



ph. I. Ménot

autres danses,
autrement,
autre part
Théâtre de la Ville
plateau

13 FÉV. 21H ET DU 14 AU 17 FÉV. 19H/21H

Still distinguished création

conception et interprétation **La Ribot**
lumières, concept espace et son
Daniel Demont
bande son **Clive Jenkins**
musique **Carlos Santos**, Belmonte ;
LB/Atom fm, Moral Morph, Jealous Guy ;
Paolo Conte, Max ; **Velma**, 55 291

projet d'Artsadmin (Londres)
production La Ribot - 36 Gazelles, Londres
coproduction Théâtre de la Ville, Paris
avec le soutien de INAEM, ministère de
l'Éducation et de la Culture, Espagne -
London Arts Board, Londres - Dance4,
Body Space Image - Future Factory
(Nottingham)
en collaboration avec les "propriétaires
distingués" (Victor Ramos, Paris; Matthew
Doze, Paris; Lois Keidan et Franko B.,
Londres; Théâtre de l'Arsenic, Lausanne;
R.B.-Jérôme Bel, Paris; Artekulu, San
Sebastian)



La Ribot a obtenu le Prix national espagnol
de danse, décerné annuellement par le mi-
nistère de l'Éducation, de la Culture et des
Sports, dans la catégorie Interprétation,

• un dispositif d'installation qui ruine la confrontation théâtrale et définit un espace déambulatoire

Avec le troisième volet de ses "pièces distin-
guées", **La Ribot** opère un changement radi-
cal. On récapitule : 1993, début de la série de
solos, soit *13 Piezas distinguidas* (Pièces dis-
tinguées), l'occasion pour la chorégraphe
madrilène de se présenter selon un double
code théâtral et pictural, bref 13 autoportraits,
de 70 secondes à 7 minutes ; on parle alors
de poèmes-haikus en mouvement, de
tableaux vivants. Cinq ans plus tard, création
de 13 nouveaux éléments ; c'est *Mas distin-
guidas* qui s'emploie à définir l'espace de
jeu, horizontal, avec des déplacements équiva-
lents à des effets de zoom, gros plan sur
l'avant-scène. Et aujourd'hui, avec les 8 nou-
velles pièces de *Still distinguished*, on modifie
radicalement les données. D'abord le rapport
frontal. C'est fini, il n'est plus question de
scène, de salle, de rapport de force, de
séduction entre les deux, voilà que le public
partage l'espace de représentation. Faut-il
encore parler de scène, de plateau, de repré-
sentation ? Non, plutôt d'environnement, un
dispositif d'installation qui ruine la confronta-
tion théâtrale et définit un espace déambula-
toire : « *C'est comme mettre en jeu une idée
de la démocratie. Parce que tout, depuis les
objets trouvés là, utilisés, puis abandonnés,
oubliés, jusqu'aux écrans vidéo, en passant
par le spectateur, le son des baffles, moi-
même performer, tout est pareillement dis-
persé au sol, sans principe organisateur.
Alors l'espace n'est plus qu'une surface sans
fin, et c'est cela la condition qui rend possible
de penser en termes de présentation, non
plus de représentation.* »

• La Ribot n'est plus seule en scène, nous sommes tous avec elle, à la sentir

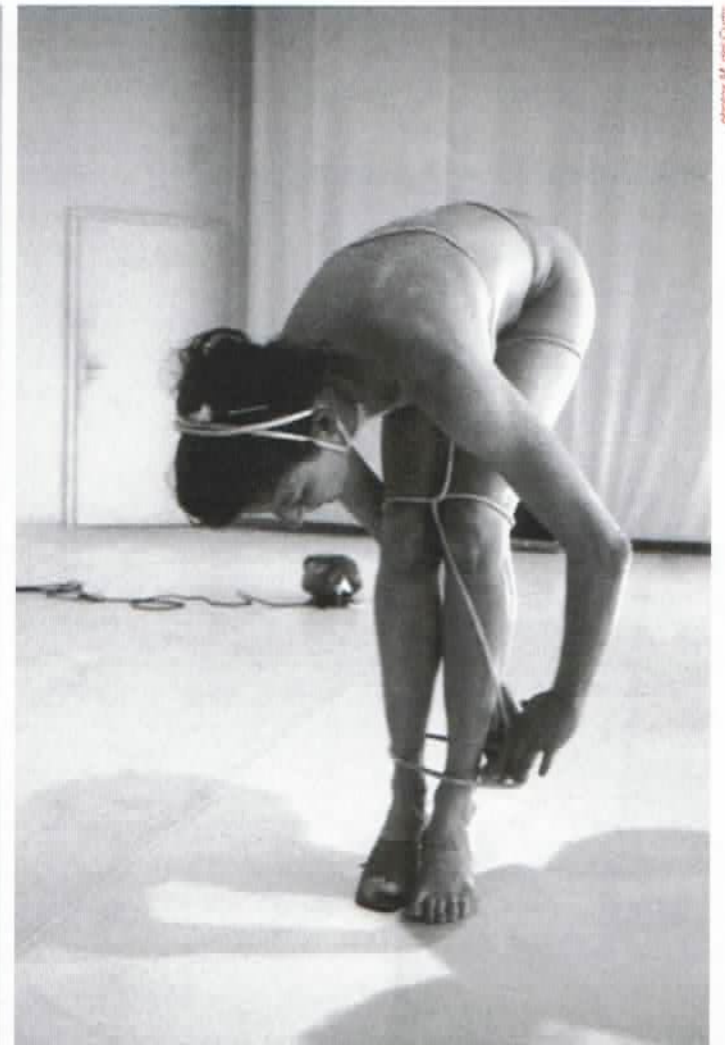
Ça commence ainsi : La Ribot entre nue, tra-
verse le plateau, salue ses spectateurs et sort
dans un claquement de porte. Aussitôt voilà
son image relayée par 4 écrans de contrôle
vidéo, posés à même le sol, ce qui ne manque
pas de suggérer comment regarder ce qui
est donné à voir ; où se mettre au niveau de
l'image, assis, couché par terre, ou rester
debout et regarder la pièce de haut. Tout se
décide dès la première pièce, un film (*Pa-
amb tomaquet*) de/par La Ribot, qui d'une
main tient sa caméra digitale, de l'autre, sans
qu'il y ait de hiérarchie entre les deux actions,
se tartine le corps de tomate, d'ail, d'huile
d'olive. Réalisation du *crostini* : 12 minutes. La
leçon est entendue, on oublie les représenta-
tions live, brèves des premières pièces distin-
guées. Il n'y aura plus de solo, on ne peut
plus parler de solo ; La Ribot n'est plus seule
en scène, nous sommes tous avec elle, à la
sentir, voir chaque perle de sueur, tout voir
quand elle se penche ligotée (*Oversized bag-
gage*), déglutit un litre d'eau (*Zurrutada*),

quand elle se scotche des attelles de fortune
(*Chair 2000*), quand elle les enlève, le bruit,
la marque sur le corps, tout devient événe-
ment, rien n'est plus de l'ordre du spectacle.
C'est "still", ce qui signifie que, oui, c'est le
statu quo mais que, oui, ça change, encore :
« *C'est le double sens de ce mot anglais qui
m'intéresse, parce qu'il dit : 1) "statisme" 2) "en-
core", "continuation". Comme s'il s'agissait
pour moi de dire que tout est en mutation
alors même que tout paraît statique, et tout
aussi bien le contraire.* »

• moi, je propose ici un environne- ment, un temps ; au spectateur de décider s'il fait l'expérience de cette présentation ou n'en fait qu'une représentation

Le dispositif a changé, la chorégraphe aussi,
plus "still", plus calme, inactive au milieu
d'une mare d'objets rouges (*Another Bloody
Mary*), à peine bruissante couchée sous une
feuille d'aluminium (*S liquide*) ; le personnage
La Ribot pittoresque et hystérique des pre-
mières pièces a disparu au profit d'une "pré-
sence". Résultat : le corps "présenté" n'est
plus la toile sur laquelle La Ribot peignait ses
idées, n'est plus seulement l'objet conceptuel
des débuts. Le voici qui devient sujet, et dou-
blement comme dans la séquence filmée du
début : à la fois sujet de la vidéo, et sujet fil-
mant, bref un corps résolument "performatif".
Ce qui a demandé à la chorégraphe de
poser autrement les questions de temps et
d'espace. Il lui a fallu tout repenser, dilater les
séquences (huit pièces au lieu des treize),
faire de l'espace scénique un espace public :
« *Il me semble que si je donne au public un
espace pour qu'il puisse se promener, déci-
der de regarder ou pas l'exposition des
choses qui s'y passent, je dois aussi lui
donner le temps de le faire. Ce qui veut dire
que pour moi cet espace de travail commun
est aussi une durée, et vice versa, un es-
pace/temps adéquat pour maintenant
construire ma présence (still = statique) et
puis déconstruire pour continuer (still = en-
core). Et ça n'a rien à voir avec un temps
théâtral, c'est même très éloigné des autres
"pièces" qui maintenaient un lien avec le
temps de la représentation. Parce que là,
face au temps que je prends pour me pré-
senter, le spectateur peut dire "stop, moi j'ar-
rête", C'est sa responsabilité. Je ne peux plus
lui imposer une durée, comme j'ai pu le faire
avec des pièces de quelques secondes,
quelques minutes. D'ailleurs je ne faisais que
ça, la durée des pièces était déterminée et je
jouais dessus, parce qu'on sait tous que la
représentation a quelque chose à voir avec
l'idée d'une fin. Moi, je propose ici un environ-
nement, un temps ; au spectateur de décider
s'il fait l'expérience de cette présentation ou
n'en fait qu'une représentation.* »

Laurent Goumarre



photos M. del Conte

Ne pas se leurrer: la perméabilité, la transversalité, les pratiques pluridisciplinaires, la collaboration entre artistes, qui paraissent aujourd'hui aller de soi - au risque de passer pour de nouvelles et pénibles stéréotypies artistiques quand elles ne sont pas questionnées, et elles le sont rarement -, ne se sont pas imposées sans mal. Elles ont dû, notamment, vaincre les résistances modernistes de Michael Fried qui, en 1967, dénonçait la dégradation des arts plastiques par le théâtre - au sens large du terme, précisons: par la théâtralisation de la relation entre l'objet et le spectateur. « Théâtre et théâtralité sont aujourd'hui en guerre, pas simplement dans le domaine de peinture moderniste (ou celui de la peinture et de la sculpture modernistes), mais dans tous les domaines artistiques (...) Le succès, ou même la survivance des expressions artistiques, dépend de plus en plus de leur capacité à mettre en échec le théâtre (...) Les concepts de qualité et de valeur - et dès lors où ceux-ci sont essentiels à l'art, le concept d'art lui-même - ne sont signifiants ou totalement signifiants que dans le cadre de chaque forme d'art individuelle. Ce qui se situe entre les formes d'art est théâtre (1).

Ultime formule heureuse, que nous reprendrons ici à notre avantage, car aujourd'hui plus que jamais ce qui se situe entre les arts est danse. À savoir que la danse, telle qu'elle est pratiquée depuis le milieu des années 90 par un certain nombre de chorégraphes, certes continue de ruiner la séparation des arts - on ne reviendra pas sur les nombreux échanges entre plasticiens, musiciens, cinéastes et chorégraphes, le plus souvent, faut-il le rappeler, à l'initiative de ces derniers (2) -, mais décale ses enjeux en critiquant ce qu'il faudrait nommer une esthétique de la collaboration. Il va s'agir non plus de reconduire les échanges et rencontres entre les disciplines, mais de penser et pratiquer la danse comme «la» frontière entre les arts, comme en témoignent quelques œuvres repères - du moins que nous proposons comme telles.

1994 : au seul énoncé de son titre, les Disparates, la rupture s'impose comme principe organisateur de la pièce de Boris Charmatz. Sur le plateau, le chorégraphe se livre à trois soli sans autre lien entre eux que de visiter avec une distance amusée les codes et styles d'une histoire de la danse contemporaine; à ses côtés, une sculpture prêtée par Toni Grand, un énorme bloc résineux transparent posé là, avec lequel le danseur n'entretiendra aucune relation.

La réussite des Disparates tient dans cette ignorance de l'œuvre plastique, qui ne sert aucun projet scénographique autre que sa présence isolée. Ce qui se dit là est fondateur: la danse peut se construire dans le refus de la collaboration, de l'idéologie «encombrante» de rechange, à l'instar de cette sculpture que son poids rend difficilement transportable, jusqu'à mettre en péril la diffusion et la vie économique du spectacle - à ce jour, l'un des moins joués parmi les œuvres du chorégraphe. Cela ne signifie pas un repli identitaire d'une danse menacée par les autres arts, mais le projet d'édifier la notion de frontière, de déplacer son enjeu : si les échanges traditionnels danse/arts spectacularisent une logique de territoires (à annexer, associer, fusionner), on se prend à espérer désormais une expérience du passage. Et il semble que ce soit la danse, forte de sa mauvaise réputation d'«entre les arts», qui expérimente aujourd'hui cette pratique artistique contemporaine.

Passages

2000: pour Distribution en cours, Emmanuelle Huyhn pouvait déclarer: «Aujourd'hui, suite à un hommage à la relation de travail qui unissait Merce Cunningham et John Cage, c'est-à-dire à ce qui fait rapport dans la dissociation absolue (la danse et la musique performées ensemble étaient créées de façon totalement autonome), j'en suis à travailler avec un astrophysicien et cinq danseurs dans un souci de friction des présences au travail (dansées et scientifique) et dans l'observation des résonances d'un champ sur l'autre.» «Unir», «relation», «résonances d'un champ à l'autre», les termes sont éloquentes: parole de chorégraphe, la logique territoriale est maintenue! Or ce que la pièce raconte, c'est la disparition de la chorégraphe, disparition physique qui achève un solo-forme chorégraphique emblématique s'il en est - derrière l'installation baladeuse de Christian Rizzo, structure-support pour

une accumulation d'objets. Distribution en cours dramatise donc la disparition du chorégraphe, non pas dans le but de gloser sur le refus de la position d'auteur tenue par la génération des années 80, mais pour trouver la possibilité d'être au cœur de l'œuvre, de faire corps avec, sans pour autant se limiter à la position traditionnelle du solo.

Comme absorbée en un tour de passe-passe par l'accumulation d'objets qui se baladent sur le plateau, Emmanuelle Huyhn devient cette « image dans le tapis » de la danse que interprètes orphelins vont tenter de représenter en prélevant et distribuant sur le plateau chaque objet comme autant de fétiches synecdoques de la chorégraphe disparue. Aussi la « distribution en cours » sur le sol est elle ce geste artistique de la frontière entre les arts, un mouvement qui n'est plus « da l'événement d'une danse déceptive, car « des lors qu'il advient une absence de matériau dansé proprement dit - c'est-à-dire habituellement identifié comme tel, notion imprécise s'il en est -, elle ne s'apparente pas au choix délibéré sous-tendu par la question postmoderne "qu'est-ce qui est de la danse, qu'est-ce qui n'en est pas ?", mais à la traduction immédiate d'états possibles ou non (3). » Voili l'émergence d'un geste-frontière choréographique en cela qu'il signe le passage d'une dynamique verticale de la danse du début à l'horizontalité de « l'installation », mise à plat du corps objectivé de la chorégraphe sur le sol. La pièce fait là son deuil de la danse et libère une autre qualité de présence des interprètes sur plateau, qualité repérable aussi dans les pauses couchées de Xavier Le Roy (*Self-Unfinished*), les impossibilités « atroces » de bouger énoncées par Vera Mantero (*Une mystérieuse chose, a dit e.e.cummings*), les stations allongées de La Ribot (*Still distinguished*) ou l'horizontalité des pièces de Gilles Jobin.

De la représentation la présentation

2001: recouvrement du plateau, principe de distribution, autant de gestes qu'on retrouve dans la dernière pièce de Gilles Jobin, *The Moebius Strip*, avec l'installation au sol de feuilles de papier blanc qui forment une grille redoublant celle dessinée par les tapis. La danse va dès lors coïncider avec le déploiement de cette surface géométrique, ordonnée, anti-naturelle, anti-narrative, anti-mimétique, emblème de la modernité précisément en ceci qu'elle est la forme omniprésente dans l'art de notre siècle (une forme qui n'apparaît nulle part, absolument nulle part, dans l'art du siècle précédent [4].) » Gilles Jobin n'est certes pas le premier à danser à plat, à multiplier les couchés, les reptations, à se mouvoir à quatre pattes, mais il est peut-être le plus radical quand il souligne ici l'horizontalité de son support (le sol) en tant qu'élément essentiel de son procès de travail. On pense à la position d'un Degas sur la danse, « un des rares peintres qui aient donné au sol son importance » enant parfois « une danseuse d'assez haut, et toute la forme se projette sur le plan du plateau, comme on voit un crabe sur la plage (5) », à la rupture radicale dans la pratique picturale et artistique du basculement du vertical sur l'horizontal opéré par Pollock... Ces quelques références à la peinture permettent de comprendre l'enjeu du propos choréographique de Gilles Jobin (son père était un peintre abstrait géométrique) qui délègue une partie de ses pouvoirs d'écriture, de composition, à l'horizontalité travaillée du plateau: au final, sur la grille de papier, restent couchés les vêtements en lieu et place de la disposition initiale des corps. La pratique choréographique de Gilles Jobin énonce là ce geste-frontière d'une danse d'entre les arts, d'une danse qui travaille la dimension picturale (bidimensionnelle) d'un corps, sa mise à plat en investissant l'horizontalité du sol, jusqu'à l'y confondre, le laisser faire absorber. Le geste « dansé » de Gilles Jobin se lit moins comme une volonté de signer une nouvelle danse que comme un acte de faire, avec cette transsubstantiation plateau/corps, l'expérience d'un passage qui pourrait énoncer ceci: toute surface porte en elle désormais l'indice de la danse, dont il a fallu, pour qu'elle puisse jouir de son statut de frontière-entre-les-arts, travailler sa contre-nature bidimensionnelle, une danse qui aurait l'épaisseur, au choix, d'un aplat, d'une grille, de une feuille blanche format A4.

Pas étonnant, dès lors, que lorsqu'il s'agit de maintenir la frontalité traditionnelle scène-salle et de respecter la verticalité de la représentation, certains chorégraphes viennent barrer l'espace, refuser la dynamique perspectiviste, ou, pour réduire encore les distances, exigent de limiter le nombre de rangs de spectateurs: frontalité d'une scénographie panoramique pour Jérôme Bel (*The Show must go on*), ou pour Mathilde Monnier qui, dans *Signés*, étire une bande de Latex à l'avant-scène, surface-écran sur laquelle viennent s'écraser des images (forcément bidimensionnelles) de corps; longueur

panoramique du plateau excédant les formats traditionnels pour Distribution en cours d'Emmanuelle Huyhn, avec réduction de la capacité de la salle, dispositif homothétique qui se résoudrait par un basculement de la salle sur la scène, jusqu'à l'effondrement de l'espace de représentation.

2000: avec Still distinguished, La Ribot investit le plateau comme un espace déambulatoire qu'elle partage avec ses spectateurs. Ce n'est plus un territoire à annexer, à occuper-ce que tentent les spectateurs des pièces de Jérôme Bel -, parce qu'il n'est plus question de territoire dès lors que, là encore, c'est l'horizontalité du support que souligne la chorégraphe en déposant son corps au cours de huit stations. Tout, depuis les objets trouvés là, utilisés, puis abandonnés, oubliés, jusqu'aux écrans vidéos, en passant par le spectateur, le son des baffles, moi-même performer, tout est pareillement dispersé au sol, sans principe organisateur. Alors l'espace n'est plus qu'une surface sans fin, et c'est cela la condition qui rend possible de penser en termes de présentation, non plus de représentation. »Couchée sous une couverture de survie, étalée dans une flaque d'objets rouges, ou se déposant à la fin d'une série d'objets ordonnés du plus petit au plus grand, la chorégraphe redouble l'horizontalisation de son dispositif avec la dilatation temporelle de son immobilité: «Il me semble que si je donne au public un espace pour qu'il puisse se promener, décider de regarder ou pas l'exposition des choses qui s'y passent, je dois aussi lui donner le temps de le faire. Ce qui veut dire que pour moi cet espace de travail commun est aussi une durée, et vice versa, un espace/temps adéquat pour maintenant construire ma présence (still = statique) et puis déconstruire pour continuer (still = encore). Et ça n'a rien à voir avec un temps théâtral, (...) parce qu'on sait tous que la représentation a quelque chose à voir avec l'idée d'une fin. Moi, je propose ici un environnement, un temps; au spectateur de décider s'il fait l'expérience de cette présentation ou n'en fait qu'une représentation (6).

Ne plus se leurrer: cette immobilité horizontale à laquelle accède la danse dans un espace rendu public - le plateau accueille sur un même plan sans gradin, ni siège, spectateurs et chorégraphe - ne signifie pas le refus de bouger, ne vient pas nécessairement critiquer une danse virtuose, définie par le mouvement savant des générations précédentes; elle s'impose comme le geste-frontière ultime d'une pratique performative qui a pour ambition aujourd'hui de faire un «acte» de sa présence.

(1) "Art et objectivité", cite in « Art en theory « 1900-1990, Charles Harrison et Paul Wood, Hazan, 1997.

(2) Citons rapidement: Martha Graham/Isamu Noguchi, Merce Cunningham/ John Cage/ Robert Rauschenberg, Lucinda Childs/ Sol LeWitt, Dominique Bagouet/ Christian Boltanski/ Hervé Robbe/ Richard Deacon, etc.

(3) Philippe Le Moal, "Danse: le retour de la question de l'art," (cat.) Catalogue Vidéo Danse 2000

(4) Rosalind Krauss, "'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, Macula, 1993

(5) Paul Valéry, "Degas Danse Dessin," Gallimard, 1938)

(6) Entretien réalisé avec la chorégraphe pour le programme du Théâtre de la Ville, Paris, saison 2001

Make no mistake: permeability, transversality and all these cross-disciplinary practices that now seem self-evident to the point of looking like new and tedious stereotypes (—until one actually examines them more strenuously, and that is rarely done), didn't just fall from the tree ripe and ready. They had to fight to exist. They had to overcome, notably, the modernist objections put forward by Michael Fried, who, in 1967, denounced the contamination of the visual arts by theatre, in the broad sense of the term, i.e., the theatricalization of the relation between the object and the spectator. "[...] theatre and theatricality are at war today, not simply with modernist painting (or modernist painting and sculpture) but with art as such.(...)The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre. [...] The concepts of quality and value -and to the extent that these are central to art, the concept of art itself-are meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts. What lies between the arts is theatre. "(1) If I may adapt this last felicitous formula, then, today more than ever, what lies between the arts is dance. Which is to say that dance, as it has been practiced since the mid-'90s by a number of choreographers, has certainly continued with its work of sapping the distinction between the different arts. There is no need here to go back over the many exchanges between visual artists, musicians, filmmakers and choreographers, most of these, let it be noted, initiated by the latter, (2) But dance has also shifted the issues by critiquing what needs to be called an aesthetic of collaboration. The point here is not to reiterate these exchanges and encounters between disciplines, but to envisage and practice dance as "the" frontier between the arts. This is attested by a number of key works, or works that I would like to present as such.

Passages

1994: *Disparates*—the title of this piece by Boris Charmatz leaves no doubt as to its organizing principle: rupture. On the stage, the choreographer performs three solos whose only apparent link is that they all play humorously on codes and styles taken from the history of contemporary dance. Near the dancer is a sculpture lent by Toni Grand, a huge block of transparent resin. It just stands there, and the dancer seems to ignore it. And the success of *Disparates* is due precisely to the fact that the sculpture is ignored, that it serves no purpose apart from standing there, an isolated presence. What is expressed here is seminal: dance can be constructed from the refusal of collaboration, of the "cumbersome" ideology of exchange. And so it is with this sculpture whose weight makes it difficult to transport, so much so that it imperils the presentation and economy existence of this show, which has remained one of the choreographer's least-performed pieces. This does not mean that Charmatz is beating a retreat to pure dance, away from the threat of the other arts. Rather, the goal is to redefine the idea of the frontier, to displace the issues. If the traditional exchanges between dance and the other arts turn the logic of territories into spectacle (territories to be annexed, linked, merged with), the hope that arises here is that we will experience the transition itself. And it would seem that it is in dance, with its bad reputation as something "between the arts," that this contemporary artistic practice is being experimented with.

2000. Speaking of her *Distribution en cours*, Emmanuelle Huyhn stated that, "Today, following a homage to the working relation that linked Merce Cunningham and John Cage—that is to say, to what forms a relation within an absolute dissociation (the dance and music performed together were created quite autonomously), I have come round to working with an astrophysicist and five dancers out of a concern with the friction between the (danced and scientific) presences within the work, and observing the way one field resonates in another. " "Relation" "united," "the way one field resonates in another"—the terms are eloquent. Here we have it from the choreographer's mouth: territorial logic is maintained! And yet what this piece is about is the disappearance of the choreographer, a physical disappearance which concludes with a solo—an emblematic choreographic form if ever there was one—behind the shifting installation by Christian Rizzo, a structure-cum-support for an accumulation of objects. *Distribution en cours* dramatizes the disappearance of the choreographer, not in order to expatiate on the refusal of the author role articulated by the '80s generation, but in order to find the

possibility of being at the heart of the work, of being at one with it without for all that being limited to the traditional position of the solo. As if magicked away behind the accumulated objects that move around the stage, Huyhn becomes that "figure in the carpet" of dance that the bereft performers try to represent by taking the objects one by one and laying them out on the stage like so many fetishes, synecdoches of the lost choreographer. Thus this "ongoing distribution" of objects on the floor is an artistic gesture that expresses the frontier between the arts, a movement that is not "danced," the event of a deceptive dance, for "once there is an absence of danced material in the strict sense of the word—in other words, what is habitually defined as such, which is about imprecise a notion as you can get—what you have relates not to the deliberate choice subtend by the postmodern question "what is dance id what is not?," but to the immediate translations of state that are possible or not." (3) Here, then, we have the emergence of a choreographic frontier-gesture in that it marks the passage from a vertical dynamic of dance to the beginning of a horizontality of the "installation," the flat presence of the choreographer's objectified body on the floor. The piece relinquishes dance and leases another kind of presence from the performers on the stage, a quality that can also be seen the supine pauses in Xavier Le Roy's *Self Unfinished*, in the "atrocious" difficulty of moving expressed by Vera Mantero (*Une mystérieuse chose, a dit e.e.cummings*), in the recumbent positions taken up by La Ribot (*Still distinguished*) and in the horizontality that features in Gilles Jobin's performances.

From Representation to Presentation

2001: This covering of the stage and principle of distribution are also found in the latest piece by Gilles Jobin, *The Möbius Strip*, in which sheets of white paper are laid out on the ground to form a grid, echoing the one already sketched out by the carpet. The dance now coincides with the unfolding of this geometric, ordered, anti-natural and anti-mimetic surface: "the grid is an emblem of modernity by being just that: the form that is ubiquitous in the art of our century, while appearing nowhere, nowhere at all, in the art of the last one." (4) Gilles Jobin is certainly not the first dancer to practice horizontality, to repeat prone positions, to crawl and wriggle, but he may be the most radical of all because of the way he emphasizes the horizontality of his support (the floor) as an essential element of his working process. One thinks of Degas attitude to dance as "one of the rare painters to have attributed much importance to the floor," as an artist who sometimes "portrayed a dancer from fairly high up, with her entire form projecting on to the plane of the stage, as you might see a crab on the beach." (5) Then there is the radical rupture instigated by Pollock in working on a horizontal canvas rather than a vertical one. These few references to painting help us to understand what is at stake in the choreographic proposition put forward by Jobin (his father was a painter of the geometric-abstract persuasion), who delegates part of his powers of writing and composition to the worked-over horizontality of the stage. In the end, he leaves clothes on the paper grid, standing in exactly for the initial position of the bodies. Jobin's choreographic work sketches out this frontier-gesture of a dance located between the arts, a dance that works on the pictorial (two dimensional) aspect of the body, flattening it by concentrating on and occupying the horizontality of the ground, to the point of actually merging with it. Jobin's "danced" gesture should not be interpreted as expressing the desire to author a new form of dance so much as an attempt, via this transubstantiation of body and stage, to experience a transition that could be described as follows: every surface now carries within itself the indicial presence of dance, a kind of dance which, in order to achieve its position of frontier between the arts, has had to develop its unnatural two-dimensionality, becoming a kind of dance with the depth of a patch of paint, a grid or a white A4 sheet (take your pick). It is not surprising, therefore, that when it comes to maintaining the traditional frontality of the stage-auditorium relation and respecting the verticality of representation, a certain number of choreographers should block off the space, refuse the perspectivist dynamic or, to reduce the distance even more, demand that the number of rows of seats be limited. Hence the frontality of the panoramic scenography in Jérôme Bel's *The Show Must Go On*, or the fact that, in *Signé, signés*, Mathilde Monnier stretches out a strip of latex at the front of the stage, thus making a screen-like-surface on which the (necessarily two-dimensional) bodies press themselves. In Huyhn's *Distribution en cours* the panoramic length of the stage goes beyond that of traditional formats and the capacity of the theatre is consequently reduced—a homologous device which would be resolved by transferring the auditorium onto the stage, until the space of representation itself collapsed.

2000. With *Still* distinguished, La Ribot treats the stage as a space of movement which she shares with her audience. It is no longer a territory to be annexed or occupied—which is what the spectators of Bel's pieces do—because it is no longer a matter of territory since, once again, the choreographer emphasizes the horizontality of the support by lying down in the course of her eight "stations." "Everything, from the objects found on the stage, that are used and then left again, forgotten, to the video screens, and including the spectators, the sound from the speakers, myself as a performer—it's all scattered around the floor in the same way, with no organizing principle. Now the space is just an endless surface, and that is the condition for being able to think in terms of presentation, and not representation." Stretched out under a survival blanket, spread out in a puddle of red objects, or lying down at the end of a series of objects arranged from smaller to bigger, the choreographer parallels the horizontality of her presentation with the temporal dilation of her immobility. "It seems to me that if I give the public a space for it to move around in, where it can decide whether or not to watch the exposition of things that is going on there, I must also give it the time in which so. Which means, for me, that this space of shared work is also a duration, and vice versa space-time in which I can construct my presence (the "still" of the title meaning "static" here) and then deconstruct ("still" now meaning "ongoing") in order to continue. And this has nothing in common with theatrical time (...), because we all know that representation has something to do with the idea of an end. Here I am proposing an environment, a time. It is up to the spectator to decide whether they will experience the presentation or see only the representation." (6) Make no mistake: this horizontal immobility attained by dance in a space that is now public—the stage holds both choreographer and spectators, without tiers or seats - does not signify a refusal to move, nor is it necessarily a critique of virtuoso dance, as defined by the subtle movements of preceding generations. Rather, it is the ultimate gesture, the frontier of a practice of performance whose ambition is to make its presence active in the fullest sense of that word.

(1) "Art and Objecthood", excerpt in Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory*, (Oxford: Blackwell, 1992), p. 830-831.

(2) To mention a few collaborations: Martha Graham/Isamu Noguchi, Merce Cunningham/ John Cage/ Robert Rauschenberg, Lucinda Childs/ Sol LeWitt, Dominique Bagouet/ Christian Boltanski/ Hervé Robbe/ Richard Deacon, etc.

(3) Philippe Le Moal, "Danse: le retour de la question de l'art," (cat.) *Vidéo Danse 2000*

(4) Rosalind Krauss, "The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, (Cambridge, Mass: MIT Press, 1986) p.10

(5) Paul Valéry, "Degas," *Dessin*, (Paris: Gallimar, 1938).

(6) Interview with the choreographer in the program for 2001 season at the Théâtre de la Ville, Paris