

# DANSE ET HÉRITAGE<sup>1</sup>

Intervention faite lors des Rencontres professionnelles danse organisées par l'ONDA, à Paris, du 14 au 15 février 2005.

Par Marie-Hélène Popelard

Maître de conférence en esthétique et philosophie à l'IUFM de Poitou-Charentes et professeur de philosophie de l'éducation de l'art au CEFEDEM Ile-de-France

## Introduction

La question de l'héritage qui se pose à tous les chorégraphes aujourd'hui, ceux du moins qui sont soucieux de résister à l'émettement et à la disparition des œuvres pour mieux affirmer leur singularité, en soulève trois autres : le statut de la danse aujourd'hui et la spécificité du problème lorsqu'il s'agit d'arts éphémères<sup>2</sup>, celui de la mémoire et de la conscience particulière du temps au XX<sup>e</sup> siècle et enfin la préoccupation séculaire du dialogue entre les arts que dessine en creux la danse comme œuvre d'art totale<sup>3</sup>.

On sait que l'apparition de la danse moderne a profondément modifié le paysage chorégraphique. L'idéologie du corps et à travers elle toute une vision du monde est la première caractéristique identifiant la danse classique et les différentes tendances de la danse moderne. Par ailleurs, si la danse classique existe grâce au maintien d'un répertoire et le respect des règles, celles du ballet classique fixées en France par Pierre Beauchamp<sup>4</sup>, maître à danser du roi Louis XIV, la danse moderne invente depuis son origine ses propres codes en les remettant en question de façon permanente. Certes, nombreux sont les chorégraphes à la lisière, qui comme William Forsythe, intègrent la modernité dans le monde classique et tout aussi nombreux les chorégraphes modernes à l'aise dans le travail avec des compagnies classiques, comme Maguy Marin ou Angelin Preljocaj. Si la danse moderne et la danse classique semblent aujourd'hui en partie se rejoindre c'est sur fond d'une expérience commune, celle d'une société urbaine, industrialisée, occidentale où violence, vitesse, puissance des corps vainqueurs laissent dans l'ombre les corps victimes qui doivent inventer un mouvement autre dans des espaces à trouver. L'histoire qui s'écrit comme progrès est toujours celle des vainqueurs. « Que signifierait, interroge Dominique Dupuy, une histoire de la relégation de la danse ? » C'est cette question que se posent de jeunes chorégraphes aujourd'hui, même si le goût assumé pour la nudité, la recherche du presque rien, la tendance à présenter des chantiers et des déambulations plutôt que des spectacles, dans des lieux alternatifs<sup>5</sup>, la relecture de Barthes et de Foucault ont eu leurs précédents dans l'histoire qui s'est écrite, celle des performances.

<sup>1</sup> Ce que Jacques Rancière appelle un « monstre conceptuel ».

<sup>2</sup> Comment en effet attester l'impermanence ?

<sup>3</sup> Chaque art collaborant avec la danse (musique, peinture, théâtre...) ayant son histoire et son rythme propres.

<sup>4</sup> Après la création de l'académie royale de danse fondée en 1661.

<sup>5</sup> Même si certains, comme Jérôme Bel, fréquentent aussi le Théâtre de la Ville, le CND et l'Opéra Garnier.

La performance traduit toujours le désir de mettre ensemble des objets hétérogènes sans raison évidente. Mais il faudrait évoquer avec Jacques Rancière la distance qui sépare les premières installations, celles des années 60, de toutes les manifestations actuelles (lecture performance de Xavier Le Roy, conférence de Jérôme Bel destinée à mieux éclairer sa démarche...). Le « dissensus » très romantique des uns contre le consensus des autres ; le désir de choquer d'un côté, le souci plus kantien de rattachement à la grande famille des êtres humains de l'autre. Art relationnel qui veut avant tout créer dans la proximité une reconfiguration des places et un redécoupage de l'espace symbolique.

Le brouillage des frontières et la superposition des couches, de l'histoire individuelle à l'histoire collective, de la danse aux arts visuels, de la pornographie gay au manga, des images qui font image à celles qui ne déclenchent rien, de l'érotisme au minimalisme, de la danse urbaine à la danse contemporaine... désignent aujourd'hui le collage non plus comme énigme mais comme figure de rassemblement<sup>6</sup>. « Je travaille, dit Jenifer Lacey, avec un champ volontairement flou, bordélique<sup>7</sup> » ; « on ne sait plus qui est qui, dit Alain Buffard, et si ce que je fais est encore de la danse » ; il arrive qu'on plaide pour une « inefficacité vaseuse » (Boris Charmatz). L'attrait pour le flou ou l'hybride qui a pu dans un passé déjà lointain produire des œuvres aussi singulières que celles de Monsu Désidérios, est devenu un symptôme parmi d'autres de l'« indécidabilité des formes artistiques » dont parle Jacques Rancière dans *Malaise dans l'esthétique*. Car avant de mêler des matériaux hétérogènes, le collage « mélange l'étrangeté de l'expérience esthétique avec le devenir-vie de l'art et le devenir art de la vie ordinaire ». Le brouillage des frontières est aussi vieux que la modernité mais l'intention a changé de nature<sup>8</sup>. Elle est devenue parodique et on n'en finirait pas d'identifier les artistes qui, au XX<sup>e</sup> siècle, récusant toute inscription dans une généalogie des styles, ont été d'une manière ou d'une autre « duchampisés ».

Faisant du thème nihiliste de Duchamp qui radicalise à l'extrême la question de la précarité des valeurs esthétiques non pas une exigence du regard ou de l'oreille mais une véritable idéologie du mineur qui se caractérise en gros par trois postulats : la revendication d'une totale liberté dans le choix des styles et des matériaux, le constat de la fin des avant-gardes et le soupçon porté sur l'ensemble de l'art, enfin le populisme ou le recours aux éléments culturels populaires comme force de subversion<sup>9</sup>. C'est cette idéologie qu'on pouvait déjà repérer chez les musiciens qui s'appuyaient sur la tradition du music-hall pour liquider l'école de Vienne ou chez les peintres de la figuration libre qui soumettaient la peinture à l'esthétique de la bande dessinée. Exaltation ici ou là de choix individuels qui n'ont de comptes à rendre à personne et surtout pas à l'histoire collective<sup>10</sup>.

Point d'héritage, et c'est notre deuxième problème<sup>11</sup>, avant la vision d'une destinée humaine structurée en passé, présent, futur, née à la Renaissance. Mais plus besoin d'héritage

<sup>6</sup> « Eden multicolore » dit *Le Monde* pour Montalvo.

<sup>7</sup> Le résultat pour *Morceau*, le dernier spectacle de Loïc Touzé, est un humour régressif, quelques blagues et jeux de perruque somme toute très drôles.

<sup>8</sup> On pourrait comparer également cette dernière décennie au contexte rhétorique qui rendait possible au XVI<sup>e</sup> siècle l'apparition et le succès d'images artistiques d'un corps grossier ou se livrant sans retenue à des besoins naturels que la crudité recommandait de contrôler ou de cacher. D'un côté, le terrifiant spectacle de la Raison des Lumières donnant à voir sous la beauté et la puissance de l'organique, la part d'ombre, et symétriquement de l'autre quelques « féeries anatomiques » sous une « santé totalitaire ». Réaction ici ou là à la glorification physique dont le corps a été précédemment l'objet mais l'intention a changé de nature.

<sup>9</sup> Il ne serait pas inutile de rappeler la généalogie du populaire dans les pays germaniques.

<sup>10</sup> La verticale du temps est éclipsée par l'horizontalité des territoires.

<sup>11</sup> Celui du statut de la mémoire aujourd'hui.

dès que s'efface cette scansion trinitaire au profit d'une accélération qui résorbe passé et futur dans un instant perpétuel. De la même façon que les distances abolies, la profondeur historique et les perspectives d'avenir coïncident aujourd'hui en un présent absolutisé. Comme si la complexité de celui-ci rendait le futur proprement inimaginable. L'esthétique du choc née au début du XX<sup>e</sup>, le rejet de la cohésion formelle, les œuvres aux compositions centrifuges ou disparates, c'est toute la contradiction d'une société déchirée qui s'exprime dans le matériau de la création. Est-ce à l'art, comme le suggère Adorno, de recoller les morceaux pour qu'un avenir redevienne sinon radieux, du moins pensable ? <sup>12</sup>

Possible et vital pour le créateur puisque si l'oubli est constitutif de la mémoire, il ne l'est qu'en tant que principe actif de sélection mis au service de la dimension du projet : privé de l'accès au passé, le jeune danseur est aussi privé de tous les moyens de la création <sup>13</sup>. Le résultat inévitable est la répétition inconsciente des systèmes chorégraphiques. Andy Deroat a peut-être été le premier à saisir ce que la prise en charge du passé avait de nécessaire à la modernité. Mais la complexité de la problématique de l'histoire de la danse tient surtout au caractère éphémère de son support. La danse ne dispose d aucun moyen de notation comparable à la musique – même si les carnets Bagouet ont amorcé depuis 1993 un travail de transmission et de valorisation du patrimoine artistique. Toute interrogation sur la mémoire de la danse atteint dans le même mouvement le corps du danseur et les sources de la création chorégraphique. En outre, elle contribue à reconfigurer en permanence l'espace artistique en interrogeant dans ses marges la division des arts.

Pourtant à l'histoire des autres, on préfère souvent la sienne (Decouflé, Maguy Marin, etc.) et il n'est pas rare que la question posée à la verticale du temps cède le pas aux pratiques horizontales du collage ou du recyclage. Les déchets avaient engendré au début du XX<sup>e</sup> siècle un nouveau type d'artistes, les chiffonniers. Mais les matériaux récupérés par un Schwitters étaient toujours inclus dans l'œuvre pour mieux signifier l'usure du temps. Forme reliquaire qui accumulait les indices du passé, le Merzbau était comme une ruine inversée où chaque objet avait son histoire.

Nous ne cesserons donc – à travers les trois moments de notre réflexion – de rappeler ce que tant d'auteurs ont déjà si bien dit.

- Avec Hannah Arendt <sup>14</sup> que l'œuvre d'art est toujours le lieu d'une singulière articulation au temps puisqu'en s'achevant, elle s'ouvre sur un futur tout en ramenant à elle tout le passé <sup>15</sup>.
- Avec Mallarmé que « nul n'est son propre contemporain » puisque aucun créateur ne peut avoir une perception d'ensemble d'un processus qu'il cherche à s'expliquer indéfiniment, chaque explication se trouvant remise en question par l'occurrence de nouvelles œuvres singulières.
- Avec Jacques Rancière que « l'éternité ne fait que passer », s'il est vrai que l'œuvre d'art est toujours le lieu d'une opération transitoire et que celui qui fait œuvre à son tour, surpassant le maître qu'il cherchait à égaler, c'est celui qui perçoit avec une plus grande acuité l'excès de ce qui reste à faire, héritage troublant qui oblige le nouveau créateur à s'en défaire, à expérimenter ce qui n'a pas encore été fait.

<sup>12</sup> Sans craindre un imaginaire de désolation et de ruines, comme celui qui faisait dire à Diderot devant les peintures d'Hubert Robert : « Je marche entre deux éternités ».

<sup>13</sup> Or le vrai problème de la danse moderne est celui de la conservation de son héritage. En France, la production des années 60-80 a presque disparu ; les chorégraphes des années qui suivent ignorent à peu près tout du travail de leurs aînés.

<sup>14</sup> « Métamorphose du temps qui incorpore du temps ».

<sup>15</sup> Ainsi Baudelaire dira que Delacroix nous donne à voir Rubens que sans lui on ne voyait pas de la même façon et anticipe sur Manet. Comme Noureev, Dominique Bagouet, Lucinda Childs, Andy Deroat ou François Raffinot nous donnent à voir autrement la danse baroque.

Le XIX<sup>e</sup> siècle découvre que l'œuvre vient de l'œuvre. Car la raison devenue tout à la fois historique et expérimentale permet de penser autrement le rapport au legs, au temps et aussi aux maîtres. Lorsque Poe s'intéresse à Sue, Baudelaire à Poe, Valéry à Hugo ou à Mallarmé, Matisse à Rodin, tous affirment que ce que les maîtres ont de meilleur les dépasse<sup>16</sup>.

Des voiles de Loïe Fuller à la kinésphère de Laban et de celle-ci aux fééries lumineuses d'Alvin Nikolais, de celui-ci à Caroline Carlson ou à Susan Buirge mais aussi de Rousseau ou Nietzsche à Isadora Duncan ; des improvisations de Mary Wigman à la danse contact, de Jean Weidt à Dominique Dupuy, les filiations sont incontestables même si à partir des années 40 la notion de superposition l'emporte parfois sur celle d'héritage, tant les compagnies prolifèrent, les influences se croisent et s'interpénètrent, la distance qui sépare deux générations de danseurs atteignant parfois quelques années à peine. Paul Taylor fut danseur chez Merce Cunningham qui fut danseur chez Graham mais tous trois cohabitent simultanément dans le paysage new-yorkais.

Il y a certes une spécificité de cette question dès qu'il s'agit des arts éphémères (performances, concerts, théâtre...) : c'est la nature d'une articulation toute particulière entre « praxis » et « poïesis » qu'il nous faut commencer à interroger pour distinguer deux manières bien différentes d'envisager l'héritage au sein même de la danse, un domaine qui s'impose, pour reprendre la célèbre distinction aristotélicienne autant comme acte (« praxis ») que comme œuvre (« poïesis »), ce qui lui confère un privilège qui s'ignore.

## 1. La danse : « poïesis » et « praxis »

La lecture qu'Hannah Arendt fait de l'*Ethique à Nicomaque* lui fait distinguer dans la condition de l'homme moderne la « poïesis », activité de production, de la « praxis », activité d'action. Les œuvres ou produits réifient la fluidité de l'expérience humaine dans des objets qu'on utilise comme des moyens. Utilitarisme et réification auxquels succombe la condition humaine. Conceptualisée dans la notion d'actualité (« energeia ») par Aristote, la « praxis » comprend en revanche des activités qui ne poursuivent pas de fin et ne laissent pas d'œuvres mais s'épuisent dans l'action. « Praxis » et « poïesis », la danse est l'un et l'autre. œuvre et dansée. Acte et fabrication : cette dualité explique que plus qu'ailleurs on s'y pose la question des limites.

Comme « poïesis » ou histoire d'un genre :

En devenant le lieu d'une rumination sur les moyens, les procédés de ces grandes œuvres dont on a dit un jour : « ce n'est plus de la danse ! » comme « ce n'est plus de la musique, de la littérature, de la peinture ! », (ce qui ne suffit pas à garantir l'œuvre mais montre que l'œuvre concerne toujours les rapports aux limites), chaque danseur prépare l'artiste et l'homme de demain. L'œuvre d'un chorégraphe n'arrête pas de se situer là où on ne l'attend pas, puisque ce qu'elle nous signifie au moment même où elle devient objective, ce qu'elle nous donne à voir, à entendre, c'est toute l'histoire de la danse. Toute œuvre nous fait accéder au genre dont elle

<sup>16</sup> La révolution accomplie par Isadora Duncan en Amérique, Fokine en Russie, Laban en Allemagne est toute entière contenue dans *Les Lettres sur la danse* que Noverre publie en 1760. Même radicales dans leurs manifestations, les retours au corps animal empruntent aujourd'hui à des idéologies qui ne sont pas si éloignées des discours des premiers danseurs modernes. Montrer la vérité du corps chez Jérôme Bel dont les danseurs urinent devant le public, n'est pas plus scandaleux aux yeux du public qu'un Nijinski se masturbant sur scène avec l'écharpe de la nymphe enfuie dans *L'Après-midi d'un faune*.

procède et exige de nous une poétique généralisée. La musique pourrait-elle exister sans Bach ou Schoenberg, la peinture sans Kandinsky ou Klee, la littérature sans Mallarmé ou Proust, la danse sans Nijinski et Cunningham ? En se révélant l'épiphanie d'un genre, l'œuvre nous confronte à l'irréversibilité et à l'insatiabilité : elle appartient à qui sait en profiter.

Ainsi *Le Sacre du printemps*, ce rituel païen, chef d'œuvre de la modernité, auquel plus de 200 chorégraphes aux esthétiques diverses se sont attaqués, et dont l'importance historique est égale à celle des premières pièces de Merce Cunningham, restera une sorte de référence mythique, un rite de passage que certains chorégraphes n'aborderont que tardivement, comme Martha Graham qui signa le sien à 90 ans, Maurice Béjart en 1957, Neumeier en 1972, Pina Bausch en 1975, Katarzina Kozyra en 2005. Tel est le destin des œuvres inaugurales, contenir comme le noyau le fruit, les différents motifs que l'histoire déployera. Tel fut le destin de l'œuvre fondatrice de Merce Cunningham qui coupe l'histoire de la danse moderne en deux.

Le maître ne sait pas en effet ce qu'il transmet et c'est la position du disciple de comprendre que ce que le maître communique de plus important, il ne le connaît pas. C'est une conception que lui-même ne possédait qu'en puissance, en négatif, une connaissance encore improductive, car l'invention est du côté du disciple. La grande leçon de Jacotot, révolutionnaire exilé à l'Université de Louvain fut que l'éducation, est comme la liberté, elle ne se donne pas, elle se prend. S'il y a engendrement de l'œuvre par l'œuvre, il faut donc toujours se demander ce que l'œuvre seconde suscite de la première et non l'inverse, ce que Martha Graham suscite de Nijinski à l'insu de Stravinsky lui-même. Ainsi chaque création doit-elle avoir comme les pattes des chevaux de Géricault<sup>17</sup> « le quitter ici et l'aller là » : chacune venant du plus profond du passé pour se diriger vers le plus lointain de l'avenir.

D'autres ruptures furent également décisives : celle de Pina Bausch qui n'hésite pas à se couper de l'histoire de la danse. Ou celle de ces danseurs des années 60 qui choisissent de remplir l'art de vie en inventant d'autres registres du spectaculaire, d'autres modes de regard pour le spectateur, d'autres formes d'improvisation. En démontant les notions d'auteur, d'interprète, de spectacle, on y accomplit un acte aussi pédagogique que celui de Marcel Duchamp avec ses « ready-made » voués à des invocations récurrentes chaque fois qu'il est question des frontières.

Car la danse n'est pas qu'histoire : elle est aussi selon le mot du Socrate de Valéry dans *L'âme et la danse*, « l'acte pur des métamorphoses » qui montre en acte, en corps, ce qu'est la liberté et la fragilité. C'est pourquoi elle a pu être prise, depuis Nietzsche et Mallarmé, comme métaphore de la pensée, de ses ruptures, de ses audaces<sup>18</sup>.

#### « Praxis » ou acte pur des métamorphoses :

L'acte pur. Non seulement l'acte, comme l'acte est actualisation au sens aristotélicien : accomplissement, épanouissement d'une forme accomplie. Mais un acte qui se nie aussitôt pour être remplacé par un autre : le passage de forme en forme, révélant la capacité de métamorphose, la plasticité, dont la flamme est la métaphore (dans *L'âme et la danse* de Valéry, par exemple).

<sup>17</sup> Inspirant l'image de Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*.

<sup>18</sup> Mallarmé : « la danse ou la présence directe de l'idée dans le corps » et Nietzsche : « Nous sommes quelque chose d'autre que des savants : encore qu'il soit inévitable qu'à l'occasion nous puissions être savants. Nous avons d'autres besoins, une autre croissance, une autre digestion : il nous faut davantage, il nous faut moins. Quant à savoir combien il faut à un esprit pour se nourrir, il n'est point pour cela de formule... ce n'est pas l'embonpoint, c'est la vigueur et la plus grande souplesse qu'un danseur attend de sa nourriture – et je ne sache pas ce qu'un philosophe puisse souhaiter davantage que de devenir un bon danseur. La danse est son idéal, son art aussi, son culte divin »...

Face aux pouvoirs qui ont « compris », en le déclinant diversement, comment un corps rythmé et organisé, un corps d'armée, un défilé pouvaient symboliser le corps politique, comment une masse pouvait faire puissance, face aux totalitarismes qui ont mis en œuvre sans aucun frein les assujettissements inconscients, face à toutes les manières d'instituer les corps (cf. *L'Histoire du corps*, sous la direction d'Alain Corbin), le corps peut s'exposer comme intimité tout à la fois offerte et dérobée. Il peut produire à la fois du suspens et du secret parce que porteur de quelque chose de très profond (musculature, expériences d'états de corps, parfois limites) dont personne, ou à peu près, ne parle, et pour cause. Cette enquête-là ne se fait pas. Qui peut la faire ? Ne peut en parler que celui qui a vécu l'expérience ou qui la vit<sup>19</sup>. Il en devient le témoin, le vrai témoin au sens que donne à ce mot Giorgio Agamben<sup>20</sup>, un témoin « intégral », comme le papillon de *La parabole de la conférence des Oiseaux*, évoqué par Yochi Oïda<sup>21</sup>.

Expériences secrètes, incommunicables et toujours éphémères. Car essayez de remettre vos pas dans ces pas, comme le jeune homme du *Théâtre de marionnettes* de Kleist qui devient ridicule à force de vouloir reproduire le mouvement d'une statue où un éphèbe se retire une épine du pied. On ne re-danse pas, dit Dominique Dupuy : « si on veut revoir la danse il faut la capturer, c'est un rapt comme un animal domestiqué que l'on prend dans ses rets ». Et qu'est-ce qui vous manque ? « La démarche, l'allure, l'élan, la vitesse, le rythme, le passage, le relirement, la dynamique de ce relirement ». Qui inscrit la danse dans l'éphémère et son héritage dans l'élan du rapt. C'est ce moment que Dominique Dupuy appelle « la dansée ».

Éphémère comme la représentation théâtrale et le concert, « la dansée » est d'un jour ou d'une série de représentations, mais ensuite plus jamais. À la différence des œuvres qui restent, qui durent et contribuent à rendre le monde durable et vivable, il n'y a de « la dansée » nulle permanence. Une fois, quelquefois, puis jamais plus. Pas de résultat, pas d'œuvre durable, mais une transformation de l'agent<sup>22</sup>. C'est en jouant qu'on devient cithariste, en dansant qu'on devient danseur, en pratiquant la vertu qu'on devient vertueux. « La dansée » est la métaphore des transformations de soi par l'exercice.

Alors le caractère éphémère dit encore autre chose que la tradition philosophique a négligée, selon Hannah Arendt. Même Aristote, initiateur de la distinction entre « praxis » et « poïesis » a fini par les confondre en cherchant des résultats tangibles à l'action<sup>23</sup>, comme si c'était une fabrication. C'est un savoir-faire avec l'occasion, avec le temps, ou l'opportunité « infinitésimale, imprévisible, irréversible<sup>24</sup> ». La « justesse » selon Dominique Dupuy ou un art, qui selon Kleist, « ne ferait pas de manières ».

<sup>19</sup> Dominique Dupuy : « Pour ma part, cet ébranlement profond du corps, je pense qu'il est un moment privilégié pour l'approcher, sinon l'atteindre à tout coup, c'est le moment de ce que je nomme la dansée : la dansée comme la montée, la coulée, la foulée... où l'acte et son accomplissement se conjuguent dans le même mot. Une danse qui ne passe pas par ce moment de la dansée s'oublie ».

<sup>20</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Le Seuil.

<sup>21</sup> Yochi Oïda, *L'acteur flottant*, Actes Sud : « Des papillons de nuit se réunissent pour discuter de cet étrange phénomène qu'on appelle le « feu ». Ils n'arrivent pas à comprendre quel est exactement la nature de ce mystérieux phénomène. Finalement, après bien des débats, un des papillons décide d'aller faire son enquête personnelle. Il part, aperçoit de loin la lumière d'une bougie, revient vers le groupe, et décrit ce qu'il a vu. Le plus âgé, parmi ceux qui l'écouterent, trouve sa description peu satisfaisante. Un autre papillon décide donc d'aller voir de plus près. Il se rapproche très près de la bougie, si près qu'il effleure le bord de la flamme. Il revient décrire son expérience aux autres papillons. Le vieux dit que cette description ne lui suffit pas encore. Alors, un troisième papillon, ivre d'amour pour la bougie, s'élance et plonge au cœur de la flamme. Un instant, il ne fait plus qu'un avec le feu. Et de cette union, jaillit la connaissance qu'il ne peut plus transmettre ! »

<sup>22</sup> Par exemple : *Éthique à Nicomaque*, 1-5.

<sup>23</sup> « La santé pour le médecin, la victoire pour l'art stratégique, la richesse pour l'économie », *Ethique à Nicomaque*, I, 1.

<sup>24</sup> Wladimir Jankélévitch, *Le je ne sais quoi et le presque rien*, t. 1, Seuil, 1980, p.131.

Plus désespérément peut-être, autrement en tout cas, que les œuvres qui restent et rendent le monde durable, le geste du danseur, par la flamme de ses métamorphoses, nous livre notre rapport au temps, un temps qui nous est compté.

C'est la nature et la genèse de cette conscience tragique qu'il nous faut maintenant tenter de comprendre en lui restituant une partie de ses horizons spirituels, tant historiques que géographiques.

## 2. La conscience tragique

Au moment où naît la pensée de la grande Histoire, au XIX<sup>e</sup> siècle, disparaît une certaine peinture d'histoire, « brillant exercice de légitimation sociale au service du pouvoir » (Jacques Rancière). A partir de là, l'histoire, cette écriture que le présent fait du passé et qui abolit la dimension irréversible du temps, s'entendra en plusieurs sens : autrefois recueil de ce qui méritait d'être retenu, imité et médité, telles la légende d'Homère ou la chronique de Thucydide ou encore moment significatif d'une action condensant la puissance de généralité et d'exemple de la fable poétique (« *historia* »), telles les peintures de Poussin, l'histoire devient, de surcroît, ce mouvement orienté vers un accomplissement qui échappe constamment aux hommes et le lieu où n'importe qui peut faire histoire en se donnant à voir dans les jeux de la lumière d'une vie (on parlera alors de « mythologies personnelles »). Tous ces sens s'entrelacent de manière complexe chaque fois qu'il est question d'évoquer les rapports que l'art entretient avec l'histoire.

L'histoire ou cette idée héritée des lumières d'une marche rationnelle dans laquelle chaque découverte annule la précédente, rendant impossible le projet d'une réalisation qui conduirait au chef d'œuvre : les artistes ne sont plus que des somnambules chargés d'accomplir une mission qui les dépasse. Le fragment revendiqué par les romantiques oppose déjà à la plénitude de l'œuvre close les potentialités de l'inachèvement et la tension vers un projet toujours à accomplir.

A côté de cette pensée du legs, naît en même temps (dès le XIX<sup>e</sup>) la recherche de l'origine et de la réintégration du temps humain dans le temps mythique des commencements. C'est avec Herder et le romantisme allemand qu'on voit apparaître cette tension vers une origine toujours plus reculée.

De là cette incapacité à réaliser dont on entend résonner l'écho chez Cézanne qui s'intitulait « le primitif d'un art nouveau », chez Mallarmé, « le prophète du Livre à venir », le sentiment moderne de l'impuissance à faire œuvre. C'est d'ailleurs à Mallarmé qu'on doit une des plus belles définitions de la danse comme « poème dégagé de tout appareil du scribe », thème qui lui inspirera *L'Après-midi d'un faune* en 1876, chorégraphié plus tard par Nijinski.

Les aspirations de la danse moderne, anti-académique dès ses débuts seront tout de suite simultanément modernistes et primitivistes, les chorégraphes gardant un oeil rivé sur les danses rituelles non occidentales. La pensée de Laban ou celle de Mary Wigman prend sa source dans la nostalgie du monde rural et d'une culture festive où travail, loisir, activité et repos s'harmonisent dans des rythmes naturels dont la danse est l'élément central. Dans *Primitive Mysteries* (1931), Martha Graham remonte jusqu'aux racines de la mémoire et jette les bases de sa technique en partant d'éléments simples comme la respiration, la marche et la fameuse alternance contraction / relâchement. Nombreux par la suite seront les chorégraphes inspirés par le mythe primitiviste, comme Béjart, le démiurge mêlant l'art de la barre et la transe africaine, ou donnant à voir cette sorte de liturgie terrestre que fut *La Messe pour le temps présent*.

C'est surtout en effet après la Seconde Guerre Mondiale que se déploya le mythe d'un retour à l'origine. Au sortir de la guerre, le vouloir artistique oscille entre deux postures apparemment opposées : le désir de fixer l'horreur et celui d'en prononcer l'indicible. La pâte picturale

devient chez les uns – Fautrier, Wols, Dubuffet, Lapoujade... – l'homologue de la chair meurtrie tandis qu'outre-Atlantique le désir de figurer l'infigurable est investi d'une positivité et d'une énergie qui débouchent sur l'expressionnisme abstrait. Le geste de Pollock aspire à restaurer l'état de fusion avec la plénitude de la nature. Ainsi toute la bataille du peintre avec l'image. Elle se fragmente puis disparaît dans le flux du dripping, s'enivre dans la dissolution chromatique de l'image.

Comme le silence chez Cage ou le geste de Pollock, celui de Merce Cunningham est soucieux des données de la physique relativiste : il ouvre l'espace et généralise les procédés aléatoires à tous les niveaux d'élaboration du spectacle chorégraphique, anéantissant le point de vue de l'artiste inspiré. Aux antipodes de la danse de cour qui obéissait aussi aux lois de la nature – celles de la mécanique née au XVII<sup>e</sup>, comme dans les ballets que Descartes met en scène pour Christine de Suède –, la danse de Cunningham s'inscrit dans la longue tradition de l'écriture fragmentaire qui exprimait au XIX<sup>e</sup> la volonté romantique de remonter au chaos originel pour le transformer en chaos conscient (les Allemands avaient même forgé pour le dire un mot, le « *kuntschaos* ») <sup>25</sup>.

La régression, le retour aux origines, deviennent ainsi entre le début du XIX<sup>e</sup> siècle et la modernité de plus en plus radicaux comme l'écrit Adorno dans la *Philosophie de la nouvelle musique* : si le romantisme cherchait le Moyen-Âge – une ballerine toute entière tournée vers l'élévation gothique, comme *Giselle* –, Wagner le polythéisme germanique, Stravinsky le jeu enfantin ou (*Pétrouchka*) les racines archaïques de la Russie, ce monde à l'envers qui apparaît dès les lendemains de la Seconde Guerre nous bouscule dans l'espace d'un nulle part, dans le temps d'un jadis indéfini, l'espace et le temps de la pensée mythique. L'origine de toutes formes et le lieu de leur désespérante finalité. Peut-être, écrivait alors Adorno dans son hommage à Schoenberg, la copie esthétique de l'ère atomique visant à convertir l'angoisse devant la déshumanisation en plaisir de la dévoiler. Comme le geste schizophrénique qui surenchérit sur la froideur du monde par son rituel.

Car l'abstraction était devenue aux lendemains de la guerre un langage mondial. L'un des premiers directeurs de la documenta de Cassel en 1956 proclame dans ses catalogues et sur les murs : « L'abstraction, l'idiome du monde libre ». Jusqu'au début des années 80, s'étendit une période qui fut celle d'un art qui se voulut international, une sorte d'espéranto dont la syntaxe avait été empruntée à l'art américain des années 40. Les phrases d'Adorno sur Auschwitz, celle d'Hannah Arendt n'ont pas été bien comprises ; elles n'imposaient pas le silence. Mais elles semblaient dire que le nazisme avait corrompu la substance des mots au point d'en interdire l'usage <sup>26</sup> : des mots comme ciel, lumière, crépuscule, terroir, village, forêt, patrie, magie, mythe, ou des images de bandes de garçons et de filles s'adonnant aux joies saines de l'activité physique dans des paysages naturels ; tout un patrimoine (de mots, d'images ou de gestes) était devenu intouchable. Dans ce « désastre » pour parler comme René Char, on vit apparaître un art de pur formalisme, qui se prétendait délivré de toute contamination, sans attaché avec le passé, sans dette et sans mémoire. Puisque le sujet s'était rendu coupable, il convenait de

<sup>25</sup> D'ailleurs la place privilégiée du I-Ching dans la mise en œuvre de ces jeux aléatoires témoigne de ce mythe qui conduit les artistes à imiter la façon dont la nature crée un espace, à lui abandonner toute initiative. Pour le minimalisme en musique, Terry Riley, Lamonte Young ou Steve Reich vont se plonger d'abord pendant des années dans l'étude de musiques dites ethniques, les ragas indiens, le gamelan balinais, les percussions africaines. Né en réaction au sérialisme, le minimalisme s'oppose cependant aussi à Cage dont le principe était, comme Pollock ou Cunningham : « laisser parler le réel permet de saisir son devenir ». A l'éparpillement « au hasard » de Cage, Lamonte Young oppose une concentration en un matériau unique.

<sup>26</sup> La reconnaissance officielle de la danse est beaucoup plus précoce en Allemagne qu'ailleurs : Laban et Wigman ayant œuvré dans ce sens et la danse occupant une position institutionnelle très forte avec Hitler.

l'oublier. Un art de pure visualité de signes qui se multiplient comme chez Cunningham<sup>27</sup> pour parler d'eux-mêmes, un présent simplement présent sans arrière-fond, un art amnésique<sup>28</sup>. De cette histoire aplatie, des noms disparaissaient.

Pour Jean Clair, c'est en fait à une homologation des formes multiples de la modernité que l'Amérique procédait. Pragmatique, utilitaire, puritaire, elle mettait en place un système où l'œuvre singulière n'avait plus de valeur qu'en tant qu'elle se révélait l'homologue d'une autre comme un fruit calibré dans la chaîne alimentaire. L'Europe avait été la victime de cet aplatissement. L'appauvrissement dialectal s'accompagna alors d'un appauvrissement logique, sensoriel, gestuel. Le procès de consommation, de dévoration, de manducation qu'analyse Hannah Arendt, ce cannibalisme d'un héritage qui pré-digère la culture en produits culturels pour un public infantile allait devenir le dernier ressort d'une société post-industrielle. Il nous semble cependant nécessaire de nuancer la perspective ouverte par Jean Clair en rendant hommage à quelques grands créateurs – aléatoires, minimalistes ou pop artistes – qui surent parfois retourner l'arme contre elle-même. Ainsi de ces recherches formelles portant sur la répétition qui devenait un des champs d'expérimentation des plus fructueux dans les années 70 et liait les chorégraphes à des compositeurs comme Steve Reich, Phil Glass ou Laurie Anderson<sup>29</sup> : Trisha Brown ou Lucinda Childs en explorèrent tous les possibles. On sait que cette période connaîtra son apogée avec *Einstein on the Beach*, l'opéra de Phil Glass et Bob Wilson auquel collabore Lucinda Childs. Sur la partition répétitive, les chanteurs égrènent des mots ou des chiffres tandis que les danseuses vont et viennent dans des marches obstinées qui ne mènent nulle part. Superproduction qui dure 5 heures et réduit l'homme à l'état de particule microscopique vue depuis un vaisseau spatial scintillant. Mise en scène éblouissante de l'aliénation.

Sans doute faut-il aussi opposer l'Amérique à l'Europe : à défaut d'avoir un passé, l'Amérique a un territoire et le passé de ce territoire est un temps géologique : plaines infinies, routes éperdues, qui n'épousent pas le terrain comme en Europe. L'impression générale ne peut être que celle d'une lenteur immémoriale et d'une raréfaction sensorielle. En Europe, on veut nommer chaque chose, décrire chaque forme, ne rien laisser à l'innommé, à l'irreprésentable. L'Amérique confirme le vide par le vide : Hopper contre Vermeer. N'importe quelle chambre. L'évidence du vide, la litanie du non sens. Si les pionnières de la danse moderne sont américaines, précédant de quelques années à peine la danse moderne allemande, c'est qu'elles viennent au monde dans un pays où la tradition de la danse est moins forte qu'en Europe ; tandis que sur le vieux continent, le corps des danseurs reste empêtré dans des institutions lourdes de plusieurs siècles. L'Amérique avec Isadora Duncan puis Martha Graham se sent un corps neuf. A l'inverse, beaucoup plus tard, la danse française se faufile dans un espace social chargé d'histoire et de traditions : d'où le goût marqué pour les petits gestes, les détails, les sophistications, le raffinement, le goût du luxe. Dans les années 80, les scénographies œuvrent dans des espaces clos ou denses plutôt que dans des espaces illimités comme si le mouvement ne servait pas seulement à traverser l'espace mais aussi à s'offrir en miroir à l'intériorité du danseur.

<sup>27</sup> Mais après tout, les expérimentations chorégraphiques du Bauhaus avaient déjà introduit dès 1922 ces notions abstraites dans le langage gestuel.

<sup>28</sup> C'est à Clément Greenberg à New York qu'on doit cette recherche d'une épiphanie de la peinture pure qui imposait une histoire de l'art qui commençait à Manet, s'avançait avec Cézanne et le cubisme pour s'épanouir dans l'abstraction gestuelle des années 50 et dans le minimalisme. De cette histoire aplatie disparaissaient des noms comme Grosz et Schwitters parmi tant d'autres dont il ne connaissait rien. De l'histoire de la sculpture, il ne resta plus que le mouvement qui ramène le volume à la pure bi-dimensionnalité, éliminant le sens tactile.

<sup>29</sup> Musique qui « cherche le maximum d'effets avec le minimum de moyens », rejoignant certaines conceptions orientales ou africaines visant à provoquer chez le spectateur comme chez l'exécutant un état de transe. La transposition en stases invariables donnant la sensation d'intemporalité et d'anti-humanisme.

Aucune de ces scénographies n'oublie la question du sens. Ainsi Maguy Marin qui produit un théâtre d'images puissant dans toutes sortes d'inspirations littéraires, politiques (*Quoiqu'il en soit*) ou picturales mais aussi Karine Saporta ou Jean-Claude Gallotta (*Presque rien Don Quichotte*) qui explorent les comportements cocasses ou obsessionnels<sup>30</sup>. La danse française – mais aussi belge – est ainsi devenue une danse d'auteurs, diversifiée, fortement intellectualisée.

Dans son sillage, la danse du tournant du siècle est l'affirmation de singularités tout aussi fortes, mais dans l'avènement du flou ou du mystère et de la réhabilitation ritualisée, souvent humoristique de la chair qu'on touche, barbouille, renifle, pour faire voler en éclats le sexe, l'âge et l'identité (Kozyra, *Sacre du printemps* et Nathalie Pernette dans *Je ne sais pas, un jour peut-être...*).

Que l'on considère le land art ou l'art aléatoire, le courant est large qui au XX<sup>e</sup> siècle s'intéresse au devenir-ruine de l'œuvre et fait du geste de l'artiste un geste paradigmique, proche de bien des rituels archaïques : « Pour cette pièce, disait ainsi le danseur Jan Fabre, je me suis inspiré de certaines tribus encore proches de la nature, qui mangent et se maquillent le corps avec les mêmes ingrédients ». Le corps se minéralise, s'empaille, s'ensauvage. Sa vérité est plus anthropologique qu'historique.

Cependant là où l'artiste critique mettait en scène le monde pour mieux le comprendre, l'artiste contemporain est souvent un humoriste qui nous fait passer du registre critique au registre ludique, mode dominant d'exposition de la marchandise dans la publicité. Ouvrant un espace de jeu ou d'inventaire, l'artiste est un archiviste ou un collectionneur qui – comme Boltanski – s'emploie à faire vivre l'histoire des objets dans des lieux qui favorisent la rencontre.

Inventaires des parties du corps qui manifestent le retour en force de la régression, le mythe d'une nature préservée de l'histoire, le corps n'y étant plus le corps morbide des plasticiens du body art : plutôt celui de *L'homme sans qualités* de Musil, l'antihéros de Manet qui nettoie son fusil comme on achète une botte de radis (disait Bataille) pendant qu'on exécute Maximilien. Comme le fusil, simple outil de travail, le corps est le lieu d'une enquête, d'un inventaire, celui des os, des abattis, de la chair ou des articulations. Jusqu'au brouillage de la vue et de l'esprit.

Indistinction des formes, des sexes, indécidabilité des genres, confusion du réel et du virtuel, du danseur et du spectateur, retour en force des frontières indécises qui avaient fasciné les peintres symbolistes, recherche d'une ontogenèse du corps dans une nature préservée de toute aliénation culturelle, insistance du fantasme platonicien de la retrouvaille avec soi-même dans le mirage d'une complémentation amoureuse qui m'arrache au malheur de la séparation, de la séparation des sexes ou des genres, recours au mythe qui convertit l'acte existentiel en geste symbolique, on n'en finirait pas d'inventorier les symptômes de cette nostalgie d'un âge d'or, d'une présence à soi où toute altérité s'abolit. Sur fond d'un mystère qui met l'accent sur la parenté des hétérogènes comme pour construire, ainsi que l'écrit Jacques Rancière, « un jeu d'analogies où ils témoignent d'un monde commun, où les réalités les plus éloignées apparaissent comme taillées dans le même tissu sensible et peuvent toujours être liées par ce que Godard appelle la fraternité des métaphores ».

Le corps : mutilé, difforme, animalisé, hybride, fragmenté ou sans particularité, simple ready-made dans un dispositif parodique qui révèle que toutes les frontières de l'espace et du

<sup>30</sup> Aux Etats-Unis, la génération d'après 45 fut celle de ces émigrés d'Europe centrale qui avaient su garder dans leur œuvre le besoin du sens et la nostalgie de la lumière natale. Obsession du feu chez Pollock (*The Flame*), fascination de l'organique chez Gorky, souvenir des tons divins chez Rothko. La génération de la peinture minimale et conceptuelle donna ensuite l'illusion de vivre dans une société sans histoire, sans lutte, sans attache, sans frontières, hors de la terre. Si l'art est transgression, comment transgresser ce qui est sans borne ? On n'imagine pas Maupassant écrire sur autre chose que le pays de Caux.

temps ont volé en éclats. On pense à toutes ces images nées de l'imaginaire du XVIII<sup>e</sup> incitant à méditer la vanité et le glissement d'un règne à l'autre, fondé sur l'infinie puissance d'une « Natura naturans » qui, comme l'écrit Ambroise Paré, « se joue en ses œuvres » ; mais là où le monstre et l'hybride révélaient l'ordre sous-jacent de la nature, plus que ses accidents, sa continuité, la violence de la société atomisée dans laquelle nous vivons semble produire des œuvres qui assument surtout une fonction thérapeutique en faisant apparaître tout ce que la danse dominante a imposé comme interdits et exclusions.

Art de relation et de proximité qui sacrifie au mythe d'un bonheur animal ce que Barthes appelait « la responsabilité de la forme ».

Résister au désert<sup>31</sup> ou au gel du vivant, ce serait restaurer la pratique dialectique qui accentue l'hétérogénéité des éléments pour « témoigner des antagonismes » (Jacques Rancière), ce serait tenir sous haute tension les termes contradictoires. La danse est depuis son origine<sup>32</sup>, le lieu par excellence du questionnement de l'art sur lui-même, lieu de toutes les collaborations et de tous les mélanges. Et s'il s'agit de remplacer une idéologie par une autre, nous dirons avec Adorno qu'elle est devenue depuis peu le lieu de tous les « effrangements ». Interroger la légitimité de chacun d'entre eux c'est les juger à l'aune d'une réflexion séculaire sur les conditions d'émergence du dialogue entre les arts.

### 3. Le dialogue entre les arts

L'autre comme horizon, puisque comprendre l'œuvre, c'est toujours se pencher comme Valéry sur ses horizons spirituels – c'est-à-dire la culture toute entière – dont tout en étant « sémantiquement autonome », elle est le « contenu sédimenté<sup>33</sup> ». Depuis le fameux « ut pictura poesis » d'Horace jusqu'au rêve du Blaue Reiter ou au lexique commun de Schoenberg et de Kandinsky en passant par la théorie des modes musicaux dans l'œuvre de Poussin, l'expérience des limites en art est expérience explicite hantée par le fantasme de l'œuvre d'art totale qui cherche la relation que les arts en dépit de leur spécificité entretiennent entre eux. La danse commence à investir la scène non comme un art autonome mais comme un élément des tragédies lyriques au XVII<sup>e</sup> siècle et ne cessera tout au long de son histoire de montrer le lien qu'elle entretient avec toutes les autres formes d'expression artistique : comme *Parade* qui marque l'un des grands moments des Ballets russes dans leur mission de syncrétisme des arts<sup>34</sup>.

Parmi la variété des termes utilisés pour nommer cette relation dans sa diversité, on trouve, à côté de mots plus ou moins techniques, comme résonance, ou conjugaison, des mots de la communication, comme conversation, ou dialogue et des mots relevant de l'éthique du couple, comme rencontre ou mariage et même de la sexualité si l'on songe à l'image de Ponge « orgasmes rigoureusement homologues ». Chacun d'eux, qu'il s'appuie sur une physique ou sur une éthique de la relation, manifeste un problème, qu'il ne pose pas. On se sait pas vraiment

<sup>31</sup> Michel Maffesoli y voit plutôt le signe d'un réenchantement du monde, la manifestation d'une puissance animale qui trouve sa réalisation dans la porosité identitaire (la figure dominante de l'androgyne, par exemple) dans le recours aux mythes à forte connotation émotionnelle ou au polythéisme exprimant à la fois le quotidien et la « reliance » à l'autre. L'auteur ne ménage pas sa peine pour fustiger les « donneurs de leçons », « idolâtres de la raison », pessimistes et grincheux invétérés qui continuent de croire au pouvoir de résistance de l'argumentation critique face à la pensée globale (*Le rythme de la vie : variations sur l'imaginaire postmoderne*, La Table Ronde).

<sup>32</sup> Si tant est qu'on puisse lui en trouver une.

<sup>33</sup> Ces expressions sont d'Adorno.

<sup>34</sup> Puisque l'opéra associe Picasso, Massine, Satie et Cocteau en 1917.

s'agissant d'art ce qu'il faut faire de plusieurs pour penser l'un. Il y a donc du monstre dans l'association des arts et cela à plusieurs titres. Dans l'ordre de ces produits qu'on appelle des objets d'art, dans sa conception et sa réalisation mêmes, elle est objet à plusieurs têtes et plusieurs jambes.

On peut donc se poser la question de savoir si le résultat de la collaboration a plusieurs manières ou une seule et le cas échéant quelles sont les conditions de ce qu'il faudrait nommer une « manière à plusieurs ». Manière est un des mots de l'individuation, c'est même le mot de l'individuation par excellence dans les domaines de l'art et du langage, alors que le style s'analyse, il n'existe pas de « faits de manière » comme il existe des « unités de style ». La manière n'est pas une totalité d'unités discrètes<sup>35</sup>. C'est précisément cette perception de la globalité de la manière qui a favorisé son assimilation avec la transcendance de la grâce. Opérateur du sacré, la manière est cantonnée dans les lieux du supplément et de l'ineffable<sup>36</sup>.

C'est donc au sein même du « je ne sais quoi », et en réhabilitant l'idée de l'inimitable qu'on restaurera un regard sur « la manière à plusieurs » (danseurs, peintres, vidéastes, musiciens) inscrite dans l'histoire d'une rencontre entre des rythmes dont il s'agira de penser la relation.

De nombreuses interactions ont été expérimentées : l'annexion temporaire – comme *Relâche*, créée en 1924, ballet de Picabia plus que de Börlin où (les Ballets suédois) la danse n'est plus que le prétexte aux expérimentations musicales et picturales – les articulations entre les systèmes qui visent à créer des rapports entre des compositions ou des dynamiques qui cherchent à promouvoir une réalité sémiotique entièrement nouvelle, comme ces chorégraphies où l'on s'inspire de l'abstraction géométrique pour travailler la dimension bi-dimensionnelle du corps...

C'est cet objet d'art (comme le livre d'artiste ou l'opéra) qui liant indissolublement plusieurs versants de l'écriture questionne la division des arts et constitue l'un des modes d'expression actuels du questionnement de l'art sur lui-même. Par ailleurs, toutes ces œuvres par leur monstruosité sont des allégories de la création nous invitant à interroger l'ambiguïté du geste créateur, sa source, ce geste tout court dont nous parle Artaud, celui qui ouvre sur la poétique des profondeurs dont Baudelaire explora les premiers domaines.

De surcroît, la rencontre entre les danseurs, photographes, vidéastes peintres ou musiciens relève de cette poétique de la relation dont a parlé Edouard Glissant : « la pensée de l'autre peut m'habiter sans qu'elle me bouge sur mon erre, sans qu'elle m'écarte, sans qu'elle me change en moi-même. C'est un principe éthique auquel il me suffirait de ne pas contrevenir. L'autre de ma pensée est ce bouvement même. Là il me faut agir. C'est ce moment où je change ma pensée sans en abdiquer l'apport. Je change et j'échange. Il s'agit d'une esthétique de la turbulence, dont l'éthique qui lui correspond n'est pas donné d'avance ».

Face aux danseurs, au chorégraphe et à tous les créateurs associés, il faut positionner une autre personne, celle dont la perception et la créativité sont nécessaires pour que soit réactualisé tout ce qui a été déposé. Le spectateur qui opère le couplage et établit la corrélation

<sup>35</sup> « La vraie danse, dit Kleist, c'est un art qui ne fait pas de manières » : le procédé dans la manière c'est le manierisme et son équivalent éthique c'est le maniériste.

<sup>36</sup> Par ailleurs, l'emploi de cette notion de « manière » pour les arts plastiques comme pour la danse est une nécessité absolue, en ce que la manière dit en effet quelque chose de la singularité de pratiques que Benvéniste définit comme des « sémantiques sans sémiotiques ». Si la manière excède la désignation et la nomination c'est bien que son champ de validité n'est pas celui du signe. Le principe de signification n'est plus le signe mais le rythme, « organisation imprédictible du sujet et de l'histoire » (Henri Meschonnic).

engendrant une nouvelle dynamique, celle qui consacre le spectacle comme œuvre émergente, ni une ni autre mais entre-plusieurs<sup>37</sup>.

Il faudrait pouvoir reconstruire tous les rapports sémiotiques possibles et les lire différemment si l'œuvre est celle d'un génie hermaphrodite (comme Vandekeybus) ou si plusieurs élans ont été juxtaposés par une tierce personne sans aucune collaboration entre les artistes ou encore si l'une des deux œuvres au moins a été élaborée en regard de l'autre, ce qui veut dire qu'un rapport aura été tissé intentionnellement par l'un des deux artistes sur un mode qui peut tenir de la traduction ou du contrepoint. Il y a en effet un fossé incomblable entre les artistes qui travaillent ensemble – ainsi du téléguidage radical par Petipa de la composition qu'il attendait de Tchaïkovski pour le ballet *La Belle au bois dormant* – et c'est là le cas de figure le plus fréquent – et ceux qui travaillent séparément, comme le révèlent des témoignages d'artistes qui font du chacun chez soi une pétition de principe. De la peinture aléatoire de Pollock, des travaux de John Cage, Merce Cunningham fait naître ce qui sera considéré comme le prototype du happening dès 1952 : une pièce sans titre où le chorégraphe danse, tandis que Cage donne un cours, que David Tudor joue du piano et que Rauschenberg projette des diapositives de ses peintures, des procédés aléatoires avaient permis de déterminer les laps de temps. Plus rien, avec Cunningham n'unit la danse à la musique, à l'espace scénique traditionnel ou à la règle narrative. Obligeant les danseurs à évoluer sans support rythmique et temporel extérieur, il exige d'eux une maîtrise intérieure du temps et de la durée. Comme pour l'esthétique futuriste, où le « chantier » était le condensé des énergies, des accélérations et des effervescences, Merce Cunningham – et plus récemment Boris Charmatz (dans *Disparates*, 1994) – brise toute correspondance danse / musique : chorégraphes et compositeurs se donnent rendez-vous la veille de la première représentation après être simplement convenus de la longueur de la pièce que chacun crée de son côté, afin d'éradiquer tous les clichés émotifs.

Lorsque Baudelaire écrit que « le meilleur compte rendu d'un tableau c'est un poème », il ne fait pas l'apologie des métissages artistiques mais il veut dire à quel point les artistes – poètes comme peintres, peintres comme danseurs ou musiciens – visent ensemble la création miraculeuse de chambres d'échos et parfois davantage, celle d'un espace communautaire. Leur exigence d'« esprits d'angle » (Michaux) et de « veilleurs aux confins » (Esteban), met une certaine résistance à préserver les frontières et les singularités pour que dure l'échange. Ces singularités que chaque genre artistique a héritées de son histoire.

### Trois questions en forme de conclusion

Si le caractère trans-historique d'une œuvre se reconnaît à son pouvoir de signifier hors de son contexte historique, une œuvre qui ne vieillit pas est toujours savoir du futur et trouve sa valeur intemporelle dans cette trans-personnalité qui lui permet de passer de je en je. Et s'il y a des œuvres qui, quelle que soit l'époque posent des questions essentielles, de ces questions qui nous ramènent au-delà des procédés et de la technique, à l'histoire du genre et à celle des

<sup>37</sup> Les Correspondances de Baudelaire, le sonnet *Voyelles* de Rimbaud visaient de tels croisements perceptifs. Peut-on imaginer un état primitif de la conscience qui pourrait être à la fois du pictural, du chorégraphique, du poétique et même du musical ? Arcimboldo avait imaginé un système d'équivalences entre valeurs picturales et hauteurs de sons. Les intersections n'ont cessé de se développer comme si la radicalité des révolutions et l'élan spirituel qui les animait amenaient les artistes à refuser la séparation arbitraire des arts. Depuis une cinquantaine d'années les artistes ont assimilé l'expérience délicate du partage, mais sommes-nous préparés à regarder autant qu'à toucher, humer ou entendre ces inclassables de la création ?

autres genres, en incitant à des rêveries essentielles et à des créations personnelles qui redonnent sens au passé, l'un des rôles de l'artiste ne doit-il pas être d'explorer en sourcier l'art ancien, moderne et contemporain et de réhabiliter une vigilance critique à l'égard des lignes de démarcation. Quitte ensuite à les perturber ?

Nous reprendrons donc en guise de conclusion les questions sur lesquelles nous nous étions arrêtés lors de deux récentes communications<sup>38</sup> (consacrées à un sujet tout différent), pour tenter de les examiner à la lumière des orientations actuelles de la danse.

1. « Parce qu'il ne faut pas confondre, disons-nous alors, les expériences de minorisation du majeur et les majorisations du mineur dont témoignent les œuvres d'un Bartok ou d'un Malher (plus récemment celle d'un Thierry Pécout), ou encore d'un Andy Warhol ou d'un Céline. La musique de Malher compte sur l'inférieur mais ce recours aux ritournelles, aux fanfares militaires ne renvoie pas à quelque nostalgie de l'authenticité populaire. Il s'agirait plutôt, comme le disait Kandinsky, de jouer cette contamination du mineur par le majeur et de relever la fin de l'innocence ». C'est toute la question de la légitimité des métissages artistiques : lorsque Marius Petipa veut donner sa couleur originale à chaque ballet et une relative vérité historique, il puise son inspiration dans les danses de caractère : espagnoles, chinoises, hongroises, indiennes, écossaises, russes...

Comme Fokine qui incorpore en 1910 au vocabulaire classique celui des traditions folkloriques (*Pétrouchka*) ; ou les ballets suédois qui donnent à voir une *Création du monde* sur le livret que Cendrars a tiré de son *Anthologie Nègre*.

Mais toutes les entreprises n'ont pas eu le même succès : de l'œcuménisme d'un Béjart on gardera le souvenir des spectacles fleuves où les mythes se télescopent. A tant brasser de références culturelles et à tant chercher à plaire ainsi à tout le monde, Béjart a basculé dans le poncif. Nombreux ont été les chorégraphes modernes qui ont tenté comme en musique (avec Charles Ives par exemple) et sans toujours transformer l'essai, l'expérience délicate du métissage : ainsi Carole Armitage qui passe sans transition d'un style musical à l'autre et tente l'impossible mélange des danses. Ainsi de Montalvo aujourd'hui<sup>39</sup>.

2. L'autre problème majeur résulte de la confusion entre médiatisation et acculturation, information et mémoire, « parce que la culture, disons-nous, se situe à un autre niveau que l'information, parce qu'elle se vit en temps différé alors que l'information est le règne du temps réel, et enfin parce qu'il faut éviter de passer d'un âge où le spectacle était la mise à distance de la vie pour la mieux comprendre à un âge où le spectacle est simultanément abolition de la distance et succédané de la vie ». A ce titre le tournant du siècle est surtout celui des apports des technologies numériques qui certes mettent sérieusement à mal l'idée réactionnaire d'une

<sup>38</sup> *Spécificités de l'éducation artistique*, Théâtre de Narbonne (2003), Théâtre de Dijon (2004).

<sup>39</sup> Il faut s'interroger sur le succès évident et facile de tous les collages ou métissages artistiques auprès du public alors même qu'ils sont paradoxalement inscrits dans des expériences de « culture savante ». Ainsi, le melting-pot du minimalisme en musique n'aurait pu se développer sans son profond enracinement dans la culture populaire : les pionniers ont tous fait partie d'un groupe de rock ou de pop. Toutes ces musiques ayant un point commun : le battement (beat) éternellement pulsé et l'électronique. Mais si succès il y eut, il faut avouer qu'il ne dura qu'un temps. Même les plus purs des minimalistes, tels Reich ou Riley ne composent plus comme il y a trente ans. Dans ses principes fondateurs eux-mêmes (un maximum d'effets avec un minimum de moyens) le minimalisme était condamné car il sous-entendait une non-évolution voire une régression, une raréfaction, donc une simplification en quête de liens étroits avec le public, les minimalistes jouant le rôle de rassembleurs (une notoriété jamais atteinte dans l'histoire de la musique sérieuse au XX<sup>e</sup> réconciliant les fans de musique classique, populaires, extra-européennes...). Or Riley comme Reich ont été conduits à l'amplification de l'effectif et à un retour à la forme-objet (plutôt que la forme processus) mais aussi à la forme harmonique. Il faudra attendre John Adams pour que naissent du minimalisme les éléments d'une musique singulière, aboutie et synthétique.

pseudo-universalité du corps, en apportant une réelle redéfinition de ses contours, de ses limites. On sait ce que cette approche doit à Merce Cunningham qui donne à ses danseurs des partenaires virtuels flottant dans l'espace ; mais ces techniques qui renouvellement de fond en comble le processus de composition d'une œuvre et bouleversent nos expériences perceptives, entament en même temps sérieusement la notion même de spectacle par la naissance d'œuvres chorégraphiques virtuelles accessibles sur Internet, où la question du lieu et du temps de la représentation se trouvent entièrement redéfinis. Si certains chorégraphes amènent le corps dansant à frôler des modes de représentation distincte du spectacle, comme les défilés de mode ou multiplient les pièces où se côtoient danseurs et non-danseurs, où le geste technique d'un régisseur est intégré et où les mouvements strictement fonctionnels deviennent des matériaux chorégraphiques (Emmanuelle Huynh), si le corps viande, bourrelé, vieillissant, urinant... est mis à nu comme sur une table de dissection, on peut supposer que toutes ces recherches à demi-déconcertantes et qui restent profondément anti-spectaculaires n'ont peut-être pas en tant que telles un avenir très lointain et assument surtout une fonction parodique ou thérapeutique. (Ce qui n'est pas rien : dans les périodes où dominent le compassé, le solennel, le pathos des grandes idées, les jeux de l'esprit ont souvent valeur de ressourcement).

La codification de la hiérarchisation et de l'organisation spatio-temporelle du spectacle où l'espace public est formellement différencié apparaît dès l'époque de Louis XIV et elles imposent des règles de composition chorégraphique qui créent chez le public une attente qui n'a pas vraiment varié aujourd'hui. Le bouleversement radical qui a été introduit par Cunningham dès ses premières remises en cause des règles de la perspective<sup>40</sup> établies avec la scène à l'italienne au XVII<sup>e</sup> siècle, changeait nos représentations de l'espace et du temps mais ne remettait pas en question la valeur du spectacle. Il en proposait des formes renouvelées : ses danses imposent la distance, interdisent le transfert, obligent le spectateur à voir les signes, les figures pour ce qu'ils sont, offrant une surface aussi neutre que possible, aussi peu troublée d'affects que possible (comme le minimalisme en musique). Ces modes d'approche mettent l'accent sur le travail du danseur lui-même, cette histoire muette qui est au fondement réel de la danse. Ce sont ces mises à distance qui restituent à la vie, au geste et au monde leur intelligibilité.

3. Et lorsque la danse se fait discours (comme chez Alain Buffard ou Jérôme Bel), et qu'elle met l'accent sur la lisibilité du message pour livrer la « clé du mystère » dans des performances en forme de conférences, elle manque peut-être ce qui fait sa force de résistance face à l'histoire<sup>41</sup> : la victoire sur le temps, la traque au lieu commun et le retranchement de l'écriture.

En quelques décennies, je voudrais le rappeler à nouveau en revenant sur les conclusions d'un colloque que j'avais organisé sur « les arts face à l'Histoire<sup>42</sup> » à Angoulême en mai 2003 : « le mode de symbolisation ancien qui prenait pour objet la grande Histoire, à travers l'épaisseur d'un style et de grands projets radieux a cédé la place à un autre : non plus représentation

<sup>40</sup> La perspective est bien plus qu'une technique de représentation. Sa capacité à suggérer les lointains permet le déploiement d'un axe narratif qui fait de la profondeur spatiale une profondeur temporelle. Dès que le concept de métamorphose lui succède, le doute commence à planer sur la réalité des choses et la possibilité de les connaître. Les charmes de la décrépitude constituent avec Du Bellay tout un répertoire de formes instables et la fascination devant les Pierres aux masures de Florence révèle celle pour les créations d'une nature artiste.

<sup>41</sup> Certes l'intention reste politique, militante puisqu'il s'agit de résister au pouvoir normatif qui s'exerce contre le sexe ou contre certaines formes esthétiques mais à rebours de la force de politisation que Schiller fut le premier à reconnaître à l'art comme « séparé », au sens où l'entendra Mallarmé dans son célèbre « l'écriture retranche ».

<sup>42</sup> *Les arts face à l'histoire*, ouvrage collectif sous la direction de Marie-Hélène Popelard, Ateliers des Brisants, 2004.

de l'histoire à la façon d'une image projetée sur un écran – ce que Gunther Anders, le premier mari d'Hannah Arendt, appelait des « catastrophes dans un verre d'eau » – mais sa constitution tel un montage qui aurait le pouvoir de faire venir le fond des choses à la surface de la langue. C'est comme résistance formelle aux déterminations positives du réel que le langage reconnaît aujourd'hui<sup>43</sup> développer sa dimension politique. Car à l'emportement du temps on doit opposer la capacité au ralenti (Christian Prigent), le geste qui ne va pas de l'avant (Daniel Dobbels), au ramollissement des consciences un durcissement qui cherche ses modèles dans la langue Zaoum de Khlebnikov, le chant de James Joyce, les glossolalies d'Antonin Artaud, les bruits de langue de Bernard Noël, le parler animal de Valère Novarina. La barbarie n'est plus un thème d'étude mais la force qui travaille de l'intérieur les discours : c'est à la matrice du sens que les artistes choisissent de s'attaquer puisque l'occupation économique de la pensée l'impose. La traque aux lieux communs a remplacé la chasse aux bourgeois. Et face à la « sensure » entendue depuis Bernard Noël comme privation de sens, on répond par la parodie plastique, le geste à contre temps ou l'indocilité sémantique. Ainsi l'art nous invite-t-il à une lecture ralentie d'un espace infiniment plus profond que ce théâtre d'ombres auquel la société du spectacle veut réduire notre représentation du réel : à poser notre temps en travers du temps dans l'épaisseur ralentie d'un déchiffrement, incitant le spectateur non pas à l'ignorance de l'histoire mais à une lecture à contre-histoire.

Certes à vouloir résister de toute leur force stylistique à la rationalisation d'un marché qui simplifie la complexité du monde sensible pour mieux nous distraire de la vérité et de la violence, les créateurs risquent l'isolement et la culture de devenir le privilège de quelques individus organisés en collectifs monastiques. Le mot « culture », rappelle encore Hannah Arendt vient de « colere » – cultiver, demeurer, prendre soin, entretenir, préserver – et renvoie primitivement au commerce des hommes avec la nature. Sur ce pont qui relie nature et culture, il faut faire passer autant de lexiques différents désignant des réalités différentes, autant de syntaxes permettant des expressions différentes de la sensibilité ». Sans un effort partagé qui cherchera à maintenir le lien mais aussi les distances – il y va de la richesse des échanges – et les frontières entre les formes, les caractères, entre l'artiste et son public, se fragilisera dangereusement le rapport de l'homme à son histoire. Sans cette exigence, la culture, comme le vin perdra son âme.

Espace de tension où se confondent différentes temporalités, géographies d'ici et de nulle part, entre genres et manières, l'art est à la fois ruine et chantier. Cette polarité en fait un processus jamais arrêté. Mais aussi l'expression d'une tension originale entre l'art comme nouvelle forme de vie commune et l'art comme expérience séparée. D'un côté la suppression de la forme dans l'acte, de l'autre la politique de la forme résistante, la préservation de la structure matérielle de l'œuvre ou le geste dada, deux types de visibilité et de discursivité nées au début du XX<sup>e</sup> siècle, deux régimes esthétiques entre lesquels il n'y a peut-être pas lieu de choisir et qui peuvent sans doute continuer de cohabiter.

Peut-être aussi deux formes de désir, celui qui rejoint son étymologie latine « desiderare », qui signifie littéralement « cesser de voir l'astre » (vouloir la lune), et celui qui se satisfait de l'immédiateté du « considerare » qui étymologiquement signifie tout le contraire : « voir l'astre » et l'examiner avec soin. La sidération et l'ajournement d'un côté, le tonneau percé de l'autre, le Même et l'autre dans une âme à jamais in-conciliée.

Tout se passe, néanmoins, écrit Jacques Rancière dans son *Malaise dans l'esthétique*, « comme si le rétrécissement de l'espace public et l'effacement de l'inventivité politique au temps du consensus donnaient aux mini démonstrations des artistes, à leurs collections d'objets

<sup>43</sup> Il faudrait dire depuis Schiller et surtout depuis Mallarmé.

et de traces, à leurs dispositifs d'interaction et de provocations in situ ou autres, une fonction de politique substitutive. Savoir si ces substitutions peuvent recomposer des espaces politiques ou si elles doivent se contenter de les parodier est assurément une des questions du présent ».

## Bibliographie

### 1. Ouvrages

ADORNO (Theodor Wiesengrund), *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1962.

ARENKT (Hannah), *La Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983.

ARENKT (Hannah), *La Crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Gallimard, 1998.

ARISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, J. Vrin, 1997.

CLAIR (Jean), *La responsabilité de l'artiste : les avants-garde entre terreur et raison*, Gallimard, 1997.

DOBBELS (Daniel), « Feindre infiniment », dans *Les arts face à l'histoire : peinture, littérature, danse : actes du colloque, Angoulême, IUFM, mai 2003*, ouvrage collectif illustré sous la direction de Marie-Hélène Popelard, Atelier des Brisants, 2004.

DUPUY (Dominique), « Zéro en Histoire », dans *Les arts face à l'histoire : peinture, littérature, danse : actes du colloque, Angoulême, IUFM, mai 2003*, ouvrage collectif illustré sous la direction de Marie-Hélène Popelard, Atelier des Brisants, 2004.

FRÉTARD (Dominique), *Histoire de la danse contemporaine : effervescences et crises*, Cercles d'art, 2004.

GLISSANT (Edouard), *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.

KLEIST (Heinrich von), *Sur le théâtre de marionnettes*, Traversière, 1982.

KLEIST (Heinrich von), *La bataille d'Arminius*, Editions Théâtrales-Nanterre Amandiers, 1995.

MAFFESOLI (Michel), *Le rythme de la vie : variations sur l'imaginaire postmoderne*, La Table Ronde, 2004.

RANCIÈRE (Jacques), *Malaise dans l'Esthétique*, Galilée, 2004.

RANCIÈRE (Jacques), *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 10/18, 2004.

NIETZSCHE (Friedrich), *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989.

NIETZSCHE (Friedrich), *Le gai savoir*, Flammarion, 1997.

VALÉRY (Paul), « L'âme et la danse », dans *Eupalinos (suivi de) L'âme et la danse (et de) Dialogue de l'arbre*, Gallimard, coll. « Poésie », 1999.

### 1.1. Collectifs

*Histoire du corps*, sous la direction d'Alain Corbin, Seuil, coll. « Livre de référence », en deux volumes, 2005.

*Danse et politique : démarche artistique et contexte historique*, Le mas de la danse, 2003.

*Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Le Robert, 2004.

### 2. Vidéos

SCHOONEJANS (Sonia), *Un siècle de danse*, collection Images de la culture, production la sept, 1992

Vidéos, CND

### 3. Actes de colloques

*Paroles aux confins : poésie-peinture : actes du colloque, IUFM d'Angoulême, mai 2000*, ouvrage collectif illustré, sous la direction de Marie-Hélène Popelard, Ateliers des Brisants, 2001.

*Le même et l'autre : poésie, peinture, musique : actes du colloque, IUFM d'Angoulême, octobre 2001*, ouvrage collectif illustré sous la direction de Marie-Hélène Popelard, Atelier des Brisants, 2002.

*Les arts face à l'histoire : peinture, littérature, danse : actes du colloque, Angoulême, IUFM, mai 2003*, ouvrage collectif illustré sous la direction de Marie-Hélène Popelard, Atelier des Brisants, 2004.