », Cage et Messiaen, avant de les rejoindre en août 2008.
5. John Cage, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, *op. cit.*, p. 198.
6. Transgressant bien sûr ici le sens retenu

de rendre perceptibles, ce faisant, pour le spectateur, les effets de « cadrage » et ce, même si l'heure du numérique a rendu caduques les anciennes techniques de montage. La « fenêtre » donc, motif désormais récurrent dans ses œuvres pour signifier la possibilité d'une réflexivité (déniée par le cinéma dans ses débuts, et par la suite) que l'on entraperçoit dans *Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33''*... de Tacita Dean.

8. Ainsi que l'écrit Mark Lanctôt, commissaire de l'exposition.
9. Elie During, exposant la conception du temps virtuel de Bergson dans « Les nouveaux chemins de la connaissance », France Culture, 20 novembre 2009.
10. John Cage, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, *op. cit.*, p. 118.

19. « ... the next piece I have to write, which is for the dance, which will be done in Zurich in June. Originally they asked me in Zurich if I had an idea that would connect James Joyce with Zurich. Because it was in Zurich that Joyce died and I visited his grave there, which is as beautiful as a stone statue of him, which is quite extraordinary. He is seating on the grave. He's sitting and smoking. A very beautiful sculpture. It's as though he were actually there. And he looks so sensitive and so sensual. So I suggested that, since his last work was not written in Zurich, and was to be—some people think—not about rivers, as Finnegans Wake is, but that it was to be about ocean, I suggested a piece called Ocean, which would have the dance in the center, and the audience around the dance, and the music around the audience. » John Cage, « Shall I just talk? », conversation avec Gustavo Matamoros, 5 avril 1991, *Subtropics*.
20. « La pensée warburgienne ébranle l'histoire de l'art parce que le mouvement qu'elle y ouvre est constitué de choses qui sont en même temps archéologiques (fossiles, survivances) et actuelles (gestes, expériences). » Georges Didi-Hubermann, préface à Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éditions Macula, 1998, p. 19.