



HAL
open science

Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française : formes, discours, pratiques

Anne Pellus

► **To cite this version:**

Anne Pellus. Politique(s) de l'hybride dans la danse contemporaine française : formes, discours, pratiques. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2016. Français. NNT : 2016TOU20089 . tel-04080972

HAL Id: tel-04080972

<https://theses.hal.science/tel-04080972v1>

Submitted on 25 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

ANNE PELLUS

le 25 NOVEMBRE 2016

Titre :

POLITIQUE(S) DE L'HYBRIDE DANS LA DANSE CONTEMPORAINE FRANCAISE :
FORMES, DISCOURS, PRATIQUES.

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Arts du spectacle

Unité de recherche :

LLA CREATIS

Directeur/trice(s) de Thèse :

MURIEL PLANA

Jury :

PHILIPPE GUISGAND, Professeur des Universités, Université de Lille 3

HELENE MARQUIE, Maîtresse de Conférence HDR, Université de Paris 8 Vincennes- Saint-Denis

MURIEL PLANA, Professeure des Universités, Université de Toulouse 2

NATHALIE VINCENT-ARNAUD, Professeure des Universités, Université de Toulouse 2



THÈSE

En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université de Toulouse 2 Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :

Anne PELLUS

**POLITIQUE(S) DE L'HYBRIDE DANS LA
DANSE CONTEMPORAINE FRANÇAISE
FORMES, DISCOURS, PRATIQUES**

ED ALLPH@ : Arts du Spectacle

LLA CREATIS

Sous la direction de Muriel PLANA

Jury :

Philippe GUISGAND, Professeur des Universités, Université de Lille 3

Hélène MARQUIÉ, MCF HDR, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Muriel PLANA, Professeure des Universités, Université de Toulouse 2

Nathalie VINCENT-ARNAUD, Professeure des Universités, Université de Toulouse 2

Résumé

Quelles sont les conditions d'une politisation de la danse dans le contexte contemporain de défiance vis-à-vis du politique ? Dans quelle mesure la danse peut-elle contribuer aujourd'hui à enrichir la pensée politique, voire œuvrer à transformer les conditions de l'expérience collective ? C'est à ces questions que nous tentons de répondre en prenant pour objet de recherche la danse contemporaine française et en privilégiant une approche esthétique-politique fondée sur l'analyse de spectacles. Après avoir analysé deux expériences importantes de politisation de la danse ayant marqué le XX^e siècle – la danse radicale et la *post-modern dance* américaines –, nous revenons sur l'histoire de la danse contemporaine française telle qu'elle s'est écrite depuis le début des années 1970. Bien que portée par des valeurs d'émancipation, celle-ci fait face, au cours des années 1980, aux effets de son institutionnalisation, cette normalisation donnant naissance, au cours des années 1990, à une avant-garde chorégraphique contestataire qui dénonce une « standardisation » des formes et se tourne vers le modèle de la performance réputée politique, imposant une *doxa* anti-fiction et un décloisonnement entre les arts et les pratiques – deux tendances qui s'imposent aujourd'hui comme de nouvelles normes sur les scènes contemporaines. À la lumière de ces évolutions récentes, nous faisons l'hypothèse que, pour se politiser, la danse contemporaine gagne plutôt à prendre ses distances avec la performance pour expérimenter d'autres formes d'hybridations (avec le théâtre, le cinéma, les arts plastiques) ; qu'elle gagne en particulier à *se théâtraliser*. Nous confrontons cette hypothèse à dix œuvres récentes des chorégraphes Alain Buffard, Héra Fattoumi, Éric Lamoureux et Maguy Marin, créées entre 2004 et 2013. Après avoir étudié les intentions des artistes à travers leurs discours et leurs pratiques, nous analysons les spectacles en tentant de montrer en quoi leur forme originale constitue la mise en œuvre d'une politique de l'esthétique, raison pour laquelle leur hybridité constitutive, expérimentale et critique, se distingue de la *mixis* scénique formaliste qui fait florès sur les scènes contemporaines.

Mots clés : danse contemporaine française, corps, politique, hybridité, théâtralité, performativité, fiction, désir, modèle, dramaturgie, montage, dissensus.

Abstract

What are the conditions of a politicization of dance in this contemporary context of mistrust regarding politics ? To what extent can dance contribute today to enrich political thinking, or even help transform the conditions of collective experience ? We'll try to answer these questions through researches on French contemporary dance giving greater importance to a political esthetics approach based on the analysis of performances. After having analysed two important experiments of politicization in dance which had a great impact on the XXth century – radical dance and post-modern american dance –, we'll come back to the history of French contemporary dance, as it has been written since the beginning of the 70's. Although it was inspired by values of emancipation, contemporary dance faced the effects of its institutionalization during the 80's. During the 90's, this normalization gave birth to an “avant-garde” of protesting choreographers who denounced a “standardization” of forms and decided to turn to the model of performance art, known as being political. Thus, they imposed an anti-fiction *doxa* and a de-compartmentalization between arts and practices – two trends which are today imposing themselves as new norms on the contemporary stages. In the lights of these recent evolutions, I make the hypothesis that, to politicise itself, contemporary dance rather gains in taking its distance with performance art to experiment new forms of hybridizations (with theater, cinema and plastic arts); that it gains in particular in “*theatralisizing itself*”. I will confront this hypothesis to ten recent works from choreographers Alain Buffard, H la Fattoumi,  ric Lamoureux and Maguy Marin, created between 2004 and 2013. After having studied the artists' intentions through their speeches and practices, I will analyse their works and try to show in what terms their original form constitutes the setting and production of a politics of esthetics, which is the reason why their constitutive, experimental and critical hybridization stands out from the formalist *mixis* which is so successful on contemporary stages.

Key words: French contemporary dance, body, politics, hybridity, theatricality, performativity, fiction, desire, model, dramaturgy, montage, dissensus.

À Patrice.
À mes enfants.

Remerciements

Toute ma reconnaissance va d'abord à ma directrice de recherches, Muriel Plana, pour sa confiance, son indéfectible soutien et sa disponibilité, et, bien sûr, pour les échanges fructueux qui ont nourri ce travail tout au long des quatre années qui viennent de s'écouler. Sans elle, rien n'aurait été possible.

Ma reconnaissance va également à Emmanuelle Garnier et à toute l'équipe du laboratoire LLA CREATIS qui ont soutenu mon projet de recherche et m'ont ainsi permis de bénéficier d'un contrat doctoral alors que j'étais engagée dans une vie professionnelle chronophage. Je remercie aussi chaleureusement les membres de mon jury, Philippe Guisgand, Nathalie Vincent-Arnaud et tout particulièrement Hélène Marquié qui a pris la peine de relire mes pages à mi-temps de la rédaction et m'a ainsi fait bénéficier de son expérience et de ses précieux conseils.

Mes remerciements les plus sincères vont à Maguy Marin et à Denis Mariotte qui ont accepté de me recevoir et de me donner accès aux archives de la compagnie, ainsi qu'à toute leur équipe qui s'est toujours montrée bienveillante et disponible, avec une mention spéciale pour Sandra Ribeill, Laure Delavier et Loli Hidalgo. Je remercie également Didier Grappe pour avoir mis gracieusement à ma disposition ses superbes photographies des spectacles *Umwelt*, *Turba*, *Salves* et *nocturnes*.

De même, je ne saurais jamais trop remercier Héla Fattoumi et Éric Lamoureux pour m'avoir accueillie en toute confiance au Centre Chorégraphique National de Caen-Basse Normandie en octobre 2012 et m'avoir permis d'assister au processus de création de *Masculines*, ainsi que pour les passionnants échanges que nous avons eus depuis et qui posent, semble-t-il, les fondements d'une collaboration durable.

Merci à Matthieu Doze et à Cécile Zoonens, qui, bien que frappés par le deuil après la disparition prématurée d'Alain Buffard en décembre 2013, ont bien voulu me rencontrer et échanger avec moi autour du travail de leur collaborateur et ami.

Merci également à Claire Joulé du Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse, à Ellen Ginistry et à Marie Briulé du Théâtre Garonne de Toulouse pour m'avoir ouvert les portes de leur institution, me permettant ainsi de rencontrer certains acteurs importants de la scène chorégraphique contemporaine.

Quant aux membres du séminaire de jeunes chercheurs « Penser les arts du corps et de la scène » du laboratoire LLA CREATIS, en particulier, Marion Guyez, Gilles Jacinto et Carole Nosella, je ne saurais trop les remercier : la qualité de nos échanges a stimulé ma recherche et leur présence amicale m'a soutenue dans les moments de découragement.

Enfin, je remercie Juliette Lacoste qui, en amie véritable, n'a jamais douté que je mènerais à bien ce projet en dépit des obstacles et m'a fait bénéficier de ses compétences en anglais.

Et merci, surtout, à Patrice Garesio.

Sommaire

INTRODUCTION	15
PARTIE 1 : LA DANSE CONTEMPORAINE AU DÉFI DU POLITIQUE.....	51
1.1 La danse, en-deçà du politique ?	53
1.1.1 La minorisation de la danse en tant qu'art.....	56
1.1.2 La danse, un art métaphysique ?.....	68
1.2 Politicité de la danse	81
1.2.1 Politicité de la danse : points de vue croisés.....	82
1.2.2 Politiques de l'esthétique en danse au XX ^e siècle.....	92
1.3 L'utopie contemporaine à l'épreuve du réel	111
1.3.1 Utopie et cadrage institutionnel.....	114
1.3.2 Des chorégraphes <i>embarqués</i>	121
1.3.3 Les risques d'un régime d'indistinction.....	144
1.4 Quel hybride pour quelle politique ?	155
1.4.1 La danse contemporaine « entre les arts ».....	155
1.4.2 Le <i>devenir performatif</i> : une politisation de la danse ?.....	159
1.4.3 Pour un retour à la théâtralité <i>de</i> la danse et <i>dans</i> la danse.....	173
PARTIE 2 : HYBRIDATION ET POLITISATION DE LA DANSE	193
2.1 Désirs et modèles	195
2.1.1 Désirs de réalité.....	197
2.1.2 Désirs d'altérité.....	209
2.1.3 La part de l'expérimentation.....	225
2.2 Écritures	231
2.2.1 Composition et dramaturgie.....	232
2.2.2 Composition et montage.....	240
2.3 Hybrides # 1 : Compagnie Maguy Marin.....	247
2.3.1 <i>Umwelt</i> : l'art de la fugue.....	248
2.3.2 <i>Turba</i> , une fresque à la splendeur baroque.....	260
2.3.3 <i>Salves</i> et <i>nocturnes</i> : « l'art du battement des images ».....	271
2.4 Hybrides # 2 : Compagnie Fattoumi-Lamoureux	291
2.4.1 <i>Manta</i> , aux lisières de la danse et de la performance.....	292
2.4.2 <i>Lost in burqa</i> : un « défilé-performance » du troisième type.....	303
2.4.3 <i>Masculines</i> au Grand Théâtre du Genre.....	311

2.5 Hybrides # 3 : Compagnie PI :ES /Alain Buffard	321
2.5.1 Danse, théâtre et arts visuels : la scène psychique des <i>Inconsolés</i>	323
2.5.2 <i>Tout va bien</i> : le Grand Théâtre des Dominé.es.....	331
2.5.3 <i>Baron samedi</i> : une « tragédie musicale » au « dissolvant du <i>queer</i> ».....	345
CONCLUSION.....	359
BIBLIOGRAPHIE.....	367
INDEX	395
TABLE DES FIGURES.....	401
TABLE DES MATIÈRES.....	403

Mais nous, nous le savons : la synthèse de l'art et de la politique représente la vraie responsabilité ; l'accepter, c'est montrer que tous les moyens, et donc aussi l'art, sont mis au service des fins humaines les plus hautes. Cette certitude une fois acquise, il ne nous était plus possible de nous dérober.

Erwin Piscator¹

¹ Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, L'Arche, Paris, 1972, p. 10.

Introduction

Ce travail de recherche consacré à la danse contemporaine s'inscrit dans une réflexion plus vaste sur la possible contribution de l'art à l'action politique à l'heure de la postmodernité – réflexion inquiète partagée par un certain nombre de chercheuses, de chercheurs, d'intellectuel.les et d'artistes aujourd'hui. En effet, comment penser les liens entre l'art et le politique dans un « présent “post-utopique” de l'art », alors que « nous en avons fini, dit-on, avec l'utopie esthétique, c'est-à-dire avec l'idée d'une radicalité de l'art et de sa capacité d'œuvrer à une transformation absolue des conditions de l'existence collective¹ » ? Comment penser un art politique quand il paraît désormais naïf – si ce n'est dangereux – de croire dans la puissance critique et transformationnelle de l'art ? Cette « croyance moderniste », il ne semble aujourd'hui plus possible d'y souscrire, tant, au cours du XX^e siècle, les grandes utopies artistiques se sont fracassées et comme définitivement compromises à l'épreuve des expériences totalitaires. Aujourd'hui, toute politique de l'esthétique doit se frayer une voie étroite entre deux écueils, l'esthétisation de la politique et celle de la société marchande qui, comme le constate Yves Michaud, a fait de l'art contemporain un « art à l'état gazeux² ». Pourtant, sans prêcher pour la réhabilitation d'un art *au service de* la politique, dérive périlleuse qui conduit à son instrumentalisation et à sa dissolution, nous pensons qu'il est tout aussi dangereux pour l'art de refuser de faire du politique un objet de réflexion et d'expérimentation, manière de dénier que la politique conditionne l'art et la vie, que l'on s'y intéresse ou non. En ce sens, le rejet de la politique ou l'apolitisme sont en soi des positionnements qui ne sont dénués ni de présupposés idéologiques ni de conséquences individuelles et collectives – et ce, d'autant moins dans la période de crise que connaissent nos démocraties. Aussi nous paraît-il plus que jamais souhaitable et nécessaire de réfléchir à la manière dont l'art – ici, la danse contemporaine –, sans se dissoudre dans le politique et perdre l'autonomie de son champ, peut contribuer à inventer les modalités d'un agir ensemble dans un « présent “post-utopique” de l'art ». Et nous pensons qu'il est possible d'inventer, et que s'inventent déjà, des propositions artistiques non dogmatiques qui prennent en compte la question de la transformation du monde sans « qu'aucun principe de vérité [...] ne soit posé comme horizon utopique de notre présent social³ ». Mais pour cela, il importe de dédiaboliser le politique et de le distinguer d'autres champs notionnels dans lesquels il a tendance à se dissoudre ou à s'exténuer.

Par « politique », nous n'entendons pas la gestion pragmatique des affaires publiques (ce qui correspondrait à ce que le philosophe Jacques Rancière désigne par le terme de « police »⁴), mais plutôt ce qui traite de la relation des êtres humains entre eux,

¹Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004, p. 31.

²Yves Michaux, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétisme*, Stock, Paris, 2003.

³Nancy Delhalle, « Poétique du réel et théâtre politique » in *Alternatives théâtrales*, n°100, janvier 2009, p. 6.

⁴Pour Jacques Rancière, la police est « cette logique des corps à leur place dans une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit », alors que la politique est « l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs. Elle rompt l'évidence sensible de l'ordre “naturel” qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l'obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d'abord à tel type d'espace et de temps, à telle manière d'être, de voir et de dire », *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 66.

« de la communauté et de la réciprocité d'êtres *différents*¹ », pour reprendre la définition proposée par Hannah Arendt :

La politique prend naissance dans l'*espace-qui-est-entre-les* hommes, donc, dans quelque chose de fondamentalement *extérieur-à* l'homme. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation.²

Selon cette acception, la politique pose les questions du pouvoir et de l'assujettissement, de la visibilité et de l'invisibilité, de l'audibilité et de l'inaudibilité, de la justice et de l'injustice. De façon plus générale, comme l'explique Jacques Rancière, elle a à voir avec le « partage du sensible » entre les êtres, soit sur « ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps³ ». Dans sa spécificité, le champ politique se distingue des champs métaphysique et sociologique. Il diffère du métaphysique parce que son enjeu n'est pas la connaissance de l'être humain dans sa nature, mais celle de la manière dont chacun d'entre nous se constitue comme sujet « par la position qu'il occupe à l'instant *t* dans des rapports de pouvoir dynamiques et complexes⁴ ». Bien entendu, au cœur du métaphysique comme du politique, c'est la question de l'humain qui se pose et celle de sa manière d'habiter le monde. Comme le rappelle Jean-Luc Nancy, l'en-commun fait partie intrinsèquement de notre condition : « nous sommes *en* commun, les uns *avec* les autres », « l'être-en-commun, ou l'être-avec, ne s'ajoute pas de manière seconde et extrinsèque à l'être-soi et à l'être-seul⁵ ». Aussi serait-il artificiel et faux de prétendre opposer un art métaphysique à un art politique : de grandes œuvres de l'histoire de l'art ont prouvé que métaphysique et politique sont appelés à se rejoindre dans l'effort de saisir la complexité de la condition humaine. Cependant, le retrait du politique dans l'art a souvent pour conséquence un retour du métaphysique, comme on peut le remarquer dans l'art contemporain, largement dépolitisé et dominé par une vision essentialisante et anhistorique de l'existence. Nous garderons donc en mémoire tout au long de notre recherche cette analyse d'Hannah Arendt : « la réponse qui place l'homme au centre du souci contemporain et qui prétend devoir le changer et lui porter secours est profondément non politique. Car, au centre du politique, on trouve toujours le souci pour le monde et non pour l'homme⁶ ». La finalité de la politique n'est pas la transformation de l'être humain, mais celle du mode de relation des êtres humains entre eux dans cet « espace intermédiaire » et « *extérieur-à* » lui, que Hannah Arendt appelle plus simplement « le monde ».

Au cœur du politique, il y a donc le monde ou, pour le dire autrement, la société. Pour autant, la politique doit être distinguée de la sociologie – quand bien même celle-ci serait déjà un « sport de combat⁷ » - car elle se fonde précisément sur le refus du « monde comme il va », soit des déterminismes qui assignent chacun à une place et une fonction selon son sexe, son âge, son origine sociale, sa religion, sa race ou encore sa sexualité. C'est la prise en considération du jeu possible dans cet « *espace-entre-les* hommes » qui distingue la politique de la sociologie, la politique étant ce qui tente d'agir sur le donné

¹ Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, texte établi par Ursula Ludz, Seuil, Paris, 1995, p. 40.

² *Ibid.*, p. 42.

³ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000, p. 14.

⁴ Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, « Philosophie », PUF, Paris, 2008, p. 82.

⁵ Jean-Luc Nancy, « De l'être-en-commun », *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgeois, nouvelle édition revue et augmentée, 1999, p. 203.

⁶ Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, *op. cit.*, p. 58.

⁷ Allusion au film documentaire de Pierre Carles consacré au sociologue Pierre Bourdieu (2001).

social en rompant avec « l'ordre naturel de la domination » pour penser la possibilité d'« une part des sans parts¹ ». En ce sens, bien qu'elle ne soit pas un besoin naturel pour l'être humain, elle n'en est pas moins nécessaire car elle contribue à rendre le monde commun vivable pour tous. On voit bien, cependant, qu'elle est particulièrement nécessaire aux plus faibles, aux plus dominés d'entre nous, pour qui c'est le seul moyen de faire entendre leur voix. Telle que nous l'entendons, la politique se fonde donc sur la liberté individuelle et la responsabilité collective ; elle est tournée vers un horizon d'émancipation qui lutte contre un état du monde qui tend à entériner le pouvoir du plus fort et à perpétuer l'injustice et la violence. Elle se caractérise avant tout par sa dynamique transformationnelle et non par le figement idéologique qui fixe les places, les fonctions, les identités. Elle est potentiellement capacité d'agir et d'agir ensemble ; elle est refus de l'impuissance et processus historique. Selon Hannah Arendt, « le *sens*² de la politique est la liberté³ », et non uniquement son *but* ou sa *fin*, car « le sens d'une chose [...] réside toujours en elle-même, et le sens d'une activité ne peut persister qu'aussi longtemps que cette activité dure⁴ ». Cette conception radicale de la politique permet de mesurer combien rares sont les véritables expériences politiques et nombreuses les éclipses politiques dans l'histoire. S'il y a toujours eu des formes de pouvoir, il n'y a pas toujours eu de la politique. On pense, bien sûr, aux totalitarismes du XX^e siècle, qui selon Hannah Arendt, ont signifié l'anéantissement de la politique. Mais on pense aussi au consensus qui règne aujourd'hui, en l'absence de toute terreur, dans nos « démocraties-télécraties » occidentales et au sentiment d'impuissance qui s'y répand devant un état du monde dominé par une logique économique déshumanisante. Face à une réalité verrouillée, la politique est l'ouverture d'un espace de dialogue et de dissensus qui permet à chacun de prendre conscience de sa position dans le monde, d'appréhender le monde « comme quelque chose qui est commun à plusieurs, qui se tient entre eux, qui les sépare et qui les lie, qui se montre différemment à chacun et qui ne peut être compris que dans la mesure où plusieurs *en* parlent⁵ ». Pluralité, dialogue et dissensus sont donc au fondement de la politique dans la mesure où ils rendent possible la remise en jeu des données du réel pour imaginer un avenir commun.

C'est pourquoi la politisation de l'art n'est pas, selon nous, synonyme de dogmatisme ou de didactisme, comme cela lui est souvent reproché. Par politisation de l'art, nous entendons plutôt la recherche consciente, au sein de l'œuvre, d'une forme de pluralité et de dialogisme. Par politisation de l'art, nous entendons aussi, dans la sphère d'expérience autonome de la création artistique, la mise en œuvre d'une expérimentation sur le réel et d'un travail de fictionnalisation du réel qui tente de rompre avec l'ordre établi et les « systèmes d'évidences sensibles⁶ ». Nous faisons donc l'hypothèse qu'un art politique se révélera toujours, d'une manière ou d'une autre, dissensuel dans sa forme et son propos – qu'il dénonce la puissance de la norme par la marge, défamiliarise notre regard sur la réalité, propose un nouveau partage du sensible ou tout cela à la fois. Enfin, parce que « le sens de la politique est la liberté », nous pensons que la politisation de l'art passe aussi par la critique de la domination, ce qui suppose de la part de l'artiste, non pas

¹ Jacques Rancière, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris, 1995, p. 31.

² Souligné par nous.

³ Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, *op. cit.*, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 12.

seulement de s'engager dans de bonnes causes, mais de réfléchir *politiquement* à sa position dans le monde, et en particulier à sa relation à l'art, à ses collaborateurs, à l'œuvre et, bien sûr, au spectateur. Comme l'écrit Denis Guenoun :

Nous ne pouvons nous satisfaire d'une critique qui ne viserait que la domination chez les autres. Notre responsabilité première est de produire la critique des dominations qui s'exercent *en notre nom*. [...] [L]a responsabilité de la critique, et sa dignité, sont indissociables de l'insécurité de son geste.¹

Or, la politisation de l'art telle qu'elle existe aujourd'hui ne relève que rarement le défi de la politique dans « l'insécurité de son geste ».

UNE « POLITISATION DE L'IMPUISSANCE² »

En 2004, dans *Malaise dans l'esthétique*, Jacques Rancière fait la description des deux « attitudes » qui, dans le contexte postmoderne, caractérisent les artistes qui ne renoncent pas à penser l'articulation entre esthétique et politique pour réaffirmer « la fonction “communautaire” de l'art : celle de construire un espace spécifique, une forme inédite de partage du monde commun³ ». La première « attitude » repose paradoxalement sur la séparation radicale de l'art avec le monde et revendique le caractère hétérotopique de la création artistique qui, par « sa puissance singulière de présence, d'apparition et d'inscription, [déchire] l'ordinaire de l'expérience⁴ ». Cependant, une telle attitude implique le renoncement au sens de la politique. Si, comme l'affirme Hannah Arendt, ce sens est la liberté, nous devons prendre la mesure tragique qu'implique ce régime de séparation radicale où « c'est l'apparition fulgurante, hétérogène de la singularité de la forme artistique qui commande un sens de communauté⁵ ». Car, comme le souligne Jacques Rancière, cette communauté « s'élève sur la ruine des perspectives d'émancipation politique auxquelles l'art moderne a pu se lier. Elle est une communauté éthique qui révoque tout projet d'émancipation collective⁶ ». Pour le théâtre, par exemple, c'est dans ce courant de pensée que s'inscrit la philosophe Maryvonne Saison quand, dans *Les Théâtres du réel*, elle défend l'idée d'un théâtre politique en rupture avec l'actualité et la représentation, un théâtre inventant un nouveau mode de relation avec le réel qu'elle appelle « l'infraction » et où « le lien au politique passe, de fait, par le rejet de la politique en son sens traditionnel⁷ ». C'est dans ce même courant que s'inscrit le travail de thèse de la chercheuse en études théâtrales Élise van Haesebroeck sur un théâtre contemporain « apolitiquement politique » dont les créations des metteurs en scène Claude Régy et François Tanguy, notamment, dessinent le « territoire »⁸.

¹ Denis Guenoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, « Circé/Poche », Circé, Belval, 1998, p. 111.

² Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux*, *op. cit.*, p. 14.

³ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, Paris, 1998. Notons cependant que, comme la suite du texte l'indique, la politique est réduite ici à « l'illusion » et à « l'idéologie », réduction qui nous semble pour le moins contestable.

⁸ Élise van Haesebroeck, *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2011.

La seconde « attitude » qui prévaut aujourd’hui consiste au contraire, selon Jacques Rancière, en « l’affirmation d’un art devenu modeste, non seulement quant à sa capacité à transformer le monde, mais aussi quant à l’affirmation de la singularité de ses objets », un art qui se contente de proposer « la redistribution des objets et des images qui forment le monde commun déjà donné, ou la création de situations propres à modifier nos regards et nos attitudes à l’égard de cet environnement collectif¹ ». Dans cette définition, nous reconnaissons en particulier l’esthétique relationnelle théorisée et mise à la mode par le critique d’art Nicolas Bourriaud, théorie qui défend l’idée que l’art contemporain est devenu aujourd’hui un moyen de créer ou de réparer le lien social. Reste cependant que, selon cette approche, la fonction sociale, relationnelle, voire communicationnelle de l’art se substitue à sa fonction politique. « Modestie » ou pis-aller ? L’analyse de Jacques Rancière quant à la « modeste » ambition de l’art aujourd’hui en matière politique trouve un écho intéressant dans l’essai d’Yves Michaud, *L’Art à l’état gazeux*, dans lequel ce dernier oppose l’art moderne à l’art contemporain : alors que le premier fut un « art militant [...] dont les révolutions devaient refléter ou préfigurer les révolutions politiques », le second est au contraire « politiquement neutre, largement dépolitisé ou, du moins, à la conscience critique et aux engagements “faibles”² ». « Modeste », « faible », limité dans ses ambitions parce que doutant de sa capacité transformationnelle, l’art, même critique, aujourd’hui, ne prétend plus agir sur le monde, encore moins « chambouler la société³ ». Bien que ce diagnostic porte sur les arts plastiques, il nous paraît pouvoir s’appliquer aux propositions de la scène contemporaine, qu’elle soit théâtrale, circassienne ou chorégraphique, où, tout aussi bien, « s’il y a une politisation, c’est, pourrait-on dire, une politisation de l’impuissance ou “pour la forme” : avec la conscience que l’art peut peu⁴ ». Cependant, par « politisation de l’art », il semble qu’Yves Michaud entende avant tout la conscience critique et l’engagement socio-politique des artistes et leur traduction dans les œuvres. Or, s’ils sont certes importants et significatifs, ils ne suffisent pas, selon nous, à garantir la politicalité d’une proposition artistique.

De façon symptomatique, depuis le début des années 1980, le théâtre – art qui d’après de nombreux penseurs contemporains pourrait être le plus politique de tous⁵ – semble devenu indifférent au politique quand il n’exprime pas à son encontre une méfiance explicite. Le désormais célèbre (et discuté) essai de Hans-Thies Lehmann⁶ consacré au théâtre d’art occidental s’attache dans son épilogue à justifier l’apolitisme du « théâtre postdramatique » par une série d’arguments qui procèdent à l’écrasement du politique sous les concepts de « militance » et d’« engagement » et à la réduction discutable de la politique de l’esthétique à la seule thématisation de la politique – comme si le grand théâtre politique du XX^e siècle ne s’était pas attaché aussi à révolutionner les formes. Rejetant les modèles antérieurs du théâtre politique occidental « directement politiques » en arguant de leur inefficacité dans le contexte postmoderne, Hans-Thies Lehmann leur

¹ Jacques Rancière, *Malaise dans l’esthétique*, op. cit., p. 33-34.

² Yves Michaud, *L’Art à l’état gazeux*, op. cit., p. 47.

³ Bertolt Brecht à propos de « l’attitude critique », *Petit Organon pour le théâtre*, p. 26.

⁴ Yves Michaud, *L’Art à l’état gazeux*, op. cit., p. 48.

⁵ Voir en particulier les travaux de Denis Guenoun, d’Alain Badiou ou de Bernard Stiegler qui proposent une réflexion sur les liens entre théâtre et politique, allant parfois même jusqu’à penser une politicalité *par essence* du théâtre. Ces liens entre théâtre et philosophie contemporaine ont été clairement analysés par Muriel Plana dans *Théâtre et Politique 1. Modèles et concepts*, Orizons, Paris, 2014.

⁶ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L’Arche, 2002, traduction de l’allemand par Philippe-Henri Ledru.

oppose « l'ouverture à un mode de représentation a-thétique » dont la « signification implicite » tiendrait à « son *mode de représentation*¹ ». Un tel théâtre serait *politique* parce qu'il serait *transgressif*, au sens où il « [interromprait] et [destituerait] les catégories du politique au lieu de miser sur de nouvelles lois, quand bien même seraient-elles conçues avec les meilleures intentions² ». Ce raisonnement apparemment paradoxal qui affirme successivement l'apolitisme et la politicalité malgré tout du théâtre d'art contemporain met en évidence que la transgressivité pourrait bien être, en réalité, une manifestation exténuée du politique dans un théâtre désengagé, formaliste et expérientiel³. Ainsi, c'est la défiance généralisée envers le politique qui expliquerait la prolifération sur la scène contemporaine de ce que Hans-Thies Lehmann appelle les « esthétiques du risque » où une « *politique de la perception*⁴ » se substitue à une pensée du politique par et dans l'œuvre. Que l'on pense aux dernières créations des metteurs en scène Rodrigo Garcia ou Romeo Castellucci ou à nombre de propositions de la scène chorégraphique contemporaine comme celles de Jan Fabre, Dave St-Pierre, La Ribot ou Matthieu Hocquemiller, la transgression des tabous semble s'imposer aujourd'hui comme une nouvelle *doxa*, avec pour pierre de scandale le corps, objet de toutes sortes d'expérimentations limites, de l'obscène au *trash*.

Mesurer le degré de politicalité de la scène contemporaine, y compris chorégraphique, à l'aune du théâtre postdramatique se justifie d'autant plus qu'un tel théâtre a pour principale caractéristique, selon Hans-Thies Lehmann, de se fonder sur le rejet de la représentation et de se revendiquer comme « un événement scénique qui serait, à tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel⁵ ». Événement plus que représentation, le théâtre postdramatique se définit avant tout comme un spectacle émancipé du paradigme dramatique et en particulier du primat du texte, un « point de rencontre des arts⁶ » sous l'intitulé duquel il est alors possible d'englober toutes sortes de propositions artistiques, notamment celles de la danse contemporaine⁷. Dans les formes spectaculaires postdramatiques, on observe donc que la crise du politique est étroitement liée à celle de la représentation, crise de la représentation si profonde qu'elle va jusqu'à remettre en cause la vocation historique du théâtre à représenter des actions humaines – dramatisation et mimésis. En cela, le théâtre postdramatique est profondément postmoderne au sens où il est lié à l'invalidation des grands métarécits théorisée par Lyotard⁸ et Habermas, soit à la remise en cause de la croyance en un cours unitaire de l'histoire humaine tourné vers un horizon d'émancipation. Le postmodernisme, c'est la fin de l'histoire car c'est la fin d'un « sens du monde ». Puisqu'il ne serait plus possible aujourd'hui d'en produire une image cohérente et unifiée, il faudrait faire son deuil de toute représentation. C'est d'ailleurs l'un des principaux arguments avancés par Hans-Thies Lehmann dans son essai pour justifier l'apolitisme du théâtre postdramatique : la réalité sociale et politique est devenue aujourd'hui insaisissable, impensable et donc *irreprésentable* :

¹ *Ibid.*, p. 279.

² *Ibid.*, p. 281.

³ Par « expérientiel », nous entendons une proposition scénique qui soumet le spectateur et l'artiste de scène (désigné volontiers sous le nom de « performeur ») à une expérience souvent « limite », dans la lignée du théâtre de la cruauté artaudien – autrement dit un théâtre *éprouvant* dans tous les sens du terme, voire *commotionnant*.

⁴ *Ibid.*, p. 292.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ Voir Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 14.

⁸ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979.

Lorsque – malgré les tendances manifestes vers une « mise en juridiction » de tous les domaines de la vie – la société organise le « pouvoir » toujours plus comme microphysique, comme un tissu où même l'élite dominante politique ne dispose presque plus de pouvoir réel sur les processus économique-politiques (sans même parler des personnes individuelles), le conflit politique comme tel a alors tendance à devenir abstrait, à se dérober à toute représentation concrète, et par conséquent, scénique.¹

Bien sûr, le monde a changé au cours des dernières décennies du XX^e siècle, imposant le sentiment d'une réalité chaotique et éclatée ; nous sommes désormais à l'ère post-industrielle où se déploie une forme avancée de capitalisme mondialisé par lequel l'économie de marché pénètre tous les aspects de la vie sociale, y compris le domaine de l'art désormais absorbé par le champ des « productions culturelles ». Cependant, il semble que c'est aussi et surtout la confiance de l'être humain en sa capacité à penser, à comprendre et à transformer le monde qui a changé, faisant place à un sentiment d'impuissance et de désenchantement qui conduit à la stérilisation du désir et de l'imagination politiques. La réalité économique-sociale s'impose aujourd'hui avec une telle force qu'elle semble la seule possible ; ou plutôt, sa force inébranlable repose sur la conviction largement répandue qu'elle est la seule possible en vertu du principe de la servitude volontaire. Ainsi, selon le philosophe Bernard Stiegler, ce sentiment d'impuissance constitue l'un des principaux symptômes de la crise du politique dans les démocraties occidentales, avec pour conséquence majeure le développement des populismes.

Du côté des chercheurs, le diagnostic n'est pas moins sombre, faisant sonner comme une urgence la nécessité de réfléchir aux conditions d'une repolitisation de l'art. La chercheuse en études théâtrales Muriel Plana affirme que la crise du politique qui touche le théâtre et la société actuels « est avant tout une crise de la représentation ; de toutes les représentations² », raison pour laquelle elle plaide avec ferveur pour leur réhabilitation :

De la représentation en tant qu'elle résiste à l'immédiateté, au pulsionnel, à l'irrationnel, au Réel, à la pure présence, à la pure révélation, à la pureté tout court. De la représentation en tant qu'elle fait obstacle à la fusion entre les sphères publiques, privées et intimes, à la fusion entre l'être et le paraître, à la fusion entre une foule et son chef, à la fusion entre un individu et un groupe, entre un individu et son dieu. De la représentation en tant qu'elle crée un espace, un écart, une médiation entre soi et soi, entre soi et l'autre, entre soi et la réalité, entre la réalité et la fiction. De la représentation en tant qu'elle se dénonce comme telle, hors de tout illusionnisme, et ne prétend être que ce qu'elle est : une pratique humaine, vitale et imparfaite. De la représentation, enfin, en tant qu'elle manifeste qu'il est encore du pouvoir de l'humain d'inventer l'humain.³

Si, au fil de ses différents travaux, ce sont les conditions de politicalité d'un théâtre contemporain que Muriel Plana tente de définir, ce qui la conduit à considérer la crise de la représentation comme l'un des principaux facteurs de son actuelle dépolitisation, cette question se pose aussi pour la danse contemporaine, quand bien même ne revêt-elle pas la même évidence. Dans quelle mesure et comment les propositions de la scène chorégraphique contemporaine font-elles signe vers la réalité ? Le désir du politique, quand il existe, se traduit-il par une poussée vers la représentation, par une dramatisation de la danse ? Telles sont les questions que nous nous poserons lorsque nous tenterons de définir les conditions d'une politicalité de la danse contemporaine qui ne se limite ni à

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 272.

² Muriel Plana, *Théâtre et Politique 1. Modèles et concepts*, op. cit., p. 151.

³ *Ibid.*

l'engagement politico-social des chorégraphes et des œuvres, ni aux pratiques transgressives des « esthétiques du risque » défendues par Hans-Thies Lehmann. Cette hypothèse sera au cœur de notre travail de recherche, dans la mesure où nous nous demanderons plus largement si l'hybridation de la danse avec les autres arts, et en particulier avec le théâtre, est l'expression d'un désir de politique, voire conduit à une politisation de la danse. Or, cela n'a rien d'évident dans la mesure où, aujourd'hui, la dépolitisation de l'art s'accompagne d'un autre phénomène tout aussi symptomatique d'un changement d'époque. C'est que, comme le remarquait Jean-Marc Lachaud dans un article publié en 2000, « nous assistons à l'émergence, sur un rythme accéléré, d'œuvres insituables, donc inclassables. [L]e surgissement de ces productions non identifiables paraît accentuer le brouillage des frontières entre les arts, déjà fortement ébranlées par les expérimentations de la modernité¹ ». Et ce phénomène n'a cessé depuis de s'amplifier.

LE TRIOMPHE DE LA *MIXIS*

En effet, le mélange des arts, s'il ne constitue pas, loin s'en faut, une pratique nouvelle, s'est à ce point généralisé et accéléré au cours de la dernière décennie qu'il semble caractéristique de la postmodernité. Battant en brèche l'un des principaux présupposés du modernisme selon lequel la différence entre les arts serait liée « à la différence de leurs conditions techniques ou de leur support ou médium spécifique² », la tendance actuelle tend à la « dé-spécification des instruments, matériaux ou dispositifs propres aux différents arts » pour converger « vers une même idée et pratique de l'art comme manière d'occuper un lieu où se redistribuent les rapports entre les corps, les images et les temps³ ». Dans l'art contemporain, ce phénomène se traduit notamment par l'explosion des formes dites « hybrides » de l'installation et de la performance, des formes qui à leur tour influencent les arts de la scène.

Sur les scènes théâtrales, circassiennes ou chorégraphiques, le mélange des arts donne naissance à quantité d'œuvres dites « interdisciplinaires », « transdisciplinaires », voire « indisciplinaires », pour reprendre le terme inventé par Jean-Marc Adolphe comme axe éditorial de la revue *Mouvement*. À cet égard, le théâtre postdramatique qui se présente comme « point de rencontre des arts⁴ » est tout à fait paradigmatique de la *mixis* scénique qui prévaut aujourd'hui, et ce, non seulement dans les marges, mais au sein même des structures institutionnelles de création et de diffusion du spectacle vivant. La prolifération des termes désignant ce mélange des arts nous paraît, du reste, significative, non seulement de la généralisation de cette pratique, mais aussi de son extrême diversité, tant sur le plan des présupposés qu'elle recouvre que sur celui des formes qu'elle engendre et des effets qu'elle produit. Aux pratiques dites « pluri », « inter » ou « transdisciplinaires » s'ajoutent celles du « métissage », de l'« hybridation », de l'« échappée », du

¹ Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », in *Socio-anthropologie* [En ligne], 8/2000, mis en ligne le 15 janvier 2003. Consulté le 16 octobre 2014. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/120>, p. 5.

² Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 47

³ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 35

⁴ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 40.

« dépassement », du « *mixed media*¹ », de l'« intermédialité », de la « transmédialité », du « nomadisme », de la « migration », de la « déterritorialisation », de la « créolisation » – chaque artiste donnant sa préférence à un terme ou à un autre. Par ce choix s'exprime tout un imaginaire de la *mixis* qui emprunte à des domaines différents, de la géographie à la génétique. De telles pratiques tendent à redéfinir l'identité des artistes. Aujourd'hui, ces derniers ne s'identifient plus nécessairement à un champ artistique au sens où cette identification serait liée à une maîtrise technique spécifique. À cet égard, les chorégraphes contemporains ne font pas exception et revendiquent l'hybridité à la fois comme une marque de fabrique et comme l'expression de leur autonomie créatrice. Du reste, ils sont de plus en plus nombreux, en France, à ne pas être issus du champ de formation professionnelle de la danse, ce qui signale un décloisonnement des pratiques assez inédit dans un pays où le poids de l'académisme reste important. Barbara Formis évoque ce phénomène en ces termes :

Désormais, il n'est plus besoin d'être peintre, plasticien, danseur ou sculpteur pour être reconnu comme artiste. Certes, il reste que la plupart des praticiens ont souvent reçu une formation artistique, mais les techniques sont désormais devenues hybrides, et l'interdisciplinarité semble même fonctionner comme une nouvelle discipline. Depuis la technique des *collages* et des *assemblages* jusqu'aux formes récentes des *installations* et des *performances*, l'art contemporain ne semble tenir qu'au dépassement des démarcations entre les techniques.²

Aux termes qui désignent des pratiques par le biais de métaphores significatives s'ajoutent ceux qui trahissent une certaine nostalgie pour la pureté de l'art et agitent « le spectre de la décadence³ ». Ainsi, dans un chapitre de son essai *L'Assujettissement philosophique de l'art*⁴ intitulé « Art et perturbation », le philosophe Arthur Danto parle pour l'art contemporain d'un « *no man's land* », ajoutant avec une nostalgie sous-jacente « qu'il se pourrait que l'art aujourd'hui ne soit que déstabilisation et qu'il doive sa pérennité au souvenir de frontières que personne ne peut plus respecter⁵ ».

La généralisation et l'accélération actuelle de la *mixis* invitent à réinterroger ses causes et ses effets dans le contexte actuel afin d'en saisir la spécificité par rapport aux périodes antérieures de l'histoire de l'art, en particulier la période moderne. La première hypothèse que l'on peut avancer est qu'elle est une conséquence de la crise de la représentation qui touche l'art contemporain en général et, pour les arts de la scène, le théâtre en particulier – d'où une recherche de nouveaux modes de rapport au réel. Comme l'explique la chercheuse Isabelle Barbéris dans un essai publié en 2010, sur les scènes contemporaines, la *mimesis* a fait désormais place à la *mixis* :

[I]l s'agit davantage, à présent, d'imiter le mouvement, la relation, voire le choc entre les choses. La séance théâtrale, de par son *dynamisme agonistique*, prend la forme d'une pluralité d'agencements rythmiques. Champ de forces, d'altérités et d'intensités, l'*agôn* se conflictualise en une infinité ouverte de codes, de références, de techniques, de récits... sous la forme d'une polyphonie

¹ Expression qui émerge aux USA dans les années 60. Steve Paxton définit le « *mixed media* » en ces termes : « un mouvement artistique [...] dans lequel on pouvait voir des danses, des films, des mots, etc., intégrés dans une même œuvre. [...] Il me semble que ce qui se passait réellement était un « non-mélange des médias » - les mots n'étaient généralement pas reliés à la danse ou les films ne les reliait pas entre eux selon des voies familières », Steve Paxton, « L'art des sens », in *Mouvement*, n°2, septembre/novembre 1998, p. 30.

² Barbara Formis, « Échapper au réel », in *Multitudes*, 2011/1, n°44, p. 6.

³ Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », *op. cit.*, p. 5.

⁴ Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art* (1986), Seuil, Paris, 1993 pour la traduction française, traduction de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer.

⁵ *Ibid.*, p. 153.

scénique que l'on pourra alors qualifier d'intersémiotique, d'intermédiatique, de « grande parataxe », de choc des hétérogènes ou de « forêt des signes »¹.

Cependant, la question reste ouverte de savoir si la *mixis* traduit un renoncement à la représentation, un pur reflet de l'incohérence et de l'éclatement du monde n'offrant aucun point de vue repérable sur lui ou si elle constitue, dans certains cas, une tentative pour penser un monde « élargi » à travers l'expérimentation de nouvelles formes. Parlant de la pratique du collage, *a priori* caractéristique de l'art critique au XX^e siècle, Jean-Marc Lachaud constate un « retournement, opposant aux espérances de la modernité le charme discret de l'époque du vide et de l'éphémère » et qui pourrait prendre « la forme d'un acquiescement à ce qui fut (sans cesse réactualisé) et à ce qui est (présentification du présent)² ». Dans son essai sur le postmodernisme³, le chercheur américain Fredric Jameson va plus loin : il fait l'hypothèse que la généralisation et l'accélération des pratiques mélangistes s'inscrit dans le processus de globalisation propre au « capitalisme tardif », qui impose comme une nouvelle idéologie – c'est-à-dire un modèle de pensée à la fois politique et esthétique – « l'inéluctable devenir d'un système-monde standardisé/uniformisé⁴ ». Partant de cette hypothèse, nous pouvons nous demander si, dans le contexte actuel, l'effacement des frontières entre les arts et les genres, à l'image de la mondialisation, favorise réellement l'émergence d'une esthétique de la diversité ou si elle ne trace pas plutôt une ligne de fuite vers un horizon unique et indistinct de l'art, selon une dynamique d'uniformisation et d'appropriation ; si elle ne tend donc pas à produire une esthétique de l'indistinction où la porosité entre les arts et les genres ne sera plus synonyme de mise en friction, de dialogisme, d'hétérogénéité, autant de facteurs de résistance susceptibles de créer au sein du processus de création une dynamique transformationnelle. Selon cette dernière hypothèse, on comprend que la *mixis* pourrait être synonyme aujourd'hui d'une dépolitisation de l'art, en quoi elle se différencierait profondément des expérimentations des avant-gardes du XX^e siècle.

En fait, le mélange des arts tel qu'il est aujourd'hui pensé et pratiqué le plus souvent (mais pas toujours) ne nous paraît pas avoir grand-chose à voir avec la manière dont il l'est dans les périodes antérieures de l'histoire de l'art, et en particulier à l'époque moderne. En effet, quand les Romantiques les premiers tentent de théoriser un mélange des arts selon les modalités de l'hybridation, c'est pour mieux penser leur autonomisation. Ainsi, l'hybridation participe de la dynamique exploratoire par laquelle un art, un genre, expérimente ses frontières identitaires et sa spécificité en se confrontant à l'altérité. Dans le contexte romantique, il s'agit de rompre avec les conventions et l'académisme dominants qui favorisent la reproduction du même. D'abord pensées pour la littérature, ces pratiques exploratoires gagnent ensuite les autres arts et notamment les arts plastiques, l'autonomisation de la forme artistique participant de l'autonomisation de son champ « qui se construit, se constitue progressivement par une transgression des choix et des gestes plastiques⁵ ». Le *Laocoon* et la *Dramaturgie de Hambourg* de Lessing se présentent donc, selon un apparent paradoxe, comme des textes fondateurs d'une théorie de

¹ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, PUF, Paris, 2010, p. 67-68.

² Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », *op. cit.*, p. 4.

³ Voir l'essai de Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Beaux-Arts de Paris, Paris, 2007, traduction de l'américain par Florence Nevoltry.

⁴ Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », *op. cit.*, p. 5.

⁵ Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », in *Le Portique*, 2/2006, Varia, mis en ligne le 22 décembre 2006, p. 6 [En ligne].

l'hybridation en même temps que de l'autonomisation des arts. Et ce qui nous semble particulièrement intéressant, c'est que cette approche ouvre la voie à une conception historiciste¹ des arts considérés comme des chantiers identitaires dynamiques, des territoires d'expérimentation aux limites incertaines et mouvantes. Là, il ne s'agit pas de nier la différence entre les arts, mais d'envisager l'identité de tout art comme une identité instable qui se construit et se redéfinit sans cesse dans sa relation avec les autres arts. Ainsi, parlant de la crise du drame au théâtre dans ses manifestations les plus récentes, le chercheur Jean-Pierre Sarrazac décrit ce qui nous apparaît comme la parfaite illustration de cette dynamique identitaire non substantialiste à laquelle l'hybridation participe pleinement, phénomène que Jean-Pierre Sarrazac appelle la « *pulsion rhapsodique* » du drame, soit « la poussée des écritures dramatiques vers *la forme la plus libre* » :

Le théâtre, le drame forçant ses propres frontières, porté hors de lui-même, se débordant lui-même afin de sortir de la peau de ce « bel animal » où, dès l'origine, on a voulu l'enfermer. Le théâtre, le drame regardant du côté du roman, du poème, de l'essai afin de se réaffranchir sans cesse de ce qui a toujours été sa malédiction : son statut d'art « canonique ».²

C'est la même idée que défend le philosophe Michel Bernard, reprenant à son compte le concept deleuzien de « déterritorialisation » pour décrire ce qu'il considère comme le processus d'« accomplissement » presque « naturel » qui serait propre à tout art :

[U]n art qui accomplit son processus ne peut être enclos et circonscrit dans des limites conventionnelles : il n'est qu'un mode d'accentuation spécifique d'une dynamique de conjonction sensorielle. Il est dans son destin de voyager, de s'aventurer et d'explorer de nouveaux territoires prétendus hermétiques, donc de se « déterritorialiser » au sens de Deleuze et Guattari, de « nomadiser ».³

Signe des temps, cette idée moderniste est aujourd'hui battue en brèche par ceux et celles qui prétendent incarner les nouvelles avant-gardes artistiques, mais aussi, dans le domaine universitaire, par les chercheurs en études intermédiales pour qui les frontières entre les arts sont désormais obsolètes. Témoigne de cet esprit nouveau la désinvolture avec laquelle Hans-Thies Lehmann balaie la distinction entre la danse et le théâtre dans le théâtre postdramatique, manière d'écarter toute approche politique de la relation entre les arts et de jeter aux oubliettes de l'histoire l'effort continu de la danse pour conquérir son autonomie par rapport au théâtre et à la musique.

À l'inverse, parce que nous nous intéressons aux relations entre esthétique et politique dans la création contemporaine, il nous paraît important d'examiner avec attention la diversité des manifestations de la *mixis* pour tenter de mettre à jour des différences en termes de discours, de pratiques et de formes pouvant expliquer des différences en termes d'effets. Il s'agit donc pour nous non pas de présupposer une quelconque « pureté » des arts – tentation essentialiste –, mais de ne pas céder non plus à une conception anhistorique – tentation postmoderniste – qui nierait que chaque art s'est constitué au cours de l'histoire comme un champ spécifique par des processus de différenciation et de légitimation, et que cette construction identitaire, si elle est à

¹ Par « historiciste », nous n'entendons pas une approche *téléologique* des arts, comme c'est le cas notamment dans *L'Esthétique* de Hegel, mais une approche contextualisée dans l'histoire et fondamentalement *anti-essentialiste*.

² Jean-Pierre Sarrazac, introduction au *Lexique du drame moderne et contemporain*, J.-P. Sarrazac (dir.), Circé/Poche, Circé, Belval, 2005, p. 19.

³ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Pantin, 2001, p. 159.

l'évidence plus instable que par le passé, n'en continue pas moins de s'élaborer. Aussi nous demanderons-nous si le mélange des arts dans les œuvres de notre corpus présuppose l'effacement de leurs frontières identitaires et/ou vise à leur indifférenciation, ou si, dans leur mise en relation, ceux-ci restent, pour une part au moins, distincts et autonomes. Nous nous demanderons aussi dans quelle mesure, à l'heure de la *mixis* généralisée, le mélange des arts reste sous-tendu par des rapports de force : enrichissement ou fragilisation d'un art au frottement d'un autre, préservation de sa singularité, assujettissement, voire absorption... Autant de questions qui restent, selon nous, particulièrement cruciales pour les arts *a priori* non verbaux comme la danse et le cirque (exception faite de la musique), traditionnellement minorisés dans la culture occidentale. Postuler cette différenciation entre les arts nous paraît donc fondamental parce nous pensons qu'elle conditionne en partie la politicité d'une création artistique, le recours à la *mixis* ne garantissant pas en soi l'émergence d'une forme critique et politique. De surcroît, elle nous permettra peut-être de comprendre pourquoi certaines formes hybrides peuvent créer encore aujourd'hui un effet subversif alors que l'hybridation est devenue une pratique si courante qu'elle ne fait plus dissensus auprès des institutions culturelles, du public et de la critique.

C'est que les temps ont changé. Dans l'histoire du XX^e siècle, les périodes les plus intenses de décloisonnement entre les techniques et les pratiques artistiques ont correspondu avec des périodes de forte politisation de l'art : en témoignent les premières avant-gardes du XX^e siècle (dadaïste, futuriste, surréaliste...), les expérimentations de Meyerhold, Eisenstein, Piscator ou Brecht, mais aussi, dans les années 1960 et 1970, celles du Black Mountain College et du mouvement Fluxus. Aujourd'hui, en revanche, il ne paraît plus possible de poser sans précaution le principe d'équivalence entre *mixis* et politisation de l'art. D'abord parce que, comme le souligne Isabelle Barbéris, « la mixité ne contient pas d'en-soi politique¹ » au sens où elle n'est ni fondée sur des présupposés politiques communs ni tendue vers un idéal unique :

[L]a mixité scénique implique ainsi des interprétations politiques distinctes : rêve d'une société sans classes chez Cage, Kaprow, Higgins, Rauschenberg et Olson ; volonté de lever le voile sur la difformité du réel dans le théâtre brechtien.²

Ensuite, parce que le mélange des arts constitue aujourd'hui une pratique reconnue, valorisée, voire labellisée par les institutions culturelles occidentales, que ce soient les centres d'art contemporain ou les « scènes actuelles », théâtrales, circassiennes et chorégraphiques. Cela nous oblige donc à nous demander à quelles conditions les formes mixtes pourraient garder une charge dissensuelle et participer de la création d'un art critique contemporain.

DISPOSITIFS DE LA MIXIS

Dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière propose de faire une distinction entre trois manières de pratiquer le « mélange des genres » en fonction d'une approche pragmatique participant d'une réflexion esthétique-politique sur la réception. Ces trois

¹ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, op. cit., p. 73.

² *Ibid.*

« manières » s’inscrivent dans deux logiques opposées, selon que l’artiste présuppose ou non l’effet de l’œuvre sur le spectateur : la première de ces logiques est celle de « l’abrutissement », autrement dit celle de la « transmission droite à l’identique¹ », de « l’identité de la cause et de l’effet² » par laquelle l’artiste supposé *actif* prétend transmettre sa capacité et son savoir au spectateur supposé *passif* et ignorant. La seconde logique est celle de « l’émancipation » qui remet en question l’opposition entre activité et passivité et « l’identité de la cause et de l’effet » en présupposant au contraire que le spectateur est un « interprète actif » qui « compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui³ ».

À la logique de l’abrutissement, Jacques Rancière associe d’abord une pratique de la *mixis* qui « réactualise la forme de l’œuvre d’art totale. Celle-ci était supposée être l’apothéose de l’art devenu vie⁴ ». Il ajoute avec sévérité qu’elle « tend plutôt à être aujourd’hui celle de quelques égos artistiques surdimensionnés et d’une forme d’hyper-activisme consumériste, sinon les deux à la fois⁵ ». On retrouve dans cette critique des accents brechtiens. En effet, « l’œuvre d’art totale » (traduction de l’allemand *Gesamtkunstwerk*) telle qu’elle est théorisée et expérimentée par Wagner au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle se veut, dans son ambition totalisante et universelle, « l’œuvre d’art de l’avenir ». En restaurant « l’unité perdue » entre le poème dramatique, la musique et la danse sur le modèle de la tragédie antique, elle se donne comme une image maîtrisée et harmonieuse du monde. Ce rêve nourrit, au cours du XX^e siècle, la pensée de grands réformateurs de la scène européenne – que l’on pense par exemple aux théories de Craig sur le théâtre – et continue de fédérer de nombreux créateurs contemporains autour d’une « utopie de réunification » qu’exacerbe la porosité de plus en plus grande entre les pratiques et les techniques artistiques.

Si, dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière procède par allusion et s’attache surtout à la question de la réception, il peut être intéressant d’analyser l’œuvre d’art totale comme un *dispositif*, c’est-à-dire, selon la définition du chercheur Philippe Ortel, comme « une *matrice d’interactions potentielles* ou, plus simplement encore, une matrice interactionnelle⁶ ». Dans le cas de l’œuvre d’art totale, il s’agit d’un dispositif spécifique de mise en relation des arts qui se distingue aux niveaux technique, symbolique et pragmatique des deux autres formes de *mixis* évoquées par Jacques Rancière. En effet, dans l’œuvre d’art totale, la mise en relation entre les éléments – ici plus particulièrement le texte, la danse et la musique – vise à leur synthèse harmonieuse, la musique jouant dans cet agencement un rôle prédominant dans la mesure où elle unifie l’ensemble. Il s’agit donc d’un dispositif contraignant et qui tend à la transparence. Dans l’esprit de Wagner, l’œuvre d’art totale s’oppose à l’opéra de son époque qui, selon lui, travaille par juxtaposition des modes d’expression et enchaîne les morceaux de bravoure. Aussi l’œuvre d’art totale est-elle la mise en œuvre de valeurs tant esthétiques que politiques : la valeur primordiale défendue dans l’œuvre d’art totale est l’harmonie liée à la fusion, à l’homogénéisation des éléments hétérogènes. Cette valeur est elle-même sous-tendue par une conception romantique de l’artiste démiurge dont l’œuvre doit produire « l’impression

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 20.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*

⁶ Philippe Ortel, avant-propos à *Discours, images, dispositif*, Philippe Ortel (dir.), L’Harmattan, Paris, 2008, p. 6.

d'une nature maîtrisée¹ ». Or, c'est bien à cela que fait allusion Jacques Rancière quand il inscrit l'œuvre d'art totale dans la « logique de l'abrutissement », dans la mesure où elle vise à faire consensus et à susciter chez le spectateur un effet hypnotique par l'effet enveloppant et continu de la musique. Rappelons à cet égard que c'est Wagner qui systématise le noir-salle en 1876, à Bayreuth, un procédé alors exceptionnel, puis décide de cacher l'orchestre dans la fosse afin d'éviter au spectateur toute distraction. Consciente des valeurs sous-tendues par l'œuvre d'art totale, la critique marxiste dénoncera au cours du XX^e siècle sa dimension profondément autoritaire. Dans *Le Spectateur émancipé*, la critique de Jacques Rancière, même si elle semble se situer plutôt sur le plan moral, constitue également une critique politique animée par un idéal démocratique : en dénonçant le monologisme des artistes qui renouent avec l'œuvre d'art totale, le philosophe dénonce indirectement une conception démiurgique de l'artiste qui se croit supérieur au commun des mortels – et donc, au spectateur. Dans le contexte contemporain, il y voit aussi une manifestation du consumérisme, l'artiste de l'œuvre d'art totale *ne regardant pas à la dépense* pour satisfaire sans limites tous ses *appétits* et proposer à l'envi de nouveaux effets « à la sensibilité de plus en plus émoussée du public² » rompu à toutes sortes de divertissements et de loisirs expérientiels... Ajoutons que, sur les scènes contemporaines, ce phénomène se trouve sans doute renforcé par l'accroissement extraordinaire des possibilités techniques dans les domaines de la lumière et du son.

Selon Jacques Rancière, il existe une deuxième manière de pratiquer le mélange des genres qui « ne se distingue guère de la première dans ses conséquences » au sens où « elle conduit souvent à une autre forme d'abrutissement, qui utilise le brouillage des frontières et la confusion des rôles pour accroître l'effet de la performance sans questionner ses principes³ ». Il s'agit d'une forme d'« hybridation des moyens de l'art propre à la réalité postmoderne de l'échange incessant des rôles et des identités, du réel et du virtuel, de l'organique et des prothèses mécaniques et informatiques⁴ ». Nous reconnaissons dans cette seconde manière une modalité de la *mixis* émergeant dans le sillage des nouvelles technologies qui se sont développées au cours des trois dernières décennies. Il n'est d'ailleurs pas anodin que Jacques Rancière utilise pour qualifier cette deuxième manière le terme d'« hybridation » dans la mesure où c'est celui qui est privilégié pour qualifier l'apparition du numérique et des nouveaux médias dans l'art contemporain, avec pour terrain d'expérimentation privilégié les arts visuels. Plus profondément, cette modalité de la *mixis* renvoie à l'un des traits dominants de ce que Fredric Jameson appelle le postmodernisme, soit à « la logique culturelle du capitalisme tardif » : dans son essai publié en 1991, ce dernier considère comme l'un des quatre « éléments constitutifs » du postmodernisme « les nouvelles technologies, elles-mêmes figures d'un nouveau système économique mondial⁵ ». Celles-ci sont d'autant plus importantes qu'elles entretiennent des « relations profondes et constitutives » avec les trois autres marqueurs du postmodernisme que sont, selon Jameson, « une nouvelle superficialité », « l'affaiblissement de l'historicité » et « une tonalité émotionnelle d'un nouveau genre – ce [qu'il appellera] “intensités”⁶ ». Signe des temps, on constate que les termes d'« hybride »

¹ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, op. cit., p. 72.

² Bertolt Brecht, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, L'Arche, Paris, 1999, p. 114.

³ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 28.

⁴ *Ibid.*

⁵ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 40.

⁶ *Ibid.*

et d'« hybridation » prolifèrent à l'intérieur et hors du champ des productions culturelles en même temps que les pratiques et les formes hybrides y sont encouragées et surexposées.

Or, il s'agit d'un phénomène récent dans l'histoire de l'art occidental où l'hybridité ne correspondait pas jusqu'alors au système de valeurs acceptées, mais constituait une « forme négative », marginale voire *hostile*, liée à l'impureté, à l'anormalité, au monstrueux. Ici, un détour par l'étymologie peut permettre de mieux comprendre les connotations associées à l'hybride, le terme étant un dérivé du grec *ibrida* qui signifie « sang mêlé », « bâtard ». Par la suite, « *ibrida* est devenu *hybrida* par rapprochement avec le grec *hubris*, signifiant “excès, ce qui dépasse la mesure”, voire dans un autre sens, “viol, outrage”¹ ». Le philosophe François Frimat résume très bien la charge négative attachée à cette notion dans la culture occidentale :

Aux origines de l'usage linguistique de la notion d'*hybride*, on retrouve non seulement l'idée constative de mélange des sangs (*hybrida* en latin), mais aussi celle, normative, de ce qui transgresse les catégories ou critères purs [...]. La notion d'hybride installe donc dès le début de son histoire le risque d'un glissement [...] du typologique à celui de l'évaluation, avec son cortège de conséquences liées à l'ordre selon lequel on décide de ce qui est méritoire ou non.²

Ainsi, dans son *Vocabulaire d'esthétique* publié en 1990, Étienne Souriau donne du mot « hybride » une définition où perce encore nettement un jugement de valeur négatif : « On qualifie d'hybrides des œuvres qui mélangent des influences, des styles ou des genres disparates et mal assimilés, d'où manque d'unité et disharmonie³ ». Même si la période moderne, comme nous l'avons vu, a amorcé la revalorisation de l'hybridation dans le champ artistique, c'est à un retournement complet qu'on assiste aujourd'hui : l'hybridité se banalisant est en passe de devenir une « forme positive », voire une nouvelle norme. Jean-Marc Lachaud remarque que, « dans la dissolution de l'artistique au sein du grand tout culturel, la mode penche du côté du métis » et que « l'hybride est aussi volontiers valorisé⁴ » : « En lisant les revues consacrées à l'art, en feuilletant les magazines spécialisés dans la mode vestimentaire, ou en parcourant les rubriques gastronomiques des hebdomadaires, tout est de l'ordre, aujourd'hui, de l'hybridation et du métissage⁵ ». Parallèlement, « le terme hybride [...] est devenu un terme courant en étant aussi bien utilisé dans le secteur des nouvelles technologies, de la stratégie, de l'économie, que dans le secteur du management – on parle de forme, de configuration, d'organisation hybride⁶ ». En fait, comme le suggère le chercheur Emmanuel Molinet, tout laisse à penser que nous sommes entrés depuis la fin des années 1980 dans une culture elle-même hybride, voire dans une culture *de* l'hybride « de plus en plus interactive, basée sur la notion d'échanges, de connexions, et de transferts, à laquelle s'ajoutent une culture du remix et de la technologie numérique [...]. Cette culture marque en fait la prolifération d'objets dits hybrides, et l'extension, voire l'apparition de nouvelles formes d'échanges, de conversions ou d'interactions⁷ ». Or, cette nouvelle culture est étroitement liée à la recherche de la performance qui constitue l'une des valeurs phare de la société post-

¹ Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *op. cit.*, p. 9.

² François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, PUF, Paris, 2010, p. 31.

³ Étienne Souriau, “Hybride”, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Paris, 1990, p. 840.

⁴ Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », *op. cit.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*

⁶ Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *op. cit.*, p. 2.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

industrielle, ce dont témoigne en particulier la recherche scientifique dans les domaines de la génétique, des biotechnologies et de la réalité virtuelle.

Aux niveaux technique et symbolique, la deuxième manière de pratiquer le mélange des genres identifiée par Jacques Rancière correspond donc à un dispositif distinct de l'œuvre d'art totale. Au premier niveau, il s'agit de confronter des techniques, voire des technologies traditionnellement liées à une pratique artistique, aux nouvelles technologies dans un souci d'expérimentation et/ou d'innovation. Comme le met en évidence Jacques Rancière en en faisant une catégorie à part de la *mixis* actuelle, ces formes d'hybridation sont innombrables et se sont généralisées sur les scènes contemporaines où écrans, projections vidéos, hologrammes, environnements sonores, voix acousmatiques traitées technologiquement et toutes sortes d'artefacts (présences artificielles, robots et machines...) cohabitent désormais de plus en plus souvent avec les interprètes en chair et en os selon le principe de la «réalité augmentée». Il est évident que ces formes d'hybridation mériteraient d'être étudiées pour elles-mêmes – ce que nous ne ferons pas ici – en fonction de la démarche artistique qui les anime et de la manière dont les nouvelles technologies sont utilisées et données à penser dans l'économie générale de l'œuvre. Dans le champ chorégraphique¹, dès les années 1960, le chorégraphe américain Merce Cunningham expérimente les potentialités d'une nouvelle technologie de détection du mouvement, avant de s'intéresser à la vidéo dans les années 1970 et de la détourner de l'usage archivistique qui est le sien pour en faire un outil de création. Vingt ans plus tard, il est l'un des premiers à expérimenter la composition chorégraphique assistée par ordinateur à partir du logiciel *Lifeforms*, une expérimentation rendue possible par la collaboration des départements de danse et de recherche en infographie et multimédia de la Simon Fraser University en Colombie-Britannique². Plus près de nous, les chorégraphes N+N Corsino à Marseille³, Jean-Marc Matos à Toulouse ou encore Myriam Gourfink à Paris travaillent en interaction étroite avec les technologies numériques. Cette dernière, en particulier, recourt depuis quinze ans aux technologies les plus avancées pour mener à bien une exploration des potentialités du corps : à la fin des années 1990, elle met au point avec un ethnomusicologue et chercheur en informatique de l'IRCAM un logiciel de notation chorégraphique adapté de la Cinénotation Laban, LOL (*Laban on Lisp*), qui constitue pour elle un véritable outil d'écriture chorégraphique⁴. Dans les créations de Myriam Gourfink, l'exploration par les interprètes de qualités de mouvement très spécifiques (ralentis, micromouvements) s'accompagne d'un dispositif technique extrêmement élaboré : utilisation en direct de LOL, écrans LCD, capteurs de mouvement, musique directe elle-même hybride⁵. Selon nous, dans ce cas précis, l'hybridation comporte indéniablement une dimension expérimentale : il s'agit de *mettre à l'essai* une technique au frottement d'une technologie – ici, d'explorer les potentialités techniques des

¹ Pour la danse, voir l'étude proposée par Olympe Jaffré, *Danse et nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre*, L'Harmattan, Paris, 2007.

² Voir à cet égard le rôle joué par les «artistes numériques» Paul Kaiser et Shelley Eshkar auprès du chorégraphe Merce Cunningham, mais aussi auprès de Bill T. Jones et de Trisha Brown.

³ Nicole et Norbert Corsino sont les directeurs artistiques depuis octobre 2013 d'une «scène européenne de création chorégraphique et innovation numérique», la Scène 44 à Marseille.

⁴ En effet, le logiciel LOL permet à Myriam Gourfink de composer une partition chorégraphique en amont du travail avec les interprètes. Il est adapté aux immenses potentialités ouvertes par la danse contemporaine dans le domaine du mouvement. En cela, il se distingue de la Cinénotation de Laban, plus contraignante, plus normative et destinée avant tout à garder la trace d'une création chorégraphique *a posteriori*.

⁵ Le compositeur Kasper T. Toeplitz qui travaille depuis la fin des années 1990 avec Myriam Gourfink a notamment mis au point un instrument «mutant», hybride de basse et d'ordinateur, baptisé le «*bass-computer*».

danseuses¹, soit la connaissance et la maîtrise du corps et du mouvement, en inventant un logiciel lui-même expérimental. Cependant, il est bien d'autres cas où la fascination pour les nouvelles technologies s'impose avec une telle force qu'elle éclipse toute réelle mise en friction avec les autres techniques convoquées dans la création. Un bon exemple – pour rester dans le champ chorégraphique – est la dernière création de la chorégraphe espagnole Blanca Li, *Robot*², qui met en scène huit danseurs avec des petits robots qui marchent et dansent, et des machines musicales. Parlant de l'origine de ce projet, Blanca Li déclare que « [les robots] sont partout dans nos vies », ce qui la conduit à se demander : « Qui mène qui ? ». Or, si *Robot* témoigne à l'évidence d'une fascination pour les machines, la danse n'est guère bousculée par la rencontre avec elles et suscite un effet de déjà vu. À peine si le spectacle soulève la question des limites de l'humain, pourtant au cœur du trouble bioéthique de notre époque, dans la mesure où il se déploie avant tout sur un mode techno-ludique. Ici, la mise en relation entre corps humains et corps artificiels conduit finalement à une forme spectaculaire consensuelle.

En outre, même lorsque ce dispositif d'hybridation conduit à une véritable interaction entre les techniques, il a tendance à se constituer comme un système autonome, autoréférentiel, voire autoréflexif en raison de l'attrait puissant exercé par les nouvelles technologies, mais aussi en raison du temps, du coût et des contraintes spécifiques qu'elles imposent au travail de création. Enfin, parce qu'elle est souvent davantage centrée sur le processus que sur la production qui en découle, l'hybridation entre la danse et les nouvelles technologies remplace la découverte d'une *œuvre* au profit d'une *expérience* dont le public est le simple témoin ou à laquelle il est invité à participer de façon plus ou moins interactive. Dans cette perspective, l'œuvre risque d'être conçue puis valorisée comme un exploit technologique davantage que comme un « *grand essai* » « en vue de mettre en forme, pour la scène, les problèmes de l'époque³ » - parmi lesquels l'émergence d'un horizon post-humain de notre histoire. En fait, au niveau symbolique, il semble que ce dispositif se fonde le plus souvent sur trois valeurs fondamentales caractéristiques de la postmodernité : la technicité, l'innovation et la performance. Or, on voit bien comment ces valeurs peuvent conduire au formalisme, la question des moyens risquant de l'emporter sur celle des fins, ou, comme le dit Jacques Rancière, « le brouillage des frontières et la confusion des rôles » visant à « accroître l'effet de la performance sans questionner ses principes⁴ ». Par ailleurs, cette modalité de l'hybridation semble reposer sur l'idée que la technique, dans un « présent "post-utopique" de l'art », est dépositaire de l'avant-garde, voire constitue un moyen d'émancipation, quand ce n'est pas le seul possible... Pour toutes ces raisons, elle a peu de chances, selon nous, de conduire à une politisation de l'art, même s'il serait bien imprudent d'exclure *a priori* du champ politique toute œuvre qui recourrait aux artefacts technologiques au motif qu'elle cèderait automatiquement à l'air du temps. Comme le souligne Isabelle Barbéris, « tout dépend de l'*ethos* artistique opérant ces jeux de croisement et de montage⁵ » à quoi s'ajoute la spécificité propre de toute proposition artistique. En un mot, dans le débat qui nous occupe, il ne s'agit pas de se déclarer technophile ou technophobe mais de réfléchir aux

¹ Myriam Gourfink travaille presque exclusivement avec des interprètes féminines.

² Création de la compagnie Blanca Li, festival d'Avignon, juillet 2013.

³ Bertolt Brecht, « Sur le théâtre expérimental », in *Écrits sur le théâtre*, « La Pléiade », Gallimard, Paris, 2000, p. 314.

⁴ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 28.

⁵ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, *op. cit.*, p. 74.

modalités par lesquelles l'hybridation peut encore créer du dissensus et conduire à une politisation de l'art.

L'HYBRIDE POLITIQUE

Si l'on en croit Jacques Rancière, cela pourrait être la vocation de la troisième manière de pratiquer le mélange des genres, dans la mesure où, contrairement à l'œuvre d'art totale et à l'hybride postmoderne, celle-ci « ne vise plus l'amplification des effets mais la remise en cause du rapport cause-effet lui-même et du jeu des présuppositions qui soutient la logique de l'abrutissement. Elle propose [...] de [concevoir la création] comme une nouvelle scène de l'égalité où des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres¹ ». Au niveau pragmatique qui est celui auquel Jacques Rancière s'attache principalement dans son essai, ce dispositif permet l'émancipation du spectateur dans la mesure où l'on ne présuppose ni sa passivité ni son incapacité, où il partage avec l'artiste la part d'inconnu propre à toute véritable expérimentation artistique, où il est invité à composer son propre « poème » au contact de l'œuvre :

Car dans toutes ces performances il s'agit de lier ce que l'on sait avec ce que l'on ignore, d'être à la fois des performers déployant leurs compétences et des spectateurs observant ce que ces compétences peuvent produire dans un contexte nouveau, auprès d'autres spectateurs. [...] L'effet de l'idiome ne peut être anticipé. Il demande des spectateurs qui jouent un rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'« histoire » et en faire leur propre histoire.²

Pour rompre avec la logique de « la transmission droite à l'identique », ce type de dispositif repose donc sur des valeurs et des modalités techniques différentes de celles de l'œuvre d'art totale et de l'hybride postmoderne. En fait, en se proposant comme une expérimentation artistique dont « l'idiome ne peut être anticipé », l'hybridation s'ouvre à l'inattendu, à l'imprévisible, à ce qui pourra potentiellement dépasser la mesure imposée par les normes esthétiques en vigueur, voire retourner la norme contre elle-même – tâche dont on mesure la difficulté à l'heure du « tout hybride ». Renouant avec sa puissance disruptive et transformationnelle, l'hybridation est « *performative* dans le sens où elle “invite à la découverte de l'indéterminé, du différend, du non-encore-là”³ », ce en quoi elle est également potentiellement transgressive et subversive. Parce que l'artiste ne présuppose pas ses effets, la forme tend alors à s'autonomiser, retrouvant la puissance critique et dissensuelle qui fut celle des productions hybrides de la modernité. C'est pourquoi nous appellerons cette troisième modalité de la *mixis*, l'hybridation *politique*.

D'abord, contrairement à l'œuvre d'art totale où le mélange des pratiques et des techniques vise à la création d'une forme homogène – à proprement parler *uniforme* –, dans le cas qui nous occupe, l'hybridation produit une œuvre hétérogène et atypique qui affiche l'impureté de ses origines, en un mot, une œuvre elle-même *hybride* dans son sens le plus ancien : *bâtarde*. Alors que l'œuvre d'art totale se propose comme une image unifiée de la réalité puissamment idéalisante, l'hybride politique favorise la distance critique du

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 28.

² *Ibid.*

³ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, op. cit., p. 69.

spectateur par sa « volonté au contraire de dénaturiser et de faire éclater l'unité de la norme dominante en faisant se heurter des réalités hétérogènes pour suggérer leur interdépendance souterraine¹ ». La comparaison entre l'œuvre d'art totale et l'hybride politique est à cet égard intéressante car elle fait apparaître que tout processus d'hybridation ne débouche pas nécessairement sur une forme hybride, ce qui, sur le plan méthodologique, nous invite à faire la distinction entre le *processus* d'hybridation et la *forme* hybride. En outre, comme nous l'avons vu dans le cas de l'hybride postmoderne, toute forme hybride n'est pas en soi transgressive, encore moins subversive², dans la mesure où elle peut correspondre aujourd'hui à un modèle désirable et consensuel, voire se constituer comme une forme normative dans le champ de l'art. L'hybride politique, quant à lui, se caractérise par son caractère visiblement pluriel, couturé et composite. Comme la créature du docteur Frankenstein, il conserve dans sa forme les traces visibles du processus d'hybridation dont il est le produit, jusqu'à faire coexister les contraires. À l'opposé du modèle organiciste du « bel animal³ » auquel aspire l'œuvre d'art totale, l'hybride politique assume sa nature d'artefact créé selon les techniques de l'assemblage, du collage et/ou du montage de matériaux, de pratiques et de modalités d'expression différents.

C'est pourquoi, au niveau symbolique, cette manière de pratiquer le mélange des genres renvoie à une conception désacralisée de la création artistique : au « génie créateur » doté d'un pouvoir démiurgique se substitue le travail d'un « bricoleur⁴ » qui cherche par l'expérimentation la forme la plus adéquate à son propos. Là, la pratique mélangiste n'est ni le signe d'un « hyper-consumérisme », encore moins le fait d'un « ego surdimensionné » : elle prend sa source, plutôt, dans une certaine impuissance de l'artiste. Comme le souligne Brecht, « il n'est pas mauvais, pas trop mauvais, d'attirer l'attention sur le fait que l'impuissance peut être à l'origine de mouvements nouveaux. [...] L'impuissance, c'est-à-dire l'impossibilité de faire une chose déterminée, est effectivement indispensable pour pouvoir faire quelque chose de différent⁵ ». Constatant les limites expressives de son art, l'artiste – metteur en scène, chorégraphe, circassien – peut alors décider d'emprunter à un autre art ses techniques et sa puissance expressive, selon des modalités allant de l'emprunt à la modélisation : recours au texte ou au chant pour le circassien ou le chorégraphe, traitement chorégraphique de la mise en scène théâtrale, par exemple. Cette déterritorialisation peut conduire à une fragilisation de l'artiste, sauf à penser comme le veut la *doxa* postmoderne, que les arts ne se différencient plus par la maîtrise technique d'un médium spécifique et qu'un chorégraphe peut être metteur en scène, un circassien danseur et inversement, sans que cela prête à conséquence *esthétiquement parlant*. Le parti pris de l'hybridation peut avoir également pour conséquence l'émergence d'une modalité de création collective, en particulier dans le spectacle vivant. Du reste, dans les grandes périodes historiques d'expérimentation de l'hybridation du XX^e

¹ *Ibid.*, p. 71

² Nous traiterons de la distinction entre transgression et subversion dans le chapitre 3 du présent mémoire.

³ Dans *L'Avenir du drame*, Jean-Pierre Sarrazac oppose au modèle du « bel animal » le « devenir rhapsodique » du théâtre contemporain qu'il associe au montage, à l'hybridation, au rapiécage et à la choralité. Voir *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Circé, Belval, 1999.

⁴ Dans le sens où nous l'entendons ici, le mot « bricoleur » renvoie à un rapport désacralisé à l'art et non à une posture sociale. Voir à ce sujet le portrait que fait Gérard Noiriel des « bricoleurs d'avenir » qui « insistent [...] sur l'artiste partageant les souffrances du peuple, à la manière du jeune Werther » et dont le « discours est revendicatif, voire dénonciateur », in *Histoire, Théâtre, Politique*, Agone, Paris, 2009, p. 97.

⁵ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 288-289.

siècle, on remarque l'émergence non seulement de collaborations étroites entre artistes, mais aussi de véritables expériences de co-création, que l'on pense à Brecht et Weill ou à Cage et Cunningham. Le processus de création se révèle alors une sorte de laboratoire politique où s'expérimentent la pluralité, le dissensus, le dialogisme, et, à des degrés divers sans doute, l'autonomie et l'égalité entre les protagonistes de la création. Aujourd'hui, la généralisation et le décloisonnement accéléré des pratiques et des techniques dans l'art contemporain expliquent peut-être la multiplication des « collectifs de création » comme mode d'organisation des compagnies émergentes. Reste à déterminer si ce phénomène est aussi le signe d'un désir de politique... Comme nous allons le voir, la danse contemporaine française constitue à cet égard un objet d'étude particulièrement intéressant, tant sur le plan des discours que des pratiques.

Enfin, nous pensons que, pour être politique, l'hybridation doit être sous-tendue par le désir d'échapper au formatage et au formalisme, double écueil qui guette les pratiques mélangistes dans le contexte actuel de l'hybridité généralisée. Comme le souligne Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*, la *mixis* peut donner lieu à une « nouvelle aventure intellectuelle » pour l'artiste comme pour le spectateur. Cependant, c'est à la condition que la recherche formelle ne vaille pas pour elle-même mais qu'elle s'articule à une pensée qui cherche le chemin de la scène. Bien sûr, il ne s'agit pas de nier que l'hybridation constitue en soi une expérimentation formelle particulièrement riche et productive et qu'elle permet l'émergence de nouvelles formes, voire de genres nouveaux, comme ce fut le cas de l'installation ou la performance à la fin du XX^e siècle. Par ailleurs, comme l'avaient compris les Romantiques, l'hybridation constitue une arme efficace contre le formatage qui menace toute forme d'art une fois reconnue et instituée. Cependant, il nous semble que l'art contemporain est aujourd'hui plus directement menacé par une fuite en avant formaliste sous l'injonction de la nouveauté étroitement liée à celle du décloisonnement, quand ce n'est pas, étrange perversion du temps présent, celle de la transgression qui s'impose comme la nouvelle loi du *contemporain*. Ainsi, la chercheuse Isabelle Barbéris souligne que tout projet d'hybridation politique s'est aujourd'hui considérablement compliqué :

Le laboratoire et la fabrique de sens, insurgés contre le triomphe de l'homogénéité et de l'uniformité, désireux de produire de la différence l'emportent-ils à tous les coups contre un système dominant lui-même diffus, rhizomatique et irrationnel ? Les œuvres composites sont-elles encore aptes à engendrer les déterritorialisations et les chocs signifiants ?¹

Parce que l'hybridité est devenue le marqueur institutionnel d'un art résolument contemporain, il est aujourd'hui possible de céder à la pente générale en perdant de vue qu'une œuvre d'art devrait être avant tout une structure pensante, soit une tentative de saisir un réel impensé ou irreprésenté à travers l'invention d'une forme. Comme le souligne Brecht, « la forme d'une œuvre d'art n'est rien d'autre que l'organisation parfaite de son contenu ; c'est pourquoi sa valeur est entièrement dépendante de celui-ci² ». Et, selon nous, l'enjeu aujourd'hui d'un art véritablement expérimental porte moins sur les formes que sur la pensée. Car « il n'est pas d'art nouveau sans objectif nouveau³ », d'où l'importance de ne pas tant s'attacher à « la nouveauté de l'emballage⁴ » qu'à l'éventuelle

¹ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, op.cit., p. 74

² *Ibid.*

³ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 129.

⁴ *Ibid.*

nouveauté du « sujet » de la création. C'est pourquoi l'hybridation, pour avoir une valeur politique, ne peut se résumer à une simple combinatoire et superposition de pratiques et de techniques, mais doit être sous-tendue par la *nécessité poétique* d'inventer un langage, par le désir d'ouvrir les possibles de la représentation et de l'expression. Dans ces conditions, nous faisons l'hypothèse que l'hybridation pourrait constituer une manière de réaffirmer la puissance de représentation de l'art contre le dogme postmoderne de l'irreprésentable, contre « l'idée qui s'impose qu'il faut faire son deuil de toute représentation d'une réalité devenue éclatée et chaotique¹ ». Et que ceci, dans le contexte actuel de nihilisme et de glissement de l'art vers l'éthique, ferait véritablement *dissensus*.

DANSE CONTEMPORAINE ET HYBRIDITÉ

Dans le cadre de cette étude, c'est à l'observation et à l'analyse d'un champ de recherche particulier que nous nous attacherons : celui de la danse et, plus particulièrement, de la danse contemporaine française. En effet, en tant que spectatrice, il nous est apparu que les propositions issues du champ chorégraphique contemporain constituaient non seulement des laboratoires dynamiques des différentes formes d'hybridation, mais aussi des territoires d'expérimentation privilégiés de l'hybride politique. Dans cette perspective, nous présupposons que la danse forme encore, malgré le décloisonnement accéléré des pratiques et des techniques artistiques, un champ artistique spécifique historiquement constitué et distinct des autres arts, en particulier de son art frère, le théâtre. Bien sûr, définir un champ identitaire propre à la danse contemporaine – même historiciste, non-essentialiste et provisoire – est aujourd'hui problématique : parce qu'elle s'inscrit pleinement dans son époque au même titre que le théâtre ou le cirque contemporains, la danse est marquée par la généralisation des pratiques mélangistes et l'incorporation des nouvelles technologies. Et il faut bien admettre que, si l'on considère la définition que Hans-Thies Lehmann donne du théâtre postdramatique², la distinction entre un spectacle de danse contemporaine et un spectacle théâtral peut sembler difficile, si ce n'est arbitraire³. Par le recours au texte, la danse contemporaine se déterritorialise vers le théâtre en même temps que le théâtre postdramatique s'éloigne du texte au profit du corps et de l'image, se déterritorialisant à son tour vers la danse. Alors que de nombreuses créations théâtrales actuelles remettent en question la primauté du texte, que le dramaturge cède de plus en plus souvent la place à « l'écrivain de plateau », que le « théâtre comme *texte* » fait place au « théâtre comme *matériau*⁴ », la distinction traditionnelle qui donnait à l'un le primat du dire, à l'autre celui du mouvement s'est aujourd'hui considérablement brouillée au point qu'il semble impossible de poser comme un critère de distinction opératoire que « le théâtre parle,

¹ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 38.

² « Le théâtre postdramatique est un théâtre qui exige un événement scénique qui serait, à tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel. », in Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 13.

³ Précisons, cependant, que, par-delà la question esthétique, le champ de production, le public visé et le mode de financement du théâtre et de la danse restent, quant à eux, bien distincts.

⁴ Patrice Pavis, *La Mise en scène contemporaine, origines, tendances, perspectives* (1996), Armand Colin, Paris, 2008, p. 290.

[alors que] la danse bouge¹ ». Et nous ne réfléchissons ici qu'à la distinction entre la danse et le théâtre : le problème se pose sans doute de manière encore plus épineuse aujourd'hui pour la danse et la performance. Nous y reviendrons.

Du reste, comme nombre d'artistes contemporains, les chorégraphes tendent à refuser « toute assignation à résidence dans un territoire fini et défini par d'autres qu'eux-mêmes² » et revendiquent leur art comme territoire d'expérience. Plus encore, parce qu'ils se défient des étiquettes, ils sont nombreux à refuser une définition essentialiste ou fixiste de la danse. Dans un essai récent consacré à la danse contemporaine, le philosophe François Frimat explique que les artistes y voient une double menace, idéologique et institutionnelle :

La question même « Qu'est-ce que la danse ? » induit autant une perspective de reconnaissance que d'exclusion. Le mouvement créateur récent la refusera autant pour le risque identitaire qu'elle comporte que pour les effets d'exclusion, trop facilement induits ou instrumentalisés par l'institution politique qui, par une politique possiblement dogmatique de distribution des subventions selon un partage des genres devenu anachronique, a écarté de la possibilité même de travailler nombre d'artistes contemporains.³

À cet égard et bien qu'elle s'intègre à un horizon artistique européen tant sur le plan des pratiques que de la théorie, la danse contemporaine française comporte, selon nous, une spécificité. En France, la défiance des danseurs et des chorégraphes contemporains envers toute volonté institutionnelle de délimitation de leur champ d'expérimentation est d'autant plus grande qu'ils ont dû lutter contre des pesanteurs historiques inégalées dans le reste de l'Europe, même si, paradoxalement, la danse contemporaine française est aujourd'hui bien plus institutionnalisée que dans les pays voisins. En rupture avec la toute puissante danse académique, la Nouvelle Danse française s'est voulue dès l'origine résolument *contemporaine* c'est-à-dire en « rupture avec une histoire, une tradition ou un corps d'habitudes⁴ ». C'est pourquoi, depuis plus de quarante ans, elle s'emploie à repousser toujours plus loin les lignes de partage qui ont historiquement fait de *la* danse – c'est-à-dire du *ballet* – un art doté d'un potentiel expressif singulier digne de figurer dans le système des beaux-arts. Dans la logique des Romantiques en lutte contre l'art académique de leur temps, l'autonomisation de la danse contemporaine française par rapport au ballet passe par l'expérimentation de l'impureté : hybridation de la danse avec le théâtre dans les années 1980 ; « courant performatif » dans les années 1990. Aussi le public a-t-il été confronté au cours des dernières décennies à de nombreuses propositions où le mouvement dansé dans sa qualité rythmique, son amplitude, sa virtuosité a disparu, à des propositions où la danse comme art du mouvement et de la dépense se trouve redéfinie – reclassification que certains journalistes ont désignée dans les années 1990 par l'expression paradoxale de « non-danse⁵ ». Parce qu'elle a dû s'imposer plus radicalement qu'ailleurs, peut-être, la danse contemporaine française a poussé l'expérimentation de ses frontières identitaires jusqu'à rendre la danse indiscernable. Ainsi, selon François Frimat, « en allant

¹ Philippe Ivernel, Anne Longuet Marx, « Réouverture ou suite sans fin », in *Études théâtrales*, n°49, « Théâtre et Danse, un croisement moderne et contemporain », Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Louvain, 2010, p. 9.

² Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, Paris, 1995, p. 40.

³ François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, op. cit., p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage de la journaliste Dominique Frétard, *Danse contemporaine : danse et non danse. Vingt-cinq ans d'histoire*, Le Cercle d'art, Paris, 2004.

voir un spectacle de danse contemporaine [...] l'on peut douter de l'existence même de LA danse¹ ».

Alors, comment définir la danse contemporaine en évitant la simplification ou le dogmatisme ? Voire, comment définir *la* danse à l'aune des expérimentations menées ces quarante dernières années ? François Frimat entreprend ce projet définitoire dans *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?* tout en en dénonçant les limites². Selon lui, le corps constitue souvent pour les chorégraphes contemporains le plus petit dénominateur commun entre des créations hybrides très diverses, constat qui le conduit à définir la danse contemporaine *a minima* comme « ce qui répond à une intention précise : faire actualité dans notre présent immédiat à partir du corps comme paradigme de l'investissement de tout médium³ ». Nous retiendrons de cette définition deux idées essentielles : la première est que le corps, s'il n'est plus envisagé comme le médium, n'en reste pas moins le paradigme fondamental de toute création en danse contemporaine. Cependant, en remplaçant « médium » par « paradigme », François Frimat met en évidence que le corps humain dans sa matérialité et son organicité peut aller jusqu'à disparaître de la scène chorégraphique, comme dans la création de Christian Rizzo, *100 % polyester, objet dansant n° (à définir)*⁴. Parler du corps comme paradigme permet donc d'englober dans le champ de la danse toutes sortes de dispositifs dans lesquels d'autres médiums, l'image par exemple, se substituent à la présence physique des interprètes. C'est du moins de cette manière qu'au cours des années 1990, certains chorégraphes contemporains entreprennent d'élargir ses frontières définitionnelles. Représentatif de cette avant-garde, le chorégraphe Boris Charmatz affirme ainsi qu'« il y a une approche physique de la lumière, du son, du plastique, du textuel⁵ » et qu'« on n'a pas besoin forcément en soi d'un corps pour danser. L'étiquette "danse" gagne à être étendue à bien des projets⁶ ». Dans cette perspective, la danse peut donc être abordée comme un simple *concept*, un parti pris radical dont témoignent nombre de propositions chorégraphiques ces vingt dernières années⁷. La seconde idée qui nous paraît plus essentielle encore est celle de l'« intention » qui prévaut à la création, que nous appellerons *l'intention chorégraphique* et qui permet de distinguer une dominante opératoire propre à la danse contemporaine dans sa relation aux autres arts. Par *intention chorégraphique*, nous entendons une démarche consciente consistant à interroger la relation entre le corps (médium ou paradigme), le temps et l'espace. Qu'il y ait geste dansé ou non, mouvement ou non, il nous semble en effet que la danse contemporaine se caractérise par le désir d'explorer les possibles du corps, par le désir de répondre peu ou prou à la question de savoir « ce que peut le corps⁸ ». Selon cette

¹ François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*, p. 14-15.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Création de 1999. Selon Christian Rizzo, l'origine de ce projet « vient de l'envie de pouvoir présenter une danse où le corps-matière est absent. [Il] voulai[t] rendre visible une idée "dansante" qu'un temps de contemplation/hypnose amènerait à un cheminement imaginaire et/ou à une réflexion sur l'absence... ». Texte mis en ligne sur www.numeridanse.tv/.../1511_100-polyester-objet-dansant-n-a-definir-1...

⁵ Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*, Centre National de la danse, coédition avec Les Presses du réel, Pantin, 2002, p. 160.

⁶ *Ibid.*

⁷ Précisons que ces discours et ces positionnements esthétiques sont le fait d'une minorité de chorégraphes, aujourd'hui légitimés par l'institution, et ne sont pas représentatifs du travail mené par la majorité des danseuses, danseurs et chorégraphes en France.

⁸ Allusion à *L'Éthique* de Spinoza, III, proposition 2 : « Personne, il est vrai, n'a jusqu'à présent déterminé ce que peut le Corps ».

intention, l'approche du corps est donc toujours plus ou moins autoréflexive, le corps « énoncé » plutôt qu' « énonciateur »¹. Du reste, Boris Charmatz, en dépit de son refus des étiquettes, semble reconnaître la singularité de la démarche chorégraphique : « [P]résenter la danse contemporaine comme l'art qui naviguerait entre tous les arts, comme une pratique baladeuse, ne peut nous satisfaire entièrement : tout n'est pas dans tout² ». Ainsi, l'identification d'une *intention chorégraphique* pourrait permettre de différencier la danse contemporaine des autres arts indépendamment du fait qu'ils continuent de former des champs institutionnellement et socialement distincts.

Ce critère nous semble particulièrement utile concernant la danse et le théâtre, deux arts qui n'ont cessé au cours de leur histoire de s'attirer et d'évoluer dans une « proximité dangereuse » - dangereuse du moins pour la danse qui conquiert tardivement son autonomie. Dans le contexte actuel, ce critère est d'autant plus utile qu'il pourrait permettre de différencier la danse contemporaine et le théâtre postdramatique dont les formes spectaculaires tendent aujourd'hui à se ressembler. Afin d'approfondir cet effort de discrimination, il nous semble intéressant de rappeler la définition technique du théâtre que propose Muriel Plana. Comme nous avons tenté de le faire pour la danse, elle réfléchit aux conditions de possibilité pour qu'il y ait théâtre, indépendamment de l'évolution historique de cet art et de la diversité de ses formes :

La définition technique que je tends à poser en préalable à toute réflexion sur le théâtre [...] conditionne la théâtralité d'une représentation à la mise en place d'une relation spécifique entre trois éléments fondamentaux : le corps, le texte et l'image. Pour qu'on ait théâtre, pour qu'on puisse parler de spectacle ou d'événement théâtral, la relation entre le corps, le texte et l'image doit être, dans l'œuvre mise en scène, un minimum dialogique autrement dit effective – soit n'étant pas de pure juxtaposition ou de coprésence, respectant l'autonomie des éléments et les traitant à égalité. Si l'un des éléments, le corps, le texte ou l'image, est trop affaibli ou, au contraire surinvesti au détriment des autres (le cirque et la danse surinvestissent techniquement le corps, le cinéma surinvestit l'image, le roman surinvestit le texte, et fondent ainsi leur propre identité technique), on risque de changer d'art ; de sortir peu ou prou du champ du théâtre...³

Selon l'approche esthétique-politique de Muriel Plana, la différenciation technique d'un art par rapport aux autres arts ne tient donc pas seulement à ses composantes, mais aussi à leurs modalités de relation. Il ne s'agit pas tant ici de révéler la « formule » d'un « art pur » que de penser toute création artistique comme un dispositif, et, en tant que tel, comme un agencement composite, modulable et provisoire. Ainsi, comme elle le précise, il pourrait suffire de « surinvestir » ou d'« affaiblir » l'un des éléments qui composent une œuvre pour qu'elle se déterritorialise d'un art vers un autre : le « surinvestissement » technique du corps dans un spectacle tend à déterritorialiser le théâtre vers la danse ou le cirque. Selon nous, « surinvestissement » est ici à comprendre au sens qualitatif autant que quantitatif. Un spectacle théâtral qui « surinvestit le corps » n'est pas forcément du théâtre « énergétique » : la prise en compte de la qualité gestuelle de l'acteur, de la trajectoire et de la durée de ses gestes ou de ses déplacements, en un mot le travail spécifique sur la manière dont un corps investit le temps et l'espace, auront pour effet de déterritorialiser le

¹ Nous devons cette distinction au chercheur et philosophe Michel Bernard.

² Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretien*, op. cit., p. 161.

³ Muriel Plana, « Perception, réception, compréhension, création : ce que seul le théâtre peut faire au spectateur », communication proposée pour le séminaire « Langues en scène » du 14 mars 2014 à l'Université de Toulouse Le Mirail, p. 2 (texte mis à notre disposition gracieusement par l'auteure).

théâtre vers la danse. Du reste, la façon d'aborder un élément – ici, le corps, le texte ou l'image – compte sans doute davantage dans l'effet de déterritorialisation que la « quantité » de corps, de texte ou d'image repérable dans un spectacle. Comme nous l'avons constaté, il ne suffit pas d'introduire du texte dans un spectacle de danse pour en faire un spectacle théâtral : selon qu'il sera abordé comme matériau sonore – voix, souffle et donc *corps* – ou plutôt comme matière signifiante, on aura affaire plutôt à de la danse ou plutôt à du théâtre.

Dans notre effort définitionnel, il nous semble intéressant de mettre en regard l'approche de Muriel Plana avec celle du philosophe Michel Bernard, nourri par la pensée rhizomatique de Deleuze et Guattari et par la phénoménologie. Dans *De la création chorégraphique*¹, Michel Bernard remet en question l'idée selon laquelle un art constituerait un « champ unifié de l'activité autonome et transcendante finalisée par une valeur ou une norme *a priori*² », dans la mesure où l'artiste joue sur un « *scanning* sensoriel » qui déborde toujours les catégories élaborées par l'institution. Pour lui, tout art est « par essence, nomade », son appartenance à un champ spécifique n'étant que « la résultante des exigences normatives d'un besoin social et des contraintes institutionnelles³ » : nécessité épistémologique d'identification, nécessité axiologique de valorisation, volonté étatique de contrôle qui passent par des modes de désignation discursive⁴. À partir d'une définition du caractère chiasmatisé, instable et dynamique de la perception, Michel Bernard analyse le processus créatif en jeu dans la sensation et le système de production sensorielle mis en œuvre par l'artiste. Selon lui, tout travail de création joue sur un « “spectre esthétique” où se conjuguent des tonalités énergétiques et sensorielles imbriquées⁵ » ; il n'y a donc pas de stricte séparation entre les arts mais plutôt des « modalités apparentes de différenciation et d'accentuation dans un réseau spectral commun de *qualia* sensibles d'origines diverses, ou, si l'on préfère, d'une même chaîne sensorielle hybride⁶ ». Pour autant, Michel Bernard ne renonce pas à caractériser la danse et la corporéité dansante à partir de cette « chaîne sensorielle hybride », comme le laisse entendre, du reste, le titre de son ouvrage : *De la création chorégraphique*. Parmi sept « tonalités sensorielles fondamentales⁷ », il distingue ce qu'il appelle *l'orchésalité*, constituée par quatre « traits connexes » : une « dynamique de métamorphose indéfinie » ; le « jeu aléatoire et paradoxal » de « tissage et dé tissage de la temporalité » par la corporéité ; le « défi à la gravitation terrestre, son dialogue incessant et conflictuel avec la pesanteur » et enfin, « un quatrième trait, le plus fondamental de l'acte de danser : sa pulsion auto-affective ou autoréflexive⁸ ». Et ce qui nous paraît particulièrement intéressant, c'est qu'il associe à *l'orchésalité* trois « dimensions spectaculaires », selon lui majeures dans la danse : *l'expressivité*, *la théâtralité* et *la musicalité*, toutes trois des effets du « pouvoir fictionnaire » de « l'articulation souterraine, secrète et

¹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, 2001.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*

⁴ Voir l'article de Michel Bernard, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, *moderne, postmoderne, contemporain*, à propos de la danse », in *Rue Descartes*, n°44, « Penser la danse contemporaine », Paris, 2004.

⁵ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁷ Les six autres sont, selon Michel Bernard, la picturalité, la plasticité, la musicalité, la fragrance, la saveur, la théâtralité, *ibid.*, p. 22-23.

⁸ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 173-174.

subtile du sentir et de l'imaginaire¹ » qu'il considère comme « le moteur profond, le cœur de la danse² ». En cela, Michel Bernard souligne une sorte d'impureté fondamentale de la danse que des pratiques mélangistes peuvent contribuer à accentuer, modifiant ainsi le système de production sensorielle de l'œuvre et accélérant la déterritorialisation de la danse vers d'autres arts.

DANSE ET CONTEMPORANÉITÉ

À présent, il importe de préciser l'usage du terme « contemporain » tel que nous l'appliquerons à la danse. Bien entendu, définir une danse contemporaine par le seul critère temporel s'avère très insuffisant. Aujourd'hui coexistent toutes sortes de spectacles chorégraphiques qui, bien qu'appartenant à notre présent, ne sont pas de la danse contemporaine. Le caractère contingent de leur coexistence se révèle au fait que les danses qui y sont données à voir n'ont presque rien en commun. Des compagnies du monde entier reprennent aujourd'hui des ballets classiques appartenant au patrimoine historique de la danse occidentale et dont les codes esthétiques se sont élaborés bien avant le XXI^e siècle – survivances du passé, donc, quand bien même ces œuvres seraient mises au goût du jour. Par « contemporain », nous entendons donc autre chose que du temps partagé : comme le rappelle François Frimat, « s'il ne suffit pas qu'un événement me soit concomitant pour m'être contemporain, c'est qu'on désigne par ce terme aussi une valeur³ ». Quelle valeur ? Le contemporain serait-il plutôt ce qui reflète l'esprit du temps ? Et doit-on parler de danse contemporaine au sens où elle en proposerait des images ? Dans un article de 2004, le philosophe Frédéric Pouillaude pousse cette idée jusqu'au paradoxe en suggérant que « ce que nous entendons *aujourd'hui* sous le terme vide de "contemporain" ne consiste peut-être en rien d'autre qu'en l'impossibilité avérée de la figuration époquale⁴ ». C'est que, nous l'avons rappelé au début de cette introduction, l'esprit du temps est celui de la « fin des grands métarécits », de « la fin de l'histoire » et du « sens du monde » : en un mot, le propre de notre temps est son « incapacité [...] à se saisir de lui-même⁵ ». Or, c'est précisément cette impossible figuration qui constitue le régime de l'art contemporain, soit qu'il se donne pour tâche de « figurer cette impossible figuration », soit qu'il ne soit qu'un symptôme de la crise de la représentation qui caractérise notre époque. Frédéric Pouillaude résume cette idée en ces termes :

« Contemporain », en ce qu'il désigne simultanément l'époque et ses productions artistiques, ne postule en fait rien d'autre qu'une telle adéquation comprise comme forme restante et négative de la figuration positive : dans l'incapacité contemporaine de l'art à donner forme au temps, c'est encore l'époque, l'esprit du temps, qui se donnerait négativement à lire.⁶

¹ Selon Michel Bernard, « toute sensation porte en elle-même sa projection fictionnaire, mais la projection fictionnaire n'est pas encore un spectacle, elle est immanente au fonctionnement du sentir », in « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, *moderne, postmoderne, contemporain*, à propos de la danse », *op. cit.*, p. 28.

² Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 99.

³ François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 6.

⁴ Frédéric Pouillaude, « Scène et contemporanéité », in *Revue Descartes*, n°44, *op. cit.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

Selon cette approche, par « danse contemporaine », il faudrait donc entendre « danse *postmoderne* », l'usage du vocable « contemporain » ne désignant rien d'autre que le fait que la danse participe du régime de l'art actuellement dominant, une réalité que nous devons évidemment prendre en compte dans notre réflexion sur la politicalité de la danse. Et nous faisons d'ores et déjà l'hypothèse que certaines propositions chorégraphiques issues du champ institutionnel de la danse contemporaine, parce qu'elles sont soucieuses d'une politisation de l'art, se situent à contre-courant : qu'elles sont non-contemporaines au sens où elles sont anti-postmodernes.

Ceci nous amène à un deuxième point de clarification important : parlant de la danse, il est impossible d'utiliser indifféremment « contemporain » et « postmoderne » comme si les deux termes étaient interchangeables en raison de l'usage spécifique qui est fait du vocable « postmoderne » dans l'histoire de la danse. Pour le comprendre, rappelons que le postmodernisme se définit par rapport au modernisme auquel il succède chronologiquement et dont il subvertit les valeurs essentielles : nouveauté et progrès. Michel Bernard va plus loin en affirmant que, selon l'approche postmoderne, « on ne peut plus se conformer à des valeurs antécédentes et dominantes, on promeut à l'inverse un jeu généralisé avec toutes les valeurs. On pourrait dire que le postmoderne, c'est la multiplication sauvage et indéfinie des valeurs qui tue la valeur¹ ». Or, dans l'histoire de la danse, le vocable « postmoderne » est associé à un courant de la danse américaine qui se développe au cours des années 1960 et 1970 ; et, comme l'explique Sally Banes², ceci est source de confusion dans la mesure où la *post-modern dance* américaine s'avère davantage moderniste que postmoderniste. Utilisé pour la première fois par la chorégraphe Yvonne Rainer à propos du travail de la Judson Church, le terme « *post-modern* » prend un caractère officiel quand il est repris par la critique en 1975 dans un numéro de la revue américaine *The Drama Review*. Dans l'usage qui en est fait alors, « postmoderne » signifie que ce courant succède chronologiquement à la *modern dance* et rompt avec ses partis pris esthétiques. Or, comme l'explique avec humour Frédéric Pouillaude, « au risque du paradoxe, il nous faut soutenir que la danse “moderne” (Laban, Wigman, Graham) est classique : elle est tout entière ordonnée selon l'expressivité d'un sujet créateur³ ». Qui plus est, bien qu'on ne puisse réduire les chorégraphes de la *post-modern dance* à une unique esthétique, ils ont en commun la volonté plus ou moins radicale d'expérimenter les limites de leur médium à travers toute une série de questionnements concernant l'essence de la danse, du corps, de l'espace et du temps. Comme l'explique Sally Banes, cette posture rattache les postmodernes américains au courant moderniste :

Souvent les questions soulevées par le modernisme dans les autres arts surgissent précisément dans l'arène de la *post-modern dance* : l'inventaire des propriétés du médium, l'exposition des qualités essentielles de la danse considérée comme un art, la dissociation des éléments formels, l'élimination de tout contenu extérieur à la danse. Ainsi, sur bien des points, c'est la *post-modern dance* qui a une démarche moderniste.⁴

¹ Michel Bernard, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, *moderne, postmoderne, contemporain*, à propos de la danse », *op. cit.*, p. 22-23.

² Historienne de la danse, Sally Banes est notamment l'auteure d'un ouvrage de référence sur la *post-modern dance* américaine, *Terpsichore en baskets*, publié pour la première fois en 1987 aux États-Unis, et en 2002 en France.

³ Frédéric Pouillaude, « Scène et contemporanéité », *op. cit.*, p. 20.

⁴ Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance* (1987), Chiron /Centre National de la danse, Paris, 2002, traduction de l'américain par Denise Luccioni, p. 19.

Elle ajoute cependant qu'il serait inexact de considérer que la *post-modern dance* n'a rien en commun avec le postmodernisme artistique :

[C]ertains aspects de la *post-modern dance* coïncident tout à fait avec les notions postmodernistes observées dans les autres arts : pastiche, ironie, jeux, référence historique et emprunts de matériaux populaires, continuité des cultures, intérêt pour le processus et non pour le produit, suppression des frontières entre les formes artistiques d'une part, entre l'art et la vie d'autre part, et nouvelles relations entre l'artiste et le public.¹

Pour toutes ces raisons, sans doute, il existe une parenté entre la *post-modern dance* américaine et ce que nous appelons aujourd'hui la danse contemporaine. Cette parenté tient à l'appropriation de certains partis pris esthétiques de la *post-modern dance* par les danseuses et danseurs de la génération suivante, notamment par ceux du courant « performatif » français des années 1990. Elle doit donc être envisagée en termes d'héritage et de mutation, raison pour laquelle des différences existent entre elles. Ainsi, selon Frédéric Pouillaude, si la *post-modern dance* interroge l'essence du médium danse, le courant « performatif » français interroge plutôt celle de la performance jusqu'à « l'opacification réflexive du médium "spectacle" »².

Enfin, par « contemporain », il est également possible d'entendre une catégorie qui subsume les différences entre la danse moderne, la *post-modern dance* américaine et les expérimentations menées dans le champ chorégraphique au cours des quatre dernières décennies en France et dans le reste du monde. C'est l'idée que défend la critique et historienne de la danse Laurence Louppe dans un ouvrage de référence en langue française publié pour la première fois en 1997 : *Poétique de la danse contemporaine*³. En effet, si l'on se place du point de vue de l'ordre du corps qu'elle institue, la danse contemporaine⁴ se situe dans la continuité des expérimentations menées par la modernité. Au début du XX^e siècle, la danse moderne crée une rupture épistémologique majeure en fondant une approche du corps qui bat en brèche le dualisme propre à la pensée occidentale : selon cette approche, le corps est un instrument au service de l'esprit et n'est susceptible de signifier que par référence au *logos*. Avec la rupture moderne, le danseur devient l'inventeur de sa propre corporéité. Cette rupture épistémologique se fait avant tout par rapport à la danse de ballet : l'approche de la corporéité initiée par les modernes est fondamentalement hétérotopique par rapport à la danse classique⁵ au sens où, sans s'y opposer véritablement, elle se situe et travaille *ailleurs*. En effet, non seulement la danse classique repose sur la reproduction et donc sur la transmission de mouvements et de postures préexistants et codifiés, mais surtout elle travaille à la normalisation, voire à la sérialisation d'une corporéité dansante obéissant aux canons de l'idéal d'un corps aligné, vertical, défiant l'apesanteur, ce qui a pour conséquence « l'effacement des autres corps possibles⁶ ». La danse moderne se fonde quant à elle sur le *pouvoir-être* du corps contre

¹ *Ibid.*

² Frédéric Pouillaude, « Scène et contemporanéité », *op. cit.*, p. 18.

³ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* (1997), Contredanse, Bruxelles, 3^e édition complétée, 2004.

⁴ L'expression « danse contemporaine » est entendue ici au sens restreint que nous avons défini dans la section « Danse contemporaine et hybridité » de la présente introduction.

⁵ Le terme « classique » n'est pas utilisé ici dans le sens que lui donne Frédéric Pouillaude au paragraphe précédent mais renvoie à la danse académique, dite aussi « danse de ballet ».

⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 65 : « [D]ans le corps anatomique, obéissant aux canons d'un idéal unique, tel que le magnifia l'esthétique classique, il y avait l'effacement des autres corps possibles ».

toute conception naturalisante d'un *corps donné* : là, le corps est « à la fois, le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir. À partir de quoi, une autre perception, une autre conscience du monde peut s'éveiller¹ ». En cela, la danse moderne se fonde davantage sur l'expérience d'un sujet que sur l'adéquation à un modèle. Ce principe est plus que jamais au fondement de la danse contemporaine aujourd'hui, même s'il est évident qu'elle « est traversée par la tension entre l'invention créatrice et les apprentissages nécessaires à l'acquisition d'un véritable potentiel expressif et d'une conscience des enjeux artistiques d'une époque² ». C'est pourquoi, Laurence Louppe considère qu'« il n'existe qu'une danse contemporaine, dès lors que l'idée d'un langage gestuel non transmis a surgi au début du siècle³ » - une idée qu'elle démontre tout au long de son ouvrage en mettant en évidence la filiation entre la danse moderne et les expérimentations les plus récentes. On voit bien qu'une telle définition excède celle du « contemporain » comme figuration époquale de notre temps ; elle invite au contraire à prendre conscience d'un principe fondateur, à la fois esthétique, éthique et politique, commun à toute la « nouvelle danse » du XX^e siècle, par delà les ruptures et les courants qui marquent son histoire.

En France, dès le milieu des années 1960, l'institution adopte le terme de « contemporain »⁴, choix par défaut, en quelque sorte, le vocable « moderne » étant officiellement utilisé pour qualifier les danses de société⁵. Le terme de « contemporain » associé à la danse renvoie à ce moment-là à un courant très minoritaire qui peine à s'imposer face à la danse classique fortement institutionnalisée. En effet, contrairement à d'autres pays occidentaux, la danse académique jouit en France d'une position hégémonique jusqu'à la fin des années 1960 et les danseuses et danseurs formés à la modernité sont condamnés à travailler à la marge⁶. En fait, ce n'est qu'avec l'explosion de la Nouvelle Danse française⁷ au cours des années 1970 qu'ils parviennent enfin à trouver une place et une reconnaissance, et ce, malgré l'engagement et la ténacité de chorégraphes comme Dominique Dupuy, Françoise Dupuy, Jacqueline Robinson ou Karin Waehner. La critique de danse Agnès Izrine analyse ce que l'on peut considérer, à l'aune de l'histoire de la danse américaine ou allemande, comme un retard français :

D'un côté, bloquée par une élite dont les origines se situent souvent dans une bourgeoisie qui a tendance à se replier sur des valeurs « sûres », de l'autre, confrontée au désintérêt de classes populaires qui ne se sentent pas concernées par un art élitair et peu diffusé, la danse a bien du mal à sortir d'un carcan technique et d'une esthétique classique.⁸

¹ *Ibid.*, p. 13.

² Patrick Germain-Thomas, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?*, éditions de l'Attribut et Arcadi, Toulouse, 2012, p. 24.

³ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 36.

⁴ Voir Patrick-Germain Thomas, *La danse contemporaine, une révolution réussie ?*, *op. cit.*, p. 24.

⁵ Voir Dominique Dupuy, « Quant à la recherche », in *Rue Descartes*, n°44, *op. cit.*

⁶ Patrick Germain-Thomas parle même « d'une sorte d'*underground* chorégraphique des années cinquante et soixante en France », *La danse contemporaine, une révolution réussie ?*, *op. cit.*, p. 39.

⁷ L'expression « Nouvelle danse française » ou encore « Jeune danse française » désigne une nouvelle génération de chorégraphes qui émerge au début des années 1970 et succède aux pionniers et pionnières de la danse moderne française des années 1950 et 1960.

⁸ Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, L'Arche, Paris, 2002, p. 67.

Ainsi, ce n'est qu'après 1968 qu'une Nouvelle Danse française sort de l'ombre, d'abord avec la création en 1969, à Bagnolet, du concours « Ballet pour demain¹ » où l'on voit émerger de jeunes artistes proposant des écritures chorégraphiques inédites, puis avec la mise à disposition progressive, au cours des années 1970, d'infrastructures destinées à la création, à la diffusion et à la formation en danse contemporaine. Portée par une politique institutionnelle efficace et par l'activisme d'une nouvelle génération de danseuses, danseurs et chorégraphes, une véritable révolution s'opère. En rupture avec l'académisme, ces derniers vont « bouleverser l'art de la danse, en changer les formes et les enjeux et imposer, en près de trente ans d'une inventivité débridée, la figure du chorégraphe comme un créateur à part entière² ». Dominique Bagouet, Maguy Marin, Jean-Claude Gallotta, François Verret, Régis Obadia, Régine Chopinot ou encore Karine Saporta sont les principaux représentants de cette première génération, et la liste est loin d'être close tant ces années constituent une véritable explosion artistique, sorte de rattrapage du « retard » français. Au début des années 1980, au moment où cette nouvelle danse est pleinement reconnue au sein du monde artistique, au moment où elle émerge comme un secteur à part entière de l'intervention publique, c'est sous le nom de *danse contemporaine*.

LA DANSE CONTEMPORAINE FRANÇAISE

La danse contemporaine française recouvre des expérimentations très diverses et a été traversée par de multiples influences au cours des quarante dernières années. Dans les années 1980, la France devient « le point de rencontre de tous les styles et de toutes les influences étrangères jusqu'à devenir le passage obligé de toute compagnie d'envergure, qu'elle soit française ou étrangère³ ». Assimilant tous les courants qui traversent la danse européenne et nord-américaine, les nouveaux chorégraphes français puisent dans ce terreau une grande diversité de techniques qu'ils utilisent de manière audacieuse, d'où le sentiment que la danse contemporaine est une « sorte de fourre-tout facilitant le classement impossible d'œuvres protéiformes⁴ ». Parmi les courants les plus influents, on trouve celui de la danse américaine porté vers l'abstraction, avec pour figure tutélaire le chorégraphe américain Merce Cunningham. Reconnue par les institutions culturelles, la danse américaine fait école et de nombreux danseuses et danseurs contemporains français ont l'occasion d'y être initiés, au contraire de la danse théâtralisée héritée du *Tanztheater* allemand dont la figure de proue est la danseuse et chorégraphe Pina Bausch. En effet, en dépit de sa reconnaissance sur la scène internationale dès la fin des années 1970, cette dernière ne fait pas école.

Pour autant, nombre de chorégraphes de la Nouvelle Danse française se réclament d'une théâtralité qui recouvre en réalité des démarches et des esthétiques très différentes :

¹ Le concours « Ballet pour demain » a été créé par Jaque Chaurand, ancien danseur des Ballets russes du Colonel de Basil et de l'Opéra de Paris. Il a d'abord lieu dans un gymnaste mis à disposition par la municipalité de Bagnolet. Par la suite, ce concours prend le nom de « Concours de Bagnolet ».

² Philippe Verrièle, « De la théâtralité à la plasticité. Trois décennies de danse française (1970-2000) », in *Études théâtrales* n° 47-48, « Théâtre et Danse, un croisement moderne et contemporain », Centre d'études théâtrales, Université de Louvain, 2010, p. 87.

³ Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, op. cit., p. 81.

⁴ Élodie Verlinden, « La vague flamande : composer avec la danse », in *Études théâtrales* n°47-48, op. cit., p. 126.

par « théâtralité », on entend une approche de la danse qui se différencie de l'abstraction américaine, mais sans que cette « théâtralité » soit l'objet d'aucune théorisation. Comme en Allemagne dans les années vingt, la revendication de l'hybridation avec le théâtre exprime surtout la volonté de rupture avec une danse académique encore puissamment normative. Aussi, dans les années 1970, les noms des compagnies sonnent-ils comme des cris de ralliement : pour exemples, le Ballet Théâtre de l'Arche, fondé par Maguy Marin et Daniel Ambash en 1978, ou encore le Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris (GRTOP), créé en 1975 et dirigé par Carolyn Carlson. Quant aux chefs de file « historiques » de la nouvelle danse française, Dominique Bagouet, Maguy Marin et Jean-Claude Gallotta¹, ils se revendiquent tous les trois d'une forme de théâtralité. Au désir affiché de se démarquer de la danse académique s'ajoute la volonté d'ancrer la danse dans des problématiques politico-sociales, notamment chez ceux et celles de cette génération qui se sont engagés dans le mouvement de mai 68. Selon Michèle Febvre, il n'y aurait donc pas tant là un « désir de théâtre » que « celui de traduire des idées² ». Reste qu'au cours des années 1980, une fois que la danse contemporaine a atteint une reconnaissance auprès du public, de la critique et des institutions, la revendication d'une théâtralité de la danse devient beaucoup plus minoritaire³.

Au cours des années 1990, la danse contemporaine française entre en crise, une nouvelle génération de chorégraphes contestant les dérives de son institutionnalisation et une tendance à la « standardisation » de ses productions. Cette contestation s'organisant, elle donne naissance en août 1997 à un collectif d'artistes chorégraphiques et de professionnels appelé Espace commun qui signe un manifeste intitulé « Où va la danse contemporaine ? » adressé aux plus hautes autorités de la culture. Phénomène générationnel, se développe simultanément un courant esthétique « performatif » représenté par des danseuses, danseurs et chorégraphes dont la plupart font partie des « Signataires du 20 août⁴ ». Parmi ses principaux représentants, on peut citer Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh, Jérôme Bel, Alain Buffard, Xavier Le Roy, Loïc Touzé ou Boris Charmatz. Influencés par le mouvement Fluxus, le *body art* et la *post-modern dance* américaine, ces artistes chorégraphiques tracent une ligne de fracture avec la génération précédente. Substituant à la référence au théâtre des modèles empruntés aux arts plastiques et à la performance, ils développent ce que le critique Philippe Verrièle appelle une « *doxa* anti-fiction⁵ » : celle de la « pure présence ».

Il fallait donc un corps présenté comme tel, vrai, tangible. Avancer ne serait-ce que l'idée de la fiction revenait à occulter le corps derrière le costume – au sens propre – du rôle. Outre que cette recherche a conduit à force débats, sur la nudité en danse par exemple, elle supposait aussi un refus complet de l'illusion scénique et du rôle, ce qui revenait à bannir toute fiction de l'univers chorégraphique.⁶

¹ Ces trois chorégraphes sont les premiers à atteindre une reconnaissance institutionnelle, ce qui se traduit par leur nomination à la tête des premiers Centres Chorégraphiques Nationaux au début des années quatre-vingt.

² Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, *op. cit.*, p. 40.

³ Voir à ce sujet l'article de Philippe Verrièle, « De la théâtralité à la plasticité. Trois décennies de danse française (1970-2000) », in *Études théâtrales* n° 47-48, 2010, *op. cit.*

⁴ C'est par cette expression que l'on désigne les cinquante signataires du Manifeste « Où va la danse contemporaine ? ».

⁵ Philippe Verrièle, « Frictions sur la fiction. Danse française, 2000-2010 », in *Études théâtrales* n° 47-48, *op. cit.*, p. 95.

⁶ *Ibid.*, p. 94.

La chercheuse Céline Roux parle quant à elle d'une « attitude performative » qui « inscrit le projet artistique dans le temps présent, aussi bien dans la réalisation que dans la réception, mettant en avant, de manière intrinsèque, les notions d'immédiateté et de non-reproductibilité de l'action¹ ». Et comme nous l'avons vu, cette « attitude » va de pair avec une démarche autoréflexive qui interroge de manière radicale le médium « spectacle », autant d'éléments rattachant le courant « performatif » au postmodernisme.

Est-ce à dire que la danse contemporaine en a aujourd'hui fini avec « son désir-manque de théâtre² » comme avec son « désir-manque » de politique ? Peut-être pas ou pas tout à fait. Au cours de la dernière décennie, on remarque l'apparition dans le champ chorégraphique de formes hybrides d'un genre nouveau, au carrefour de la danse, du théâtre et de la performance. Beaucoup travaillent à des mises en situation de soi qui jouent, de façon plus ou moins marquée, à brouiller la frontière entre réalité et fiction. À titre paradigmatique, nous pouvons citer quatre créations récentes du chorégraphe Jérôme Bel : puisant directement dans un matériau biographique, il est l'auteur d'une série de spectacles centrés sur la personnalité de danseuses et de danseurs professionnels. Leur titre, éponyme, rattache ces formes au genre du portrait (en raison de la médiation du chorégraphe) et de l'autoportrait (car les interprètes y évoquent leur propre parcours) : *Véronique Doisneau* (2004), *Isabel Torres* (2005), *Pichet Klunchun and myself* (2005) ou encore *Cédric Andrieux* (2009). Là, la forme privilégiée est celle du solo³ dans lesquels alternent les séquences dansées et le récit à la première personne. S'adressant directement au public, la danseuse ou le danseur jette sur sa carrière un regard rétrospectif, ce qui tend à développer considérablement l'énonciation du texte en scène, texte audible, chargé de sens, qui fait la trame du spectacle. Dans ces formes, le recentrage sur le texte a souvent pour corollaire – et pas seulement chez Jérôme Bel⁴ – une réflexion sur les conditions d'exercice du métier de danseur ; aussi l'approche biographique y flirte-t-elle avec l'analyse socio-politique. C'est ce qu'explique très bien Jérôme Bel au sujet de *Cédric Andrieux* :

Ce qui est décisif pour moi dans ce travail, c'est d'essayer d'analyser dans quelle mesure tel ou tel de ces projets artistiques, de ces esthétiques, produit une aliénation ou une émancipation de l'interprète en tant que sujet historique et social, et en tant que travailleur. Ce coefficient d'aliénation ou d'émancipation, chaque interprète en est le vecteur.⁵

À côté de ces formes, d'autres propositions jouent davantage du détour par la fiction en mettant en scène des personnages inventés dans des situations empruntées au réel. Citons, par exemple, *Itinéraire d'un danseur grassouillet* (2009) de Thomas Lebrun, « conférence dansée sur le danseur à surcharge pondérale », spectacle inspiré au chorégraphe par son propre parcours au sein de la danse institutionnelle et qui prend la forme d'une émission télévisée où s'affrontent sur le mode burlesque cinq pseudo-analystes. Autre exemple intéressant, *Le P.A.R.D.I* (2009) de la Compagnie Volubilis, « Plan d'Accompagnement à la Reconversion des Danseurs et Interprètes », vraie-fausse conférence présentée par les

¹ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 28.

² Geneviève Joly et Muriel Plana, « Théâtralité », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit. , p. 217.

³ Exception faite de *Pichet Klunchun and myself* qui met en scène le danseur traditionnel thaïlandais Pichet Klunchun en duo avec le danseur et chorégraphe français Jérôme Bel *himself*.

⁴ Nous pensons notamment au spectacle *Cartel* (2013) de Michel Schweizer où deux danseurs classiques, dont l'ancien danseur étoile Jean Guizerix, évoquent leur parcours professionnel.

⁵ Jérôme Bel, feuille de salle de *Cédric Andrieux*, 7 février 2015, festival international CDC de Toulouse.

très fantaisistes « Jacques Garnier du Plan Régional de Reconversion » et « Bénédicte Pilchard de la Fédération française d'Espéranto Gestuel ».

Si ces créations signalent apparemment le retour de problématiques politico-sociales dans la danse contemporaine, leur portée critique semble cependant se limiter au champ chorégraphique. C'est pourquoi, nous nous intéresserons à des œuvres davantage ouvertes sur *le monde* au sens qu'Hannah Arendt donne à cette expression, soit à des œuvres qui prennent explicitement comme objet de pensée la politique. Dans ces œuvres, nous tenterons d'analyser comment celle-ci cherche le chemin de la scène, mais aussi quelles formes d'hybridation sont expérimentées dans la démarche créatrice et si l'hybridité formelle contribue à augmenter leur potentialité critique. Sans prétendre proposer un panorama complet des relations entre esthétique et politique dans la danse contemporaine française, nous limiterons notre champ de recherche à ces dix dernières années et à un nombre restreint de chorégraphes : Maguy Marin, Alain Buffard, Héra Fattoumi et Éric Lamoureux. Ces choix ont pour origine la fréquentation régulière du travail des chorégraphes ou bien notre rencontre avec les œuvres, le choc sensible et les interrogations qu'elles ont provoqués en nous. Ils s'ancrent donc dans une expérience spectatorielle nécessairement subjective et partielle, elle-même conditionnée par notre propre expérience somatique, notre formation universitaire et notre rapport intime à l'art où la littérature, le théâtre, le cinéma et les arts plastiques tiennent, comme la danse, une place importante. Enfin, le choix des œuvres qui est le nôtre n'est pas fondé sur l'identification de partis pris esthético-politiques communs qui tendraient à délimiter un champ d'étude homogène, *une* « politique de l'hybride » dans la danse contemporaine française. En fait, nous nous attacherons plutôt à comparer des discours, des formes et des pratiques différentes, autrement dit des œuvres esthétiquement et politiquement distantes mais ayant pour points communs une hybridité formelle repérable et une intention politique plus ou moins explicite.

Depuis longtemps déjà, Maguy Marin pose la question de l'en-commun¹ à travers l'exploration des rapports entre l'individu et le collectif – une recherche qui n'a cessé depuis de s'approfondir en même temps que se sont radicalisés ses partis pris esthétiques. De Maguy Marin, nous analyserons *Umwelt* (2004), *Turba* (2007), *Salves* (2010) et *nocturnes*² (2012) – *Turba* et *nocturnes* étant co-signées avec son compagnon et collaborateur Denis Mariotte. De même, le politique est au cœur du travail chorégraphique d'Alain Buffard, bien que son angle d'approche soit très différent : nourri par la pensée de Michel Foucault, Alain Buffard s'attache à dénoncer le « dressage » du corps, le poids des normes et des assignations identitaires et à montrer comment le corps tente de déjouer les forces psycho-sociales qui s'exercent sur lui. Du reste, dès sa première création en 1998, *Good Boy*, l'expérimentation esthétique est chez lui inséparable du politique, « la question du genre et des représentations de la sexualité [traversant] chacune de [ses] pièces jusqu'à friser, parfois, [comme il le dit lui-même], un certain activisme³ ». D'Alain Buffard, nous analyserons *Les Inconsolés* (2005), *Tout va bien* (2010) et *Baron Samedi* (2012). Quant à Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, qui créent leur compagnie en 1988, leur travail chorégraphique semble d'abord éloigné du politique : « relié aux notions de maîtrise/non

¹ Nous empruntons cette expression au philosophe Jean-Luc Nancy, dont Maguy Marin est une lectrice fidèle.

² Le titre de ce spectacle est entièrement en lettres minuscules, comme cela nous a été signalé par la Compagnie Maguy Marin, un choix que nous respectons ici.

³ Alain Buffard, propos recueillis par Jérôme Provençal pour le Festival d'Automne à Paris, juin 2007.

maîtrise, de puissance/fragile, de minimalisme/performatif, [il fait surgir] une danse dont la charge expressive est traversée par une « énergie graphique »¹. Ce n'est qu'à partir de 2004 que la démarche des Fatlam² se politise à travers ce qu'ils appellent « des pièces plus portées sur des sujets à forte tonalité sociétale³ » et qui interrogent le rapport au corps institué par nos sociétés : en 2006, dans *La Danse de Pièce*, c'est la question de « l'homosensualité » dans le monde arabo-musulman ; en 2007, dans *1000 départs de muscles*, celle des diktats du paraître et de la modélisation des corps qui font le succès du sport en salle. Nous nous intéresserons quant à nous à trois créations récentes, moins « sociétales » que directement politiques, *Manta* (2009), *Lost in burqa* (2011) et *Masculines* (2013), trois œuvres qui forment un tryptique féministe dénonçant l'oppression des femmes dans les sociétés contemporaines.

Dans chacune de ces créations la danse se déterritorialise vers les autres arts, tirant des lignes de fuite dans des directions différentes en fonction du propos qui s'y développe, une déterritorialisation qui va jusqu'à rendre parfois la danse indiscernable. Et chacune, y compris au sein du parcours créatif d'une même chorégraphe, affiche des partis pris esthétiques distincts – même s'il reste possible d'identifier des éléments communs à toutes, quelque chose comme la marque d'un style. Dans *Umwelt*, *Salves* et *nocturnes* de la Compagnie Maguy Marin, la danse s'hybride avant tout avec le cinéma ; dans *Turba*, avec le théâtre et la peinture. Sans faire retour vers la narration, ces créations comportent toutes une forme de théâtralité, soit qu'elles donnent à voir des actions, des situations ou des gestes ordinaires qui les rapprochent des conventions du jeu théâtral ou cinématographique (*Umwelt*, *Salves*, *nocturnes*), soit que l'énonciation de texte en scène y prenne une place centrale (*Turba*). Si la présence d'une théâtralité de la danse, voire la recherche assumée d'une théâtralité dans la danse ne surprend pas dans les créations de Maguy Marin qui depuis ses débuts en tant que chorégraphe est associée au courant de la danse-théâtre, elle étonne davantage chez Alain Buffard. Lié au courant « performatif » des années 1990, ce dernier s'est d'abord tourné vers l'art contemporain pour y trouver des sources d'inspiration et des modèles esthétiques, ses premières créations étant influencées par les œuvres phares de performeurs et plasticiens américains⁴. Comme il s'en explique au cours d'un entretien avec Geisha Fontaine en 2004⁵, au moment de la création des *Inconsolés* son travail artistique se réoriente vers le théâtre, une réorientation qui se confirme par la suite à travers l'influence marquée du théâtre musical, de la revue et du cabaret dans *(Not) a love song*⁶, *Tout va bien* et *Baron samedi*. Dans ces œuvres, la théâtralité s'affiche comme artifice, jeu de rôle citationnel et parodique, miroir déformant du monde, en d'autres termes, *sur-théâtralité* plus que *théâtralité*. Quant aux Fatlam, il semble que l'intentionnalité qui marque leurs dernières créations donne naissance à des formes où la « danse pure » fait place à l'hybridité, même si, contrairement aux créations de Maguy Marin et d'Alain Buffard, la danse y reste toujours discernable. Dans *Manta* et

¹ Texte de présentation de la compagnie Fattoumi-Lamoureux, disponible sur le site du Centre Chorégraphique National de Caen-Basse-Normandie, <http://www.ccnbn.com/fattoumilamoureux/hela-fattoumi-eric-lamoureux/>.

² « Les Fatlam » est l'expression par laquelle sont souvent désignés dans la presse les chorégraphes Héra Fattoumi et Éric Lamoureux.

³ Texte de présentation de la compagnie Fattoumi-Lamoureux, disponible sur le site du Centre Chorégraphique National de Caen-Basse-Normandie, *op. cit.*

⁴ Notamment Vito Acconci, Bruce Nauman et, plus près de nous, Mike Kelley.

⁵ Entretien audio-visuel entre Alain Buffard et Geisha Fontaine enregistré le 20 décembre 2004, disponible au Centre National de la Danse, Pantin.

⁶ *(Not) a love song* a été créé en 2007 au festival Montpellier Danse.

Lost in burqa, la danse s'hybride avec les arts plastiques ; dans *Masculines*, on constate plutôt le renforcement de la théâtralité de la danse à travers le recours à des costumes, à des objets fortement référentiels et à une gestualité expressive, voire mimétique.

Ces œuvres, dans leur diversité, constituent le point de départ de notre recherche. À partir de l'analyse des discours des chorégraphes, nous tenterons de mettre en évidence comment les intentions esthétiques et politiques des artistes nourrissent la création, mais aussi comment ces discours s'intègrent parfois au dispositif spectaculaire, se distinguant en cela de la simple note d'intention. Bien sûr, dans tous les cas, il s'agira de confronter notre réception des œuvres avec les intentions affichées par les artistes, notamment sur le plan politique. Aussi l'essentiel de notre travail consistera-t-il en l'analyse des spectacles selon une approche sensible, émotionnelle, intellectuelle et cognitive, partant que l'œuvre constitue un élément *tiers* se tenant entre l'artiste et le spectateur et qu'elle est à elle seule une source de pensée et de connaissance : non un simple « objet » d'étude, « mais un lieu de fabrique de savoirs, un lieu de production théorique¹ ». Selon la même logique, nous prendrons soin de distinguer le processus de création et la forme elle-même, dont nous tenterons d'évaluer le potentiel politique à l'aune de son hybridité – œuvre composite, hétérogène, couturée, informe, difforme, voire assez monstrueuse pour favoriser une réception critique, non soluble dans le tout hybride politiquement correct de la scène contemporaine. Nous serons donc particulièrement attentive aux signes d'hybridité dans ces formes spectaculaires, ce qui nous conduira à utiliser des outils d'analyse spécifiques à d'autres arts que la danse (en particulier, le théâtre et le cinéma) et à ne pas nous limiter à l'analyse du mouvement, du temps et de l'espace. En outre, nous ne tenterons pas d'aborder toutes les œuvres selon une grille de lecture unique mais nous nous efforcerons plutôt d'adapter nos outils d'analyse à la spécificité de chaque création. Enfin, parce que notre recherche ne porte pas uniquement sur l'esthétique de la danse mais s'intéresse à la manière dont le politique influe sur la production des formes et dont des esthétiques peuvent produire un effet politique, nous ferons appel aux sciences humaines, en particulier à la philosophie, à la sociologie, aux *gender* et aux *cultural studies*. Ainsi, Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Judith Butler nourriront notre réflexion au même titre que des chercheuses et chercheurs en danse comme Michel Bernard, Laurence Louppe, Isabelle Launay, Hélène Marquié, sans oublier ceux et celles qui, au sein des études théâtrales, s'intéressent de près aux relations entre esthétique et politique, en particulier Denis Guenoun, Olivier Neveux, Isabelle Barbéris et, bien sûr, Muriel Plana.

La principale hypothèse que nous tenterons de vérifier est si l'hybridité formelle est encore susceptible de produire du dissensus sur la scène contemporaine française et de renforcer la politicalité du spectacle chorégraphique. Si les formes hybrides prolifèrent dans la danse contemporaine, à quelles conditions peuvent-elles encore favoriser le développement d'une pensée sur le monde, produire du différend et permettre une réception critique ? Depuis les années 1990, les avant-gardes de la danse contemporaine française se sont déterritorialisées vers la performance, manière, peut-être, de se réapproprier une charge subversive et politique liée au développement de cette forme au cours des années 1960 et 1970. Mais aujourd'hui, dans le contexte esthétique et politique actuel, la déterritorialisation de la danse contemporaine vers la performance est-elle la

¹ Isabelle Ginot, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Université Paris VIII, Saint-Denis, 2006 [non publié], p. 14.

meilleure voie de sa politisation ? Parce que nous présupposons que la politisation de l'art est indissociable de la prise en compte du monde comme il va mais aussi du désir de contribuer à sa transformation, nous pensons – et c'est notre seconde hypothèse – que la politisation de la danse contemporaine pourrait passer davantage par une poussée vers la représentation, voire un retour assumé à la mimésis aujourd'hui ringardisée dans les formes postdramatiques. Aussi tenterons-nous de vérifier dans quelle mesure l'intentionnalité politique a pour effet, dans les spectacles de notre corpus, un renforcement de la théâtralité de la danse, voire un retour de la théâtralité dans la danse. Nous considérerons comme des indices de théâtralité le passage de corps « énoncés » à des corps « énonciateurs », le développement du texte en scène, un « désir-manque » de sens se traduisant par un renforcement de la dramaturgie (de texte ou de plateau) et aussi la présence de fictions susceptibles de « changer les coordonnées du représentable¹ », de créer un écart avec la réalité pour mieux la réfléchir.

Bien entendu, nous sommes consciente que l'hybridation de la danse avec d'autres arts a souvent pour conséquence la perte de la *qualité dansante*, entendue ici comme la « gérance désintéressée de la production signifiante au profit de la libération du mouvement livré pour sa seule dépense² ». C'est pourquoi nous nous demanderons aussi si la danse résiste à sa dissolution dans le processus d'hybridation et si le renforcement de l'intentionnalité liée à la politisation de l'œuvre limite le potentiel expressif propre à la danse, voire débouche sur une fermeture du sens, avec pour triste corollaire une interprétation *définitive*. Ce risque qui ferait de la danse la grande perdante du processus d'hybridation et de politisation de l'œuvre, nous tenterons de le mesurer à l'aune de l'histoire, attendu que la danse a longtemps été minorisée et fragilisée dans sa mise en relation avec les autres arts, mais aussi à l'aune d'une certaine conception de la politicalité de l'art. Car par « politique », nous entendons, non pas une œuvre militante ou dogmatique qui tenterait à régime forcé d'imposer l'évidence d'un discours sur le monde, mais une création dissensuelle, dialogique, ouverte, permettant au spectateur de « créer son propre poème ».

Nous commencerons notre étude par une approche d'ensemble des relations entre la danse et le politique. Dans cette première partie, nous tenterons en particulier de mettre en perspective les discours, les valeurs et les pratiques de la danse contemporaine française avec les grandes politiques de l'esthétique expérimentées dans l'histoire de la danse occidentale au XX^e siècle. Nous reviendrons aussi sur la manière dont la danse contemporaine française s'est hybridée par le passé avec les autres arts pour mieux réfléchir aux vertus politiques, aujourd'hui, de sa déterritorialisation vers le théâtre, la performance ou les arts visuels. Dans une seconde partie, nous nous consacrerons à l'analyse des œuvres afin de mettre en évidence comment l'intentionnalité politique s'y articule avec l'expérimentation esthétique, l'enjeu étant de vérifier si l'hybridation s'impose comme une nécessité dans le processus de politisation de la danse. À partir de ces analyses, nous tenterons de mesurer la puissance dissensuelle de ces formes : quelle est leur portée critique ? De quelle part de fiction, d'utopie sont-elles depositaires ? Dans quelle mesure leur hybridité favorise-t-elle une réception critique ? En un mot, comment relèvent-elles le défi du politique dans un « présent "post-utopique" de l'art » ?

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 72.

² Michèle Febvre, « La danse et l'effet-théâtre : théâtralité ? », in *Jeu : revue de théâtre*, n°59, Montréal, 1991, p. 40.

1

**LA DANSE CONTEMPORAINE
AU DÉFI DU POLITIQUE**

1.1

La danse, en-deçà du politique ?

Il n'y a pas toujours de la politique, bien qu'il y ait toujours des formes de pouvoir. De la même façon, il n'y a pas toujours de l'art, même s'il y a toujours de la poésie, de la peinture, de la sculpture, de la musique, du théâtre ou de la danse.

Jacques Rancière¹

Partir en quête de politique dans la danse contemporaine s'apparente au travail du chercheur d'or plein d'espoir et de détermination, à la recherche de la pépite qui fera sa fortune. Car si, comme le souligne Hannah Arendt, la politique n'est ni une impérieuse nécessité ni une réalité permanente dans les sociétés humaines, comment espérer la trouver à l'œuvre dans un art comme la danse ? Art dit de la présence, de l'éphémère, de la dépense, comment la danse, *a fortiori* dans le contexte contemporain, pourrait-elle relever le défi du politique ? Quand elle n'est pas menacée d'instrumentalisation par le pouvoir, n'est-elle pas toujours en danger d'être ramenée à son « inexorable fonction de divertissement² » ? Or, nous faisons le pari que la danse contemporaine peut constituer – et constitue déjà, parfois – une terre d'asile, un espace de réflexion et d'expérimentation pour le politique, et ce, sans forcément vendre son âme au diable. Mais, bien entendu, cela suppose que la rencontre entre la danse et la politique ne se fasse pas dans n'importe quelles conditions.

La première de ces conditions et sans doute la plus importante est que la danse préserve l'autonomie de son champ, en d'autres termes que la politisation de la danse ne conduise pas à sa dissolution en tant qu'art. Et l'on connaît l'appétit du pouvoir et de l'idéologie à mettre l'art à leur service, un appétit qui fait de la mise en relation de l'art avec la politique³ une rencontre supposément risquée et hautement suspecte pour les artistes. On sait aussi combien ce soupçon est partagé par une majorité de créateurs et d'amateurs d'art aujourd'hui. Pourtant, ce n'est pas parce que l'art et les artistes revendiquent un splendide isolement qu'ils n'ont rien à voir avec la politique. Comme y insiste Jacques Rancière dans nombre de ses essais, quand bien même l'art et la politique poursuivraient chacun leurs propres fins, ils ne constituent pas des réalités séparées « dont il s'agirait de se demander si elles *doivent* être mises en rapport⁴ » : art et politique sont, de fait, *toujours* en rapport. C'est pourquoi toute esthétique, en tant que « régime spécifique d'identification de l'art et de pensée des arts⁵ », porte en elle, par delà toute intentionnalité, une politique ou une *métapolitique* ; autrement dit, dans le sens que Gramsci donne de ce dernier terme, toute esthétique doit être considérée comme un domaine de réflexion et d'action qui, bien que se situant *au-delà* du politique, reste ancré dans les affaires du

¹ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 39.

² Geneviève Vincent, « États d'âme, états d'urgence » in *Nouvelles de Danse* n°30, « Danse et Politique », Contredanse, Bruxelles, 1997, p. 33.

³ « Politique » entendu ici dans le sens restreint d'« exercice du pouvoir » et d'« idéologie », définition restrictive qui n'est pas celle que nous donnons, quant à nous, de la politique (voir notre introduction).

⁴ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 39.

⁵ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 10.

monde et constitue un lieu d'émergence de valeurs et d'idées susceptibles d'influer sur la société. Et de même qu'il existe une *esthétique de la politique*, il y a une *politique de l'esthétique*. Cette politicalité *première* de l'art – que nous appellerons son « degré premier » de politicalité – c'est ce que Jacques Rancière appelle « le partage du sensible ». En effet, il considère que « ce qui lie la pratique de l'art à la question du commun, c'est la constitution, à la fois matérielle et symbolique, d'un certain espace-temps, d'un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible¹ », soit le « découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement² ». Autrement dit, art et politique « sont deux formes de partage du sensible suspendues, l'une comme l'autre, à un régime spécifique d'identification³ ». Aussi, en tant que forme d'expérience totalement autonome, l'art a-t-il à voir avec la politique parce que, comme elle, il propose le découpage d'une sphère d'expérience, un partage des parts et des places (un commun partagé, des parts exclusives) et peut faire advenir des sujets et des objets nouveaux susceptibles de reconfigurer les limites du visible, du pensable et du faisable. C'est en ce sens, et en ce sens *d'abord*, que l'art, selon Jacques Rancière, peut « se prêter » aux entreprises de la domination comme à celles de l'émancipation, avec toutes les compromissions qu'une telle éventualité traîne derrière elle.

À ce « premier degré » de politicalité de l'art s'en ajoute un « second », celui de l'art *critique*, ordinairement identifié comme le mode de rapport privilégié entre l'art et la politique et qui, bien qu'il soit contingent, est l'objet de tous les soupçons (paradoxe s'il en est quand on pense que la politique pourtant inhérente à toute esthétique est quant à elle souvent ignorée). Dans *Malaise dans l'esthétique*, Jacques Rancière ne nie pas l'existence de ce rapport, mais il le considère comme secondaire au regard du partage du sensible :

L'art n'est pas politique *d'abord*⁴ par les messages qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et cet espace.⁵

Comme on le comprend ici, Jacques Rancière est plus que réservé quant à cette politicalité de l'art, en quelque sorte *exogène*. C'est qu'elle est liée à l'intention de l'artiste qui veut faire de son œuvre le lieu d'un discours sur le monde – ce que le philosophe rabat sous le terme dépréciatif de « messages ». Dans ce cas, un désir en acte de politisation de l'art s'ajoute à l'esthétique comme politique, détournant l'art de sa « pureté » autotélique pour le soumettre à d'autres fins : critique de la domination, construction utopique confrontant le monde avec ce qu'il pourrait être... Or, toute politisation de l'art porte en son sein la menace du dogmatisme, de la « transmission droite à l'identique⁶ » et réveille le spectre détesté de l'œuvre à thèse. Bien que nous partagions les réserves du philosophe, nous pensons néanmoins qu'une telle dérive n'est pas inéluctable. Ce serait faire peu de cas de nombre de grands artistes engagés que de les réduire au rang d'« idéologues » ou de « donneurs de leçons » ; ce serait réduire nombre d'œuvres importantes que de les considérer comme des instruments du politique au prétexte qu'elles tiennent un discours

¹ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 36.

² Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 24.

³ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 39.

⁴ C'est moi qui souligne.

⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 36.

⁶ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 20.

sur l'ordre du monde – discours, qui, du reste, n'est pas nécessairement monologique. Enfin, faut-il supposer le lecteur ou le spectateur assez naïf, faible et dénué de jugement pour ne pas s'agacer d'une œuvre dogmatique, autoritaire ou moralisatrice ? Quoi qu'il en soit, on voit bien que, concernant la politisation de l'art, le point d'achoppement tient toujours à la perte d'autonomie des champs de l'art et du politique, avec pour horizon le plus sombre l'esthétisation de la politique dénoncée par Walter Benjamin. Aussi la question sera-t-elle toujours de savoir si une œuvre, même nourrie des meilleures intentions, est en mesure de se poser comme un élément tiers entre son créateur et son destinataire, ce qui suppose que son ambition esthétique soit au moins égale à son ambition politique, mieux, la *déborde*. Jacques Rancière, parle à ce sujet d'une nécessaire « négociation » entre deux logiques différentes :

[L'art critique] doit emprunter aux zones d'indistinction entre l'art et les autres sphères les connexions qui provoquent l'intelligibilité politique. Et il doit emprunter à la *solitude* de l'œuvre le sens d'*hétérogénéité sensible*¹ qui nourrit les énergies politiques du refus.²

Ainsi, prise en étau entre la logique de l'art et celle de la politique, l'œuvre d'art critique est tiraillée entre, d'un côté, une tendance à « son auto-suppression comme réalité séparée³ » dans un « devenir-vie » de l'art, et, de l'autre, une propension à s'autonomiser par sa séparation radicale d'avec le monde et son refus de toute intervention politique.

Lorsque l'œuvre d'art critique parvient à se constituer comme une forme d'expérience sensible hétérogène, il semble qu'elle ne puisse pas se passer d'un coefficient plus ou moins important de référentialité conditionnant son « intelligibilité politique » : représentation des « structures de la société », des « conflits » ou des « identités des groupes sociaux », nous dit Jacques Rancière. En d'autres termes, la politisation de l'art nécessite une part de mimésis (entendu ici comme *représentation* et non *imitation* du réel) et conduit potentiellement à une thématization de la politique. À cet égard, ni les œuvres, ni les arts ne sont égaux, selon que le monde créé par l'artiste approche plus ou moins du réel. Les arts, selon qu'ils appartiennent à la sphère des arts présentatifs ou représentatifs⁴, seront plus ou moins « aptes » à se politiser. L'œuvre représentative, parce qu'elle « suscite pour ainsi dire, à côté d'elle et en dehors d'elle (du moins en dehors de son corps et au-delà de ses phénomènes, bien que pourtant sortant d'elle et supporté par elle), un monde d'êtres et de choses qui ne sauraient se confondre avec elle⁵ », sera davantage « politisable » qu'une œuvre présentative. Ce qui ne veut pas dire qu'une œuvre présentative n'est pas l'objet d'une interprétation « chosale » : même devant un spectacle de Merce Cunningham dénué de toute intentionnalité, le spectateur élabore toutes sortes d'interprétations fabulantes « qui mettent en jeu des formes empruntées à [son] système ordinaire de perception des objets réels⁶ ». Ainsi, une interprétation de la danse comme métaphore peut persister quand bien même une œuvre chorégraphique serait uniquement fondée sur l'exploration pour lui-même du corps en mouvement –, n'en déplaise à Merce Cunningham pour qui « un corps dans l'espace n'est pas une idée de la liberté de

¹ C'est moi qui souligne.

² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ Nous reprenons ici la terminologie proposée par Étienne Souriau dans *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (1947), Flammarion, Paris, 1969, p. 88-89.

⁵ Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, *op. cit.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 87.

l'homme : c'est un corps lancé dans l'espace¹... Mais, dans ce cas, la fabrication de sens saisit totalement et concerne directement l'œuvre elle-même sans qu'il y ait à proprement parler dédoublement entre l'œuvre et les objets représentés. Ainsi, il est d'usage de considérer que certains arts sont « naturellement » portés à la politique – on pense, bien sûr, à la littérature, au théâtre et au cinéma – alors que d'autres en sont « naturellement » éloignés, comme la musique instrumentale ou la danse.

La danse, éloignée du politique ? Malheureusement (ou heureusement), les choses ne sont pas aussi simples, en particulier lorsqu'on adopte un point de vue diachronique : d'abord, parce que la danse n'a pas toujours pu, loin de là, se prévaloir de la « pureté » et de l'autonomie que vont rêver pour elle les grandes pionnières de la modernité ; ensuite, parce que la relation entre la danse, le pouvoir et l'idéologie n'a pas toujours été fondée sur une distance respectueuse. Si elle a bien tenté de se politiser au cours de son histoire, la danse savante occidentale a le plus souvent constitué un instrument privilégié pour une esthétisation de la politique. Comment l'expliquer ?

1.1.1 La minorisation de la danse en tant qu'art

Il n'y a pas d'art, il n'y a pas d'œuvre d'art. Il y a, à l'origine, un discours esthétique qui proclame que l'art doit être, et l'art devient.

Alain Patrick Olivier²

La première de ces causes est peut-être à rechercher dans les difficultés qu'a rencontrées la danse au cours de son histoire pour être reconnue comme un art à part entière. En effet, il ne suffit pas à une pratique créative d'exister pour être reconnue comme art. Entre l'artiste, l'artisan et l'amuseur, l'esthétique s'est employée à marquer la distance à grand renfort de concepts. Pour qu'un art soit considéré comme tel, il faut qu'au développement d'un savoir-faire et d'une technique spécifiques s'ajoutent des critères de différenciation rendant possible son identification, en particulier des modalités expressives, des références, une histoire, un vocabulaire particuliers. Et c'est bien le cas de la danse qui, entre le XV^e et le XVII^e siècle en Europe, acquiert ses lettres de noblesse jusqu'à devenir, sous le règne de Louis XIV, l'art d'élection de la monarchie française, le miroir dans lequel elle se mire et donne à voir ses valeurs aristocratiques, le haut degré de raffinement de sa culture. Dotée d'un vocabulaire spécifique et codifié, de systèmes de notations dont la *Chorégraphie* de Feuillet-Beauchamp³, bénéficiant d'institutions dédiées⁴, à la fin du XVII^e siècle, la Belle Danse est sans conteste un art savant dont le Ballet de Cour est la forme d'expression privilégiée. Pourtant, avec la naissance de l'esthétique, la

¹ Merce Cunningham, « L'Art impermanent » (7 Arts, 1995) in Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, Larousse, Paris, 2002, p. 135.

² Alain Patrick Olivier, *Hegel, la genèse de l'esthétique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008, p. 9.

³ En 1700, Raoul Feuillet publie *La Chorégraphie ou Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, système de notation de la danse savante dont l'inventeur est le maître de ballet de la Cour royale de France, Beauchamp, dont Feuillet fut le disciple.

⁴ En 1661, Louis XIV fonde l'Académie Royale de Danse avant l'Académie des Belles Lettres (1663) et l'Académie des Sciences (1666).

danse se trouve marginalisée dans le système des arts parce qu'inexorablement ramenée à sa fonction de divertissement.

1.1.1.1 La danse dans le système des arts

Au cours du XVIII^e siècle, l'esthétique se constitue comme science normative. À ce moment-là, la danse savante occidentale existe déjà depuis longtemps ; elle a ses théoriciens, ses virtuoses, ses amateurs et ses amatrices dans toute l'Europe. Entre la seconde moitié du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, l'art du ballet connaît même une profonde réforme sous l'influence de plusieurs maîtres de ballet européens, nous y reviendrons. Pourtant, la danse est quasiment absente du grand système des arts qui est en train de s'élaborer. En 1750, le philosophe allemand Baumgarten invente le terme d'« esthétique » qu'il définit comme « science de la connaissance sensible » et propose une grande théorie des arts. Cependant, il faut attendre le début du XIX^e siècle pour que Hegel fonde l'esthétique à proprement parler comme philosophie de l'art en conquérant pour elle le statut de discipline constitutive et autonome de l'enseignement académique. Dans les leçons d'esthétique qu'il donne à l'université de Berlin au cours des trois premières décennies du XIX^e siècle, Hegel affirme la suprématie de la philosophie sur l'art, ouvrant la voie à une restauration¹ logocentrique de première importance. En effet, pour lui, l'art est un mode d'expression de la spiritualité humaine, à mi-chemin de la pensée et de l'immédiateté sensible, mais seule la philosophie se voue entièrement à l'activité spéculative, embrassant dans son champ l'art lui-même qui devient un objet de pensée pour la philosophie – « objet privilégié, [certes], mais objet tout de même² ». Les conséquences d'une telle restauration sont énormes. Le chercheur Frédéric Sounac les analyse en ces termes :

[L]e processus qui conduit Hegel à restaurer la prééminence de la philosophie sur l'art [...] équivaut à réaffirmer [...] l'irréductible supériorité du verbal : dire que l'Être, ou l'Absolu, s'auto-contemple et se connaît lui-même, mieux que dans toute production de l'art, par l'infinie liberté de la pensée, c'est affirmer la primauté absolue du *logos*.³

Quant au sensible, Hegel le limite pour l'art à la vue et à l'ouïe, les deux sens qui sont selon lui « intellectualisés », rejetant à la marge l'odorat, le goût et le toucher. Dans cette perspective, la danse est appréhendée uniquement pour ses propriétés visibles, au mieux, comme un art imitatif pour peu qu'elle consente à s'hybrider avec le théâtre.

Mais de la danse il est à peine question dans *L'Esthétique* de Hegel. En effet, le système des arts qu'il élabore ne prend en compte que cinq arts canoniques : l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie. Selon le philosophe, la sculpture, la peinture et la musique « incorpore[nt] entièrement le contenu spirituel à l'élément physique⁴ » et, de ce fait, « tiennent le milieu » entre l'architecture et la poésie. En tant qu'art de la parole, la poésie est quant à elle « le véritable art de l'esprit, celui qui le

¹ On peut parler de « restauration » au sens où les Romantiques allemands avaient quant à eux préalablement entrepris d'absolutiser l'art en considérant sa puissance spéculative comme supérieure à celle de la philosophie.

² Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, Garnier, Paris, 2014, p. 224.

³ *Ibid.*

⁴ G. W. F. Hegel, *Esthétique. Textes choisis* (1953), PUF, Paris, 16^e édition, 1998, p. 98.

manifeste réellement comme esprit¹ » ; elle est l'Art des arts que seule la philosophie est appelée à dépasser :

Car tout ce que conçoit la conscience, ce qu'elle élabore par le travail de la pensée dans le monde intérieur de l'âme, la parole seule peut le concevoir, l'exprimer et le représenter. Par le fond, la poésie est donc le plus riche de tous les arts ; son domaine est illimité.²

Plus important pour nous, Hegel considère que la poésie s'accomplit le plus parfaitement dans le genre dramatique qui constitue « aussi bien par son contenu que par sa forme, la totalité la plus complète » et donc « la phase la plus élevée de la poésie et de l'art³ ». Hegel place donc le théâtre du côté du *logos* et minorise sa dimension spectaculaire. Dans *L'Esthétique*, il élabore avant tout une poétique du drame, et, s'il évoque la représentation (notamment le jeu des acteurs), il n'en fait pas une priorité, encore moins une nécessité pour le théâtre. En fait, le passage à la scène n'est pour lui qu'une approche possible du texte dramatique qui vient *après* la lecture et la « récitation » dans laquelle la parole poétique « reste l'élément déterminant et dominant⁴ » : ce n'est donc qu'en dernière instance que « l'exécution peut utiliser tous les moyens scéniques, la musique et la danse, qui deviennent de ce fait, indépendants de la parole poétique⁵ ». Dans ce passage, on comprend combien l'approche logocentrique du théâtre est lourde de conséquences pour ses arts « frères » de la scène que sont la musique et la danse.

À cet égard, Hegel n'exprime pas un point de vue marginal, encore moins nouveau. En effet, dès l'Antiquité, Aristote identifie le théâtre à un art poétique, rejetant la musique et la danse du côté de l'*opsis*. Dans la *Poétique*, texte dont on connaît l'importance dans l'histoire du théâtre occidental, la dimension spectaculaire du théâtre est ramenée à la technique et à l'artisanat : « Quant au spectacle, [écrit Aristote], bien qu'il soit séduisant, il est en dehors de l'art et c'est le moins nécessaire à l'art poétique⁶ ». De la danse, pourtant partie intégrante du travail du chœur dans la comédie et la tragédie antiques, il n'est jamais explicitement question dans la *Poétique* : tout juste pouvons-nous supposer qu'Aristote la considère comme une composante secondaire du spectacle théâtral, loin derrière le chant qui est, selon lui, « le plus important des *assaisonnements*⁷ ». En raison de l'influence de la *Poétique* sur la Renaissance du genre théâtral puis sur sa théorisation au siècle classique, la légitimation, voire la suprématie du théâtre occidental en tant qu'art se fonde donc sur une conception logocentrique : Catherine Naugrette parle à ce sujet d'un « double mouvement d'assimilation du théâtre à la littérature dramatique et de l'esthétique théâtrale à la poétique du texte⁸ » qui prend son essor au XVII^e siècle, se poursuit au XVIII^e siècle et pendant la majeure partie du XIX^e siècle.

1.1.1.2 Danse et théâtre

Cette conception logocentrique du théâtre, réaffirmée voire renforcée dans le système des arts de Hegel, rejette inexorablement la danse du côté du divertissement. En

¹ *Ibid.*, p. 95-96.

² *Ibid.*, p. 96.

³ G. W. F. Hegel, *Esthétique*, vol. 4, « Champs », Flammarion, Paris, 1979, p. 224.

⁴ *Ibid.*, p. 250-251.

⁵ *Ibid.*

⁶ Aristote, *Poétique*, « Classiques de poche », édition bilingue, Les Belles Lettres, Paris, 2001, p. 29.

⁷ C'est moi qui souligne.

⁸ Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale* (2000), Armand Colin, Paris, 2010, p. 20.

effet, quelle place donner à la danse dans une approche de l'art résolument logocentrique ? La considérant comme un « phénomène artistique rétif¹ », Hegel semble bien en peine de discerner dans le corps dansant une autosuffisance de nature spéculative et fait le choix de la marginaliser. Pour lui, la danse constitue, au pire, un art d'agrément au même titre que l'art des jardins, au mieux, un « art d'accompagnement² » pour le théâtre qui *ne doit* l'utiliser (comme la musique, du reste) *qu'* « à titre de simple base et ambiance sensible, mais dominée par la parole poétique qui joue le rôle principal³ ». Art « imparfait », « auxiliaire » de la poésie dramatique, la danse de scène ne peut prétendre à autre chose qu'à un statut ancillaire, à jouer les seconds rôles dans le spectacle théâtral. Du reste, Hegel y insiste, il serait néfaste que le théâtre lui accorde trop de place : selon lui, l'accompagnement de la poésie dramatique par des danses, à son époque, « serait considéré comme propre à diminuer le sérieux d'un drame⁴ » ; pire, la musique et la danse « ne sont faites que pour affaiblir la portée purement spirituelle des paroles⁵ ». Ici, la danse est mise sur le même plan que la musique, bien que la musique bénéficie, comme nous l'avons dit, d'une place à part entière dans le système des arts. Cependant, dans l'idée de Hegel, seule la musique vocale mérite cette distinction : à l'instar de la danse (même s'il n'engage pas la comparaison), il considère la musique instrumentale comme dénuée de toute puissance spéculative et ne lui concède qu'une valeur d'agrément. Parce que sa hiérarchisation des arts repose sur le critère d'un contenu représentationnel spécifique (la forme n'étant que la « mise en œuvre » ou la « traduction » de ce contenu), Hegel n'envisage pas que la musique et, *a fortiori*, la danse, puissent prétendre au statut d'arts à part entière sans frayer, d'une manière ou d'une autre, avec le *logos*. De ce point de vue, le système de Hegel bute sur les limites imposées par son cadre théorique, ce qui, selon le philosophe Jean-Marie Schaeffer, le conduit à une prise de position aporétique :

[S]eule la musique vocale, dans la mesure où elle est capable de doter la musique d'un contenu qualitativement déterminé et donc d'une signification concrète, peut l'élever à la dignité d'un art véritable : la voix humaine est l'instrument par excellence de l'art musical. On ne saurait imaginer de conclusion plus paradoxale : la musique n'est un véritable art que pour autant qu'elle cesse d'être un art autonome et s'allie à la poésie.⁶

De la même façon, dans *L'Esthétique*, Hegel déplore la disparition de la pantomime dans le « ballet moderne » au profit d'une dérive techniciste, « si bien que ce que [celui-ci] perd de plus en plus, c'est justement ce qui serait capable de l'intégrer dans la libre sphère des arts⁷ ». Pour être entièrement comprise, cette critique mérite un petit détour par l'histoire de la danse. En effet, dès la seconde moitié du XVII^e siècle, l'usage de la pantomime se développe au sein du ballet de Cour, principalement dans les comédies-ballets et les tragédies-ballets : il consiste en l'introduction de scènes où les danseurs remplacent la danse par une expression corporelle destinée à faire progresser l'action. Cette intégration de la pantomime dans l'art chorégraphique s'amplifie au cours du XVIII^e siècle en raison de l'essor considérable dans les théâtres de Foire de pièces « à la muette »,

¹ Nous empruntons cette expression au philosophe Jean-Marie Schaeffer, in *L'Art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art de XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, Paris, 1992, p. 196.

² C'est moi qui souligne.

³ G. W. F. Hegel, *Esthétique*, vol. 4, *op. cit.*, p. 250.

⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁵ *Ibid.*

⁶ Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne, op. cit.*, p. 214.

⁷ G. W. F. Hegel, *Esthétique*, vol. 4, *op. cit.*, p. 256.

dites « pantomimes », où les comédiens miment l'action dans des formes qui intègrent largement la musique et la danse. Sous l'impulsion de ce genre à succès et en raison d'une porosité de plus en plus grande entre les mondes de la Foire, de l'Opéra-comique et de la danse académique¹, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, le « ballet-pantomime », spectacle chorégraphique à dominante narrative, tend à se substituer sur les scènes opératiques européennes aux formes de théâtre lyrique dans lesquelles la danse ne sert que de divertissement ou d'intermède. Or, comme en témoigne la critique qu'il fait du ballet de son temps, Hegel semble considérer la pantomime comme un moyen pour la danse de gagner « la libre sphère des arts », une idée que l'on ne peut comprendre qu'à considérer avec lui que la première est un langage à part entière alors que la seconde ne l'est pas. Cette hiérarchisation opérée par Hegel en dit long sur le manque de considération dans lequel il tient la danse, *a fortiori* quand on sait que la pantomime a longtemps été considérée, elle aussi, comme un art mineur. Mais il est évident qu'aux yeux de Hegel celle-ci a l'inestimable avantage de proposer un contenu représentationnel, de se rattacher au sens à travers « le fonctionnement transitif de l'imitation gestuelle² », quand la danse semble condamnée à la seule « inanité cognitive³ ». C'est pourquoi, pour accéder au statut d'art à part entière, la danse n'aurait d'autre choix que de s'hybrider avec le théâtre, quand bien même ce théâtre serait-il un théâtre *muet*.

Que Hegel considère la danse comme un art mineur n'est sans doute pas simplement l'expression de sa « radicalité » philosophique. Les théoriciens de la danse, ses plus ardents défenseurs, expriment à ce sujet des positions qui ne sont pas si éloignées de celles de l'esthétique en train de se constituer. Dès le XVIII^e siècle, certains intellectuels, comme Louis de Cahusac dans son *Traité historique de la danse* (1754) et ses articles pour *L'Encyclopédie*, regrettent que la danse soit à ce point subordonnée aux autres arts tout en rêvant pour elle d'une plus grande expressivité dramatique. D'autres dénoncent dans l'art du ballet occidental un divertissement « pour les yeux » incapable de toucher « l'âme » du spectateur. Aussi la question se pose-t-elle très vite, une fois que l'art du ballet s'est codifié, institutionnalisé et répandu dans toute l'Europe, de faire de la danse l'égale des autres arts en la ramenant à toutes forces du côté de la mimésis. C'est tout l'enjeu de la réforme mise en œuvre par certains des plus grands maîtres de ballet européens au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle⁴. Quand Noverre, qui en est un des principaux promoteurs⁵, tente de « tirer la danse de l'état de langueur et de la léthargie dans laquelle elle [est] plongée⁶ », quand il essaie de l'arracher au statut de « profession, dont le succès

¹ Voir à ce sujet l'article de Jan Clarke, « Du ballet de Cour à la Foire : les origines de la pantomime au XVII^e siècle », in *Pantomime et Théâtre du corps*, Arnaud Rykner (dir.), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009, p. 21-31.

² Arnaud Rykner, « Introduction : un art des origines », in *Pantomime et Théâtre du corps*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009, p. 13.

³ Nous empruntons cette expression à Frédéric Sounac, qu'il utilise pour qualifier la musique instrumentale in *Modèle musical et composition romanesque*, *op. cit.*, p. 63.

⁴ Parmi les principaux promoteurs de la réforme de la danse spectaculaire en Europe, nous pouvons citer notamment le chorégraphe autrichien Hilverding et son disciple italien Angiolini, qui tous deux prônent la dramatisation du ballet.

⁵ En effet, en dépit du rôle important joué par le travail et les écrits d'Angiolini, on peut considérer que c'est Noverre, avec la publication de ses *Lettres sur la danse* en 1760, qui consacre la réforme du ballet occidental. Une importante controverse oppose, du reste, les deux chorégraphes sur les modalités à mettre en œuvre pour cette réforme.

⁶ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs* (1760), Librairie théâtrale, éditions Lieuter, Paris, 1952, p. 11.

se borne à l'adresse, à la vigueur et à l'élévation plus ou moins grande des *cabrioles*¹ », il n'ambitionne pas autre chose que d'élever la danse au statut convoité d'art « canonique » :

En admirant l'immensité des chefs-d'œuvre que la poésie, la peinture, la sculpture et la musique ont enfantés, je dois regarder le ballet comme le frère cadet de cette illustre et antique famille qui doit son origine à l'imagination et au génie ; elle seule peut prodiguer à ce frère nouveau-né toutes ses richesses [...].²

Pour parvenir à ces nobles fins, Noverre propose que les maîtres de ballet cherchent « secours » auprès des autres arts, voire les prennent pour modèles. La musique d'abord, cette sœur d'élection de la danse, doit travailler « de concert » avec elle car, selon Noverre, « les effets que produisent ces deux arts réunis deviennent sublimes et leur magie enchanteuse triomphe tout à la fois du cœur et de l'esprit³ ». Mais, il ne s'agit là, sans doute, que de substituer à une relation traditionnelle d'obédience de la danse à la musique, une collaboration effective entre les arts. Plus fondamental est de faire de la danse un « art imitateur » :

Je désire, Monsieur, [écrit Noverre], pour les progrès de mon art, que ceux qui se destinent à la danse et à la composition des ballets en action, suivent la marche que j'ai observée ; qu'ils sachent enfin que sans l'amour et l'étude des beaux-arts, ils ne pourront enfanter que des ouvrages imparfaits, privés de goût, de grâce, d'élégance et dénués, tout à la fois, d'esprit, de variété et de cette imitation de la nature qui est l'âme des beaux-arts.⁴

Sans mimésis, point de salut. Du moins, c'est en ces termes que, dans le régime représentatif des arts qui prévaut alors, se pose la question de l'entrée de la danse dans la « cour des grands ». Aussi, dans ses *Lettres sur la Danse*, Noverre préconise-t-il que son art prenne modèle sur la peinture, d'autant que celle-ci partage déjà avec la danse le mérite d'être un langage « universel ». Mais l'essentiel est ailleurs : pour les réformateurs du ballet au XVIII^e siècle, c'est d'abord le théâtre qui doit servir de modèle.

Selon Noverre, seul « mérite légitimement le titre d'artiste », le bon danseur capable d'être tout à la fois « excellent acteur » ; qui, bien que muet, sera en mesure de maîtriser « le langage des passions, l'action animée et parlante que doit avoir le geste », en un mot celui qui ne confondra plus « l'action avec le mouvement⁵ ». Aux virtuoses de son temps à la gestualité « mécanique », il propose de substituer des « acteurs dansants » qui, seuls, permettront de sortir la danse de l'état d'enfance dans laquelle elle est restée « parce qu'on en a borné les effets à celui de ces feux d'artifice, faits simplement pour amuser les yeux⁶ ». La réforme souhaitée par Noverre va cependant bien au-delà de l'amélioration des qualités expressives des danseuses et des danseurs. Dans ses *Lettres sur la danse*, les références au genre dramatique sont innombrables et témoignent de l'idéalisation dont le théâtre fait alors l'objet : Noverre cite à plusieurs reprises des dramaturges célèbres dont les maîtres de ballets feraient bien de s'inspirer⁷ au lieu de céder aux succès faciles des moulinets et des cabrioles. Balayant la composition à entrées prévalant dans le ballet depuis deux siècles, il préconise de prendre modèle sur le drame de sorte que la danse

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷ Racine, Corneille, Voltaire, Crébillon, Molière, Régnard, pour ne citer que quelques exemples pris par Noverre.

émeuve et captive le spectateur « par le charme de l'illusion la plus parfaite¹ ». Tel qu'il l'entend, le drame doit beaucoup à une poétique d'inspiration aristotélicienne : Noverre rêve pour le ballet d'une dramaturgie fondée sur une intrigue « suivie et raisonnée », avec « exposition », « nœud » et « dénouement », découpée en « actes » et « scènes ». Par ailleurs, il suggère de limiter le nombre des « premiers acteurs » et de donner aux « figurants » une véritable fonction dramatique dans l'économie narrative de l'œuvre. Au monstre chatoyant du ballet à entrées, il propose donc de substituer un « ballet d'action » dont l'unité organique n'aura plus rien à envier au « bel animal » vanté par Aristote. Et parce qu'il ne manque pas d'ambition pour son art, Noverre considère que le genre le plus approprié au « ballet d'action » est la tragédie, dont les poéticiens de la Renaissance et du XVII^e siècle ont fait, sous l'égide d'Aristote et des tragiques grecs, le genre majeur de la poésie dramatique. On ne peut pas imaginer à l'époque de meilleur modèle :

[La tragédie] fournit de grands tableaux, des situations nobles et des coups de théâtre heureux ; d'ailleurs, les passions étant plus fortes et plus décidées dans les héros que dans les hommes ordinaires, l'imitation en devient plus facile et l'action du pantomime plus chaude, plus vraie et plus intelligible.²

...Voilà qui devrait faire la différence entre les artistes et les amuseurs et permettre à « l'enfant nouveau-né » de devenir « le frère aîné des autres arts », pour autant qu'il en réunisse « les perfections³ ». En fait, Noverre ambitionne de faire du « ballet d'action » une forme spectaculaire autonome, indépendante de l'opéra, soit une forme qui ne sera plus subordonnée au théâtre ou à la musique comme c'est le cas, par exemple, dans la comédie-ballet, la tragédie lyrique ou l'opéra-ballet. C'est pourquoi il insiste pour que paroles et dialogues soient entièrement supprimés dans le « ballet d'action » et que seuls les corps en mouvement « parlent » à l'âme⁴. Dans ses *Lettres*, il se prend en quelque sorte à rêver que la danse, muette mais universellement intelligible, soit finalement reconnue comme le *premier* des arts, le véritable *poème de la nature*.

Pour Noverre, cette réforme va donc dans le sens d'une autonomisation de la danse en tant qu'art ; en même temps, sa légitimation ne semble pouvoir advenir sans sa dramatisation, sans que le corps dansant ne développe sa puissance énonciative et expressive. Pour être reconnu comme un art à part entière, le ballet n'a alors, semble-t-il, pas d'autre choix que de s'hybrider avec le théâtre, mais un théâtre qui *élève* la danse sans *l'émanciper* – situation paradoxale qui ne prendra fin qu'avec la remise en question de la législation mimétique garantissant l'ordre des beaux-arts. En fait, plus que les autres arts, le ballet paraît longtemps tiraillé entre, d'un côté, la nécessité de devenir un art « imitateur » (ou du moins un art de la représentation) et, de l'autre, le désir de se soustraire à toute visée représentative au nom de sa « pureté » et de son autonomie. C'est peut-être pourquoi sa légitimation par la modélisation théâtrale constitue toujours un acquis fragile : comme en témoigne la remarque de Hegel sur les « ballets modernes », au début du XIX^e siècle, l'art de la danse semble s'être de nouveau « égaré » dans la dépense gratuite. En réalité, il faut attendre le XX^e siècle pour que le ballet s'émancipe du « régime

¹ Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, *op. cit.*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 114.

⁴ En effet, depuis le XVI^e siècle, les ballets de cour étaient émaillés de paroles et de dialogues, en un mot, les danseurs n'étaient jamais complètement muets – ce que Noverre compare avec sévérité à la manière dont un mauvais peintre légendait son tableau parce que l'image ne serait pas *à elle seule* intelligible.

représentatif » et entre dans ce que Jacques Rancière appelle le « régime esthétique » de l'art :

Les beaux-arts sont dits tels parce que les lois de la *mimesis* y définissent un rapport réglé entre une manière de faire – une *poiesis* – et une manière d'être – une *aesthesis* – qui est affectée par elle. Ce rapport à trois, dont le garant se nomme « nature humaine », définit un régime d'identification des arts, celui que j'ai proposé d'appeler régime représentatif.¹

En « régime esthétique », ce rapport à trois est rompu par la suppression de la législation mimétique « qui accordait l'une à l'autre la nature productrice et la nature sensible² » : « la *poiesis* et l'*aesthesis* désormais se rapportent immédiatement l'une à l'autre. Mais elles se rapportent dans l'écart même de leurs raisons³ ». Ainsi, en danse contemporaine, il ne s'agit plus de se demander si l'œuvre est une imitation de la nature ni si son sujet est approprié à ceux et celles auxquels elle s'adresse et qui, du reste, sont souvent partie prenante de sa production (des siècles durant, la danse de ballet s'est adressée au Roi, à la Cour, et, plus tard, à la bourgeoisie aisée fréquentant l'Opéra). Plus généralement, il ne s'agit plus d'accorder les œuvres à des sensibilités prétendument distinctes selon les classes sociales, encore moins de départager d'un côté ceux que l'art concernerait et ceux qu'il ne concernerait pas : le « régime esthétique » de l'art est lié historiquement à sa démocratisation. C'est pourquoi, Jacques Rancière considère l'esthétique comme « la pensée du désordre nouveau⁴ » : brisant le rapport qui liait, d'un côté, des idéaux et des productions artistiques et, de l'autre, l'ordre de la domination, elle brouille la « hiérarchie des sujets et des publics » pour s'offrir, « en droit au moins, au regard de n'importe qui⁵ ». Autrement dit, l'art en régime esthétique se donne comme une forme d'expérience sensible autonome vécue par un sujet dans son individualité – une individualisation qui a pour corollaire, chez l'artiste, la recherche de la singularité et de l'originalité.

Une fois libérée de la législation mimétique, la danse peut être pensée, reconnue, admirée pour elle-même. C'est, du reste, à cet objectif que s'attachent les pionnières et les pionniers de la modernité⁶ en revendiquant pour la danse des modalités expressives propres, puis en s'attachant tout au long du XX^e siècle à la débarrasser du modèle encombrant du théâtre. Aujourd'hui, suite à des siècles d'emprise logocentrique et de modélisation dramatique, la danse a conquis son autonomie et il ne viendrait plus à l'esprit de personne de douter de l'existence d'un art chorégraphique quel que soit son degré d'abstraction. C'est admis, la danse, art « volontairement démun⁷ », ajoute à la nature quelque chose qui, sans elle, n'aurait aucune existence. Elle s'est taillée une place de choix dans le monde des arts. Ironie de l'histoire ? En pleine crise du *logos* et de la représentation, elle pourrait même être en passe de devenir un modèle pour le théâtre

¹ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 15.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 23

⁵ *Ibid.*

⁶ Nous pensons ici en particulier à Isadora Duncan ou à Mary Wigman et sa revendication d'une « danse pure ».

⁷ Ce qualificatif est utilisé par Laurence Louppe pour parler de la danse moderne, in *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 44.

1.1.1.3 Danse et musique

La danse est dotée d'un autre « grand frère » qui tend à projeter sur elle son ombre immatérielle : la musique. Bien que ces deux arts aient en commun d'être non verbaux et non représentationnels – du moins, dans leur expression la plus « pure » -, la musique bénéficie bien avant la danse du statut d'art canonique. Comme pour la relation entre la danse et le théâtre, cette inégalité de traitement, elle aussi, a son histoire. Après avoir connu son heure de gloire en France au XVII^e siècle, à la fin du règne de Louis XIV, l'art du ballet est subordonné à l'opéra, l'Académie Royale de Musique¹ s'accaparant des missions normalement dévolues à l'Académie Royale de Danse pourtant créée avant elle. Ainsi, c'est sous la direction du compositeur Lully que sont créés au sein de l'Académie royale de Musique un corps de ballet permanent puis un conservatoire de danse. Dans les tragédies lyriques de la fin du XVII^e siècle, ce corps de ballet professionnel est mis au service d'œuvres opératiques. Encore aujourd'hui, en France, les structures institutionnelles de la danse classique portent les traces de cette subordination historique.

La différence de traitement entre la musique et la danse dans le système des arts hégélien tient sans doute, d'abord, à leur capacité respective à faire œuvre, à survivre au passage du temps. En effet, danse et musique sont, *a priori*, des arts allographiques² pour lesquels la distinction entre l'original et la contrefaçon est sans pertinence : elles ne peuvent transmettre leurs œuvres qu'à condition que celles-ci soient reprises par des personnes différentes de leur auteur.e, *a fortiori* lorsque la création requiert la collaboration entre plusieurs partenaires, parfois nombreux dans le cas d'une œuvre chorégraphique ou symphonique. Dans ces conditions, seul un système de notation « permet de transcender les limitations du temps et de l'individu³ » ; qu'elle se fasse en amont ou en aval de la création, la notation de l'œuvre permet de conserver ses propriétés constitutives, autrement dit elle est au fondement de son identification. Pour Nelson Goodman, la notation est donc essentielle aux arts allographiques :

Se prête à la notation un art dont la pratique antérieure ne se développe que lorsque les œuvres produites sont habituellement éphémères, ou dépassent les possibilités d'une seule personne. La danse, tout comme l'art dramatique et la musique symphonique et chorale, se qualifie sur les deux tableaux tandis que la peinture ne se qualifie sur aucun des deux.⁴

Or, si la musique a commencé à se doter dès le Moyen Âge d'un système de notation, la danse n'a entrepris de le faire qu'à partir du XV^e siècle, parallèlement au développement de l'art du ballet, et sans jamais que les systèmes proposés ne soient en mesure de s'universaliser, ni même de se transformer en une pratique courante de lecture et d'écriture de la danse. Finalement, ce n'est qu'au XX^e siècle que la danse se dote de systèmes notationnels du mouvement humain répondant complètement aux critères de « non-ambiguïté », de « disjointure » et de « différenciation syntaxiques et sémantiques⁵ »

¹ En 1669, Lully se fait attribuer à vie le privilège de l'Académie Royale d'Opéras en français qui devient alors l'Académie Royale de Musique.

² La distinction entre art autographique et art allographique a été théorisée par le philosophe américain Nelson Goodman dans *Langages de l'art : une théorie des symboles*, « Pluriel », Hachette, Paris, 1990, traduction de l'américain par Jacques Morizont.

³ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 154.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir les critères de distinction établis par Nelson Goodman entre les systèmes notationnels et les systèmes non-notationnels, in *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 191.

définis par Nelson Goodman. Parmi trois ou quatre systèmes concurrents, les plus célèbres sont la « cinénotation » Laban, la « choréologie » de Joan et Rudolf Benesh et le système de notation du mouvement de Pierre Conté.

Cependant, contrairement à la musique, la danse n'intègre que très peu ces systèmes notationnels à sa pratique. En musique, la notation est maîtrisée par la plupart des compositeurs et des interprètes, elle est utilisée pour la composition des œuvres. On tend du reste à considérer comme un « vrai » musicien celui qui sait lire la musique. En danse, en revanche, les systèmes notationnels ne sont maîtrisés et utilisés que par une minorité d'artistes, le plus souvent en aval de la création, et, même dans ce cas, la notation ne contribue que très peu à la transmission ou à l'identification des œuvres : celle-ci se fait le plus souvent de personne à personne et au corps à corps. En outre, lorsqu'une partition est produite, elle l'est presque toujours par des notatrices et notateurs professionnels qui travaillent *a posteriori* sur une œuvre préexistante. Cette faible intégration de la notation aux pratiques en danse tient à la complexité des systèmes notationnels pour la danse : ceux-ci demandent des années de formation pour être maîtrisés sans parler du temps qu'exige la transcription d'une pièce chorégraphique, travail incommensurablement plus long et complexe que la notation musicale. Quelques minutes de danse correspondent à des heures de travail. Si ces difficultés expliquent à elles seules l'usage limité que les artistes chorégraphiques font de la notation, s'y ajoute à un autre problème : la difficulté pour la danse à *faire œuvre*. En effet, comme l'a montré le philosophe Frédéric Pouillaude dans un ouvrage récent¹, le statut ontologique de l'œuvre chorégraphique n'entre ni tout à fait dans la catégorie des arts autographiques ni complètement dans celle des arts allographiques. Dans l'absolu, celle-ci peut se définir comme une « idéalité » ou un « type » susceptible de s'actualiser dans une multiplicité de réalisations « conformes », au sens où l'œuvre y restera identifiable ; cependant, « ni improvisation unique, ni objet idéal parfaitement déterminé », elle ne satisfait pas entièrement aux critères d'identification de l'œuvre allographique que sont, notamment, *le partage entre ses propriétés constitutives et ses propriétés contingentes, et l'indépendance de son identité par rapport à son histoire matérielle de production et de transmission*. Aussi une proposition chorégraphique est-elle toujours menacée de « déçuevement³ » - une menace qui pèse bien moins lourdement sur les œuvres musicales. Comme par le passé, nombre de pièces chorégraphiques sont sans doute vouées à disparaître à plus ou moins long terme, et ce, malgré l'usage archivistique que la danse fait de la vidéo. Du reste, les œuvres antérieures au XX^e siècle ont quasiment toutes disparu, « à l'exception de celles qui entre 1700 et 1760 furent notées en système Feuillet) : ainsi des 160 œuvres composées par Noverre [...], il ne nous reste rien, si ce n'est des titres, des livrets, des musiques et quelques gravures qui ne peuvent nous donner qu'une idée assez pauvre de la chorégraphie⁴ ».

Par ailleurs, tandis que la danse est minorisée dans le système des beaux-arts, la musique fait l'objet d'une idéalisation dès la fin du XVIII^e siècle, et ce, en dépit d'une

¹ Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris, 2009.

² Julia Beauquel, « Introduction », in *Philosophie de la danse*, Julia Beauquel et Roger Pouivet (dir.), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p. 27.

³ C'est ainsi que le philosophe Frédéric Pouillaude désigne la difficulté de la danse à faire œuvre dans *Le Désœuvrement chorégraphique*.

⁴ Frédéric Pouillaude, « L'œuvre chorégraphique : ni autographique, ni allographique », in *Philosophie de la danse, op. cit.*, p. 176.

cuirasse logocentrique qui menace toujours de la réduire au rang d'art d'agrément. C'est au nom de la raison que Kant frappe la musique instrumentale « d'inanité cognitive¹ », la considérant comme pure « jouissance » ne procurant à l'âme ni culture ni connaissance. Nuançant la prétendue mélaphobie du philosophe, Frédéric Sounac constate cependant que « Kant dévalorise la musique pure du point de vue de la raison avant de la réhabiliter partiellement au nom de la “libre beauté”² ». Quant à Hegel, nous l'avons vu, il ne se montre pas moins embarrassé : privilégiant la musique vocale par rapport à la musique instrumentale, il considère de façon paradoxale que « la musique n'est jamais plus conforme à son essence que quand elle s'associe au verbal³ ». Néanmoins, à ces réserves près, ni Hegel ni Kant ne refusent à la musique le statut d'art à part entière. L'idéalisation de la musique ne prend réellement son essor qu'au début du XIX^e siècle, portée par un ouvrage du philosophe allemand Schopenhauer publié en 1819, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, et dont l'influence croît après la mort de Hegel⁴. Récusant la toute-puissance du *logos*, Schopenhauer conçoit l'art comme « connaissance extatique » procédant de la même faculté que la philosophie (l'intuition) et ayant en commun avec elle le même objet (les Idées). Or, selon le philosophe, la musique est une expression directe de la Volonté⁵, non une représentation des Idées, raison pour laquelle elle jouirait d'une puissance herméneutique supérieure à celle des autres arts. Rejetant la suprématie du *logos*, il fait du caractère purement présentatif de la musique le signe de sa capacité à atteindre une vérité en-deçà ou au-delà du verbal, de s'affranchir de la dénotation⁶. Son « inanité cognitive » serait donc plutôt un « privilège sémiotique », l'expression d'« une signification supérieure exemplifiant la valeur transcendante de l'art⁷ ». Jouissant d'un statut d'exception, la musique doit être considérée, selon Schopenhauer, comme le plus puissant de tous les arts :

[P]ar rapport aux autres arts et au verbal en particulier, elle semble affranchie de toute obligation référentielle ou mimétique, dispensée du devoir de représentation qui viendrait altérer son autonomie, et se trouve donc à même de réaliser purement l'idéal « poétique » qui est conçu par le romantisme comme la substance commune à tous les arts.⁸

Ainsi idéalisée, « absolutisée », exemptée de la législation mimétique, la musique pure peut sortir du système des beaux-arts, une solution radicale à laquelle n'ont pu se résoudre ni Kant ni Hegel avant Schopenhauer.

Est-ce parce qu'elle est un art du corps, corps qui la tire de tout son poids de chair du côté de la matérialité ? La danse ne bénéficie pas des « privilèges » de la musique ni d'aucune « rhétorique d'exemption⁹ ». Bien qu'elle ait en commun avec cette dernière

¹ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, op. cit., p. 63.

² *Ibid.*, p. 235.

³ *Ibid.*

⁴ L'influence de la pensée de Schopenhauer est très sensible notamment dans *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique* de Friedrich Nietzsche, publié en 1872.

⁵ Pour Schopenhauer, la Volonté est une « force cosmique autoengendrante et autodestructrice : la Volonté est la véritable Chose en Soi, l'autre absolu du monde phénoménal, donc du monde de la représentation », in Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, op. cit., p. 230.

⁶ À l'instar de Nelson Goodman, par « dénotation », nous entendons la manière dont une œuvre d'art fait référence à un objet, sa puissance représentationnelle indépendamment de tout rapport de ressemblance. Voir Nelson Goodman, *Langages des arts*, op. cit., p. 34.

⁷ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, op. cit., p. 64.

⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁹ Nous empruntons cette expression à Frédéric Sounac, op. cit.

d'être un art non représentationnel et non verbal – du moins, dans son expression la plus « pure » –, victime d'une conception ontologique dualiste prédominante, la danse occidentale se trouve longtemps exclue du champ spéculatif : dans le meilleur des cas, on lui accorde la capacité à exprimer des pensées et des émotions, certainement pas de constituer de la *pensée en mouvement*. Il faut longtemps avant que le corps dansant soit considéré en Occident comme un corps pensant et que la danse soit reconnue comme le plus apte de tous les arts à mettre en évidence le statut métaphysique spécifique du corps humain¹. En réalité, il faut attendre le XX^e siècle et la remise en cause historique du dualisme entre le corps et l'esprit pour que la danse puisse s'exempter de l'obligation référentielle sans être ramenée derechef à sa fonction de divertissement. Au même moment, elle s'émancipe progressivement de la musique, instaurant avec elle un rapport distancié ou critique – que la musique soit abordée comme un pan autonome du projet chorégraphique, réduite à un statut auxiliaire ou tout simplement supprimée. Ce divorce historique entre la danse et la musique constitue, selon nous, une rupture épistémologique fondamentale dont les conséquences sont aussi importantes pour la redéfinition de l'art de la danse que son émancipation de la législation mimétique. En rompant avec l'idée que la danse est une musicalisation du corps ou une interprétation exécutive de la musique, les danseuses, danseurs et chorégraphes du XX^e siècle font apparaître de manière flagrante une *qualia* sensible propre à leur art dont la spécificité était restée jusqu'alors masquée : ce que Michel Bernard appelle *l'orchésalité*.

Aujourd'hui, libérée de la juridiction musicale et de l'obligation référentielle, la danse a toute latitude pour s'ouvrir à de nouveaux champs d'expérimentation esthétique, pour explorer ses affinités avec d'autres arts et mettre sa spécificité identitaire à l'épreuve de nouvelles déterritorialisations. Parce qu'elle s'est constituée en champ autonome, elle peut s'autoriser les rencontres les plus hasardeuses, les hybridations les plus inédites, et ce, d'autant plus que le monde de l'art s'est enrichi de nouvelles recrues. Ainsi, le schéma du système des arts proposé par le philosophe Étienne Souriau en 1947² place la danse entre la « prosodie pure » et les « projections lumineuses », la musique se trouvant quant à elle située aux frontières de la « prosodie » et de « l'arabesque ». Cette évolution de la représentation de la danse (sans parler de sa présence à part entière dans un système des arts contemporain) entérine la rupture épistémologique dont elle a fait l'objet au cours du XX^e siècle. Cette évolution prend également acte de l'apparition d'un art avec lequel la danse manifeste dès l'origine des affinités électives : le cinéma. En ce sens, Étienne Souriau fait apparaître que la danse a autant à voir avec l'image qu'avec la musique, autrement dit qu'elle n'est pas réductible à sa seule dimension dionysiaque. Plus important pour nous, la (re)définition du champ identitaire de la danse réinterroge son territoire politique en même temps que les modalités de sa politisation. En effet, une fois la danse légitimée et constituée en champ esthétique autonome, ce qui change pour elle, politiquement parlant, c'est, bien sûr, qu'elle est libre de s'abandonner pleinement à ses pulsions « puristes » sans être *ipso facto* accusée de gratuité. Mais elle est libre aussi d'interagir avec les autres arts selon les modalités de son choix, parmi lesquelles un véritable *dialogisme*, soit une modalité relationnelle véritablement politique. Nous

¹ Voir à ce sujet l'article du philosophe Roger Pouivet, « Danse, ontologie et philosophie de l'âme », in *Philosophie de la danse*, op. cit., p. 33-44.

² Étienne Souriau, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (1947), op. cit., 1969.

repreons ici à notre compte un concept théorisé par Muriel Plana pour le théâtre. Pour elle, le dialogisme est une « relation *libre, égale et réelle* » entre les éléments mis en jeu :

Le dialogisme implique la liberté des actants ou joueurs, l'égalité entre eux, mais aussi l'effectivité de la relation, ce qui suppose, par exemple, que l'art de la mise en scène et l'art dramatique aient un « effet » perceptible l'un sur l'autre dans la réalisation scénique ou que dans une relation entre deux arts comme la danse et la musique, le théâtre et la vidéo, etc. un changement soit perceptible mais sans que l'identité initiale soit perdue.¹

Autonomie et dialogisme vont donc de pair et constituent des conditions nécessaires à une hybridation politique entre les arts et à l'émergence de formes critiques, nous y reviendrons. Cela dit, qu'en est-il de la politicalité de la danse *pour elle-même* ? Art *a priori* présentatif et non verbal, n'est-elle pas, comme la musique, toujours en-deçà ou au-delà du politique sauf à s'hybrider avec un art représentationnel ? « Pure », la danse n'a-t-elle pas une vocation plus métaphysique que politique ?

1.1.2 La danse, un art métaphysique ?

La danse semble être un double naturel du paradoxe métaphysique.

Merce Cunningham²

Pour répondre à cette question, nous admettrons provisoirement qu'il existe une danse « pure », entendue ici comme une sorte d'idéalité de la danse débarrassée de toutes ses « scories ». Aussi s'agira-t-il ici « non pas d'une danse pensée à partir d'elle-même, de sa technique, de son histoire, mais de la danse telle que la philosophie lui donne abri et accueil³ ». Car, d'un point de vue strictement pragmatique, la danse « pure » n'existe pas, d'autant moins quand elle se donne en spectacle. Plus ou moins hétérogène, nécessairement ancrée dans un contexte de production spécifique, une œuvre chorégraphique englobe un grand nombre de paramètres spectaculaires : des corps en mouvement mais aussi de la musique, des sons et des bruits, parfois même des paroles, des costumes, des décors et des lumières, autant d'éléments qui tissent entre eux un réseau de relations sollicitant les sens et concourant à l'élaboration du sens pour le spectateur. Face à une œuvre chorégraphique où la danse participe d'une forme artistique nécessairement complexe, isoler comme par décantation la danse « pure » et l'effet spécifique de la corporéité dansante des autres éléments scéniques contribuant à son élaboration ressort donc d'une démarche analytique fondée sur des présupposés conceptuels. En outre, la réduction de la danse à une essence anhistorique s'oppose à la diversité de ses manifestations dans le temps et l'espace, à la marche de l'histoire qui en redéfinit sans cesse les contours définitionnels. D'un point de vue strictement *conceptuel*,

¹ Muriel Plana, « Dialogisme », communication proposée dans le cadre du séminaire de jeunes chercheurs du laboratoire LLA CREATIS « Vers un lexique des arts du corps et de la scène », 16 décembre 2013, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès, texte inédit gracieusement mis à notre disposition par l'auteure, p. 4.

² Merce Cunningham, « L'Art impermanent », *7 Arts*, 1955, in Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle, op. cit.*, p. 135.

³ Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris, 1998.

donc, nous admettrons que la danse comporte *a priori* certaines caractéristiques qui permettent de la différencier des autres arts, parmi lesquelles le fait qu'elle soit non verbale et ait le corps pour médium primordial. Dans cette perspective, l'ancrage de la danse dans le corps allié à son « défaut de langage » la rendrait *a priori* inapte à la dénotation, avec pour conséquence, nous l'avons vu, sa minorisation dans le système des beaux-arts. Mais ces propriétés constitutives s'imposent aussi comme des limites possibles à sa polivalence : non référentielle, comment la danse pourrait-elle penser le monde, et, *a fortiori*, en proposer une critique ? Cette question se pose de manière d'autant plus brûlante qu'on prête aussi à la danse un défaut de rationalité.

1.1.2.1 Un art en-deçà ou au-delà du *logos* ?

Quelque chose d'avant le langage se passerait donc ici, qui cependant ne pourrait être désigné que par lui.

Christophe Kim¹

En effet, dans la culture occidentale, le corps dansant est le plus souvent considéré comme la « manifestation d'une sensibilité purement subjective, corporelle, voire irrationnelle² » échappant à l'ordre de l'intelligible, irréductible à la production de sens. Art du corps, plus visible que lisible, la danse relèverait au pire de l'incompréhensible et du pulsionnel, au mieux de l'ineffable, du primordial et de l'originel... « Champ de signifiante et non système de signes³ », la danse « pure » semble condamnée à l'ambiguïté, à l'opacité, si ce n'est au non-sens. Comme le dit avec humour Michèle Fevre, « le corps dansant est un suspect ne pouvant être blanchi qu'une fois rendu lisible, signifiant (passé à l'aveu)⁴ » - et l'on sait le rôle joué par le théâtre dans cette « mise en signes » du corps. Une telle conception s'enracine dans une approche dualiste de l'ontologie humaine qui trouve sa pleine expression dans la Belle Danse puis dans la danse classique. Pour les dualistes, nous ne sommes que des esprits au sens où ce sont nos propriétés mentales qui définissent notre spécificité ontologique. Comme on le sait, cette conception doit beaucoup à Platon pour qui le corps, et, de façon plus générale, la sensibilité et l'affectivité, constituent des obstacles à la saisie du « réel » au sens où ils nous détourneraient du monde intelligible. Du reste, selon une même logique dualiste, la défiance exprimée par Platon vis-à-vis de la sensibilité rejoint sa critique du simulacre, simulacre nous condamnant, selon lui, à la *passivité* en exerçant sa fascination sur nos sens alors que l'accès au monde des Idées exige de nous le détour *actif* par la réflexion et l'application de l'esprit. Selon cette approche dualiste – qui domine longtemps dans la danse savante occidentale –, la danse n'est donc susceptible de signifier que comme métaphore. Pour les matérialistes, en revanche, nous ne sommes que des corps puisque la matière constitue la seule réalité. Sans nier l'existence de propriétés psychiques chez l'être humain, ces derniers considèrent « qu'il n'y a rien

¹ Christophe Kim, « Geste, découpe, mouvement, image », in *Art Press*, numéro spécial « Médium : danse », n°23, Paris, 2002, p. 72.

² Julia Beauquel, « La danse a-t-elle une philosophie ? », in *Philosophie de la danse*, *op. cit.*, p. 16.

³ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, « Points Essais », Seuil, Paris, 1982, p. 273. Pour établir cette distinction, Barthes se fonde sur les deux régimes de signification de Benveniste, « le *sémiotique*, ordre des signes articulés dont chacun a un sens » et « le *sémantique*, ordre d'un discours dont aucune unité n'est en soi signifiante, bien que l'ensemble soit doué de signifiante », *ibid.*, p. 276.

⁴ Michèle Fevre, *Danse contemporaine et théâtralité*, *op. cit.*, p. 15.

d'ontologiquement spécifique chez les êtres humains, pas "d'exception humaine"¹». Ainsi, pour des premiers philosophes matérialistes comme Épicure, l'âme, parce qu'elle est constituée d'atomes au même titre que n'importe quelle autre réalité, est vouée à se désagréger comme le corps au moment de la mort. Autrement dit, pour Épicure, l'âme est conçue *comme un corps*. Bien qu'elle se développe comme doctrine dès l'Antiquité, l'approche matérialiste de l'ontologie humaine est de peu de poids face à l'influence qu'exerce le dualisme sur la danse savante occidentale.

En fait, ce n'est que tardivement, dans le sillage de la pensée de Schopenhauer et de Nietzsche, qu'émerge une conception de la danse ancrée dans une métaphysique anti-platonicienne, avec pour présupposé essentiel que l'Être réside, non pas dans un suprasensible intelligible, mais dans le sensible même. Ainsi, au début du XX^e siècle, l'opacité du corps dansant nourrit l'imaginaire de danseuses, de poètes et d'intellectuels à la recherche de nouvelles spiritualités². Certain.es cherchent en elle un au-delà du *logos* et défendent l'idée que la danse élève « l'âme par les voies mystérieuses du corps³ ». Du côté des artistes chorégraphiques, on pense bien sûr à Ruth Saint-Denis et à Isadora Duncan, à leur désir de faire du corps dansant le lieu même du sacré, ou encore à Rudolf Laban et à ses drames choraux aux allures de rituels mystiques. Du côté des poètes, on pense aux symbolistes et notamment à Mallarmé qui, dans ses *Divagations*, voit dans les formes créées par le corps dansant « un ailleurs aux propriétés mystiques et spirituelles⁴ » et nourrit l'espoir « de trouver [dans la danse] des significations aux forces mystérieuses caractérisant l'humain⁵ ». Séduit par les spectacles de l'américaine Loïe Fuller qu'il découvre aux Folies Bergères, le poète laisse libre cours à sa rêverie :

Voici rendue au ballet l'atmosphère ou rien, visions sitôt éparses que sues, leur évocation limpide. La scène libre, au gré des fictions, exhalée du jeu d'un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat.

Si tels changements, à un genre exempt de quelque accessoire sauf la présence humaine, importés par cette création : on rêve de scruter le principe.⁶

Plus tard, Paul Valéry, héritier des symbolistes et lecteur d'Henri Bergson, développe à son tour l'idée que seul le corps dansant est en mesure d'exprimer les mouvements ineffables de l'âme qui se transforment à travers lui en mouvements du corps. Dans *L'Âme et la danse*, texte publié en 1923, la pensée du poète philosophe se déploie de façon dialectique à travers l'échange entre trois personnages assistant à un spectacle chorégraphique. Alors que Socrate s'interroge sur l'essence et la signification de la danse, ses interlocuteurs, Phèdre et Eryximaque, lui proposent des réponses divergentes. Eryximaque la définit comme une forme sensible ne renvoyant à rien d'autre qu'elle-même : « N'est-ce pas ce que nous voyons ? – Que veux-tu de plus clair sur la danse que la danse elle-même ?⁷ ». Quant à Phèdre, il voit dans le spectacle dansé un langage métaphorique, la danse n'étant alors « point entièrement en elle-même, mais

¹ Roger Pouivet, « Danse, ontologie et philosophie de l'âme », in *Philosophie de la danse, op. cit.*, p. 39.

² Nous pensons ici, en particulier, à l'invention de l'anthroposophie par le philosophe Rudolf Steiner, « science » qui vise à restaurer le lien entre l'être humain et le monde suprasensible.

³ Roland Huesca, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, PUF, Paris, 2012, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*

⁶ Stéphane Mallarmé, *Divagations* (1897), Fasquelles Éditeurs, Paris, 1943, p. 190

⁷ Paul Valéry, *L'Âme et la danse*, « Poésie/Gallimard », Gallimard, Paris, 1945, p. 129.

principalement en nous¹ ». La difficulté sur laquelle bute Socrate tient au rapport de la danse avec le *logos*. Ainsi, Phèdre, reformulant ironiquement les idées de son interlocuteur, compare la danse à une étrangère aux mœurs barbares : « Veux-tu dire, cher Socrate, que ta raison considère la danse comme une étrangère, dont elle méprise le langage, et dont les mœurs lui semblent inexplicables, sinon choquantes ; sinon même, tout à fait obscènes ? »². Autrement dit, pour un philosophe comme Socrate et plus généralement pour qui souscrit à une approche dualiste de l'ontologie humaine, la danse ne peut qu'être *barbare* puisqu'elle *parle* corps et mouvement.

Il est vrai que d'un point de vue pragmatique et quand bien même serait-on résolument anti-dualiste, la danse pose des problèmes de lisibilité. C'est, du reste, cette question qui est au cœur de *L'Âme et la danse*. Même à admettre que le corps dansant énonce une pensée incarnée, force est de reconnaître que celle-ci échappe toujours en partie au *logos* parce qu'elle se déploie *a priori* dans le silence, en-deçà ou au-delà du langage articulé. En cela, l'expressivité de la corporéité dansante comporte toujours une part d'énigme ; si la danse fait texte, ce texte semble toujours « en attente d'un autre texte³ », à moins de privilégier, comme le préconise Richard Shusterman, une « forme de compréhension située en-deçà de l'interprétation, et même en-deçà du langage⁴ » et dont la connaissance somatique serait le paradigme. Bien sûr, le mouvement dansé peut être codé au moyen d'une terminologie abstraite, ce à quoi se sont employés les praticiens et théoriciens de la danse savante occidentale dès le XV^e siècle. Mais la danse n'en reste pas moins difficilement traduisible, *a fortiori* s'agissant de la danse contemporaine dont la gestualité s'est largement dé-codifiée. C'est que, contrairement à l'action, le mouvement dansé échappe *a priori* à toute logique rationnelle et se signale dans l'instantanéité de son apparition. S'il s'inscrit dans le temps et l'espace, il y fait toujours, en quelque sorte, événement. La logique de la danse est avant tout physique, sensible et émotionnelle : « distribution des états, des lignes de force ou de tension à partir de données corporelles homogènes ou hétérogènes⁵ ». Cela étant, doit-on en conclure que la danse est inaccessible au *logos*, proprement ineffable ? Ou bien n'est-ce pas plutôt que nous souffrons d'un « illettrisme du geste⁶ » ? À ces questions, nous sommes tentée de répondre en paraphrasant ce qu'écrit Roland Barthes à propos de la musique : « [I]l suffirait que nous soyons *écrivains* pour que nous puissions rendre compte de ces êtres [dansants], de ces chimères corporelles, d'une façon parfaitement *scientifique*⁷ ».

Mais rares sont les « écrivains » de la danse. Raison pour laquelle, sans doute, elle a longtemps été considérée comme purement irrationnelle et subjective, et donc inapte à augmenter notre connaissance du monde. Cependant, au nom de cette même irréductibilité au *logos*, elle peut aussi être appréhendée comme un mode d'accès privilégié à une « vérité » de l'être, voire constituer, dans la ligne nietzschéenne, une métaphysique en acte. Comme nous venons de le voir, depuis la rupture moderne, l'irrationalité supposée de la danse n'est plus perçue comme un défaut mais nourrit au contraire –

¹ *Ibid.*, p. 134.

² *Ibid.*, p. 132.

³ Daniel Dobbels, *L'Écart*, collection de l'ange, éditions de La Ferme du Buisson, 1996, p. 31.

⁴ Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, Éditions de l'Éclat, Paris, 2007.

⁵ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 212.

⁶ Cette formule est du chercheur en danse Hubert Godard, cité par Isabelle Launay dans « La Danse moderne "mise au pas" », in *Danse et Utopie* (coll.), *Mobiles I*, Université Paris 8, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 84.

⁷ Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, *op. cit.*, p. 273.

comme pour la musique et sans doute dans le sillage de son idéalisation – une « rhétorique d'exemption ». Cette « rhétorique », s'est radicalisée aujourd'hui dans la danse contemporaine, prenant une coloration clairement antirationaliste. À l'heure de la postmodernité et en accord avec certains préceptes postmodernistes, une *doxa* faite de discours institutionnels, artistiques et médiatiques insiste sur l'idée que « danser n'est pas dire », voire que la danse pourrait être menacée par l'imposition d'un discours rationnel. Dans ce contexte, le spectateur est souvent incité à renoncer à rechercher le sens pour s'abandonner à une pure expérience sensible. Ainsi, la chercheuse Mariem Guellouz déclare énergiquement :

Voilà ce qui compte : des forces et des intensités, des flux de gestes. Il n'y a rien à comprendre. S'exercer à ressentir. Il suffit d'écouter les frères BenAïm conseillant leurs danseurs : force, vibrations, sensations, poids, volumes. Tout échappe aux significations, à la langue, qui doit inventer sans arrêt son vocabulaire imprécis : « Fluidité », « intensité », « circulation », « faire passer », « oublier le squelette », « anéantir l'organisation », « laisser couler », sont les mots de la danse. Parce que danser n'est pas dire.¹

Autrement dit, la danse serait à « ressentir », non à « comprendre », et pour la comprendre, encore faudrait-il parler son langage physique, en un mot, accepter de plonger dans un en-deçà du *logos* où « tout échappe à la signification » : dans « l'inconnu » du corps.

Bien sûr, de tels discours ne font l'unanimité ni chez les danseurs ni chez les chercheurs ni même chez les spectateurs qui, bien qu'ils y soient incités, ne sont pas toujours prêts à renoncer à comprendre ou à suspendre leur activité fabulatrice, animés qu'ils sont par « l'instinct du sens² ». Cela dit, ces discours signalent la présence dans la danse contemporaine d'une certaine *logophobie* en réaction à des siècles de domination dualiste. C'est du reste selon cette même logique que cette *doxa* tend à minoriser la part de rationalité qui sous-tend le travail de la danseuse et du danseur, reconduisant insensiblement certaines antinomies traditionnelles en philosophie, notamment celles opposant rationalité et émotion, activité et passivité, délibération et spontanéité, objectivité et subjectivité³. À ces représentations, la recherche en danse et la philosophie opposent aujourd'hui un certain nombre de démentis, ouvrant des voies nouvelles à la compréhension de la danse. Comme l'explique la philosophe Julia Beauquel, « entretenir l'idée que la danse ne manifesterait guère notre rationalité » est une idée fautive, une thèse qu'elle développe notamment dans son article « Le mouvement et l'émotion⁴ ». À propos des discours que l'on peut lire fréquemment dans les programmes, elle écrit :

Une erreur serait d'interpréter ce genre de propos artistiques et critiques d'une manière cartésienne, en croyant qu'il existe une *réelle* dissociation entre ce qui relève d'une part de la dimension physique, sensible et émotionnelle du corps humain, ici présentée comme incohérente, mystérieuse, curieusement animale et d'autre part le domaine des représentations, des normes, des

¹ Mariem Guellouz, « Danser n'est pas dire », in *Chimères*, n°64, novembre 2007, article publié le 10 novembre 2011 sur *Chimères* [En ligne], www.revue-chimeres.fr.

² Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, *op. cit.*, p. 143.

³ Cette thèse est au centre de l'article de Julia Beauquel, « Le mouvement et l'émotion », in *Philosophie de la danse*, *op. cit.*, p. 65-77.

⁴ Julia Beauquel, *op. cit.*, p. 65-77.

« perceptions rationnelles » et des intentions. Une autre erreur serait de croire que l'art de la danse ne peut et ne doit parler que du corps physique comme s'il était dépourvu d'intentionnalité.¹

Allant dans le même sens, le philosophe Roger Pouivet² rejette dos à dos les dualistes et les matérialistes et prône « une troisième voie de l'ontologie personnelle » bien plus propice, selon lui, à la compréhension de la danse : plutôt que de considérer que le corps est l'instrument du danseur, il serait plus juste de considérer que le corps dansant est « un corps-pensée » et que ce corps, parce qu'il est humain, n'*exprime* pas des pensées et des émotions qui seraient extérieures à lui : le corps du danseur est de la pensée incarnée. C'est en ce sens qu'on peut considérer que la danse est bien plus qu'une « métaphore de la pensée »³ : elle est *de la pensée en mouvement*. Comme pour les philosophes, cette *pensée motrice* constitue aujourd'hui un champ de réflexion pour les chercheuses et les chercheurs en danse dans l'articulation des savoirs théoriques avec des savoirs pratiques. Ainsi, Isabelle Launay, professeure au Département Danse de l'Université Paris VIII, plaide également en faveur d'une « troisième voie » dans l'approche du corps dansant qui ferait la part belle à l'analyse des relations entre danse et rationalité :

[L]a découverte de ce champ de la rationalité est encore [...] une des tâches des sciences expérimentales actuelles », une tâche consistant, en l'occurrence, à « frayer une voie pour une pensée du corps qui ne relève ni du rationalisme positiviste bio-mécanique ni de l'irrationalisme magico-religieux. Les raisons du geste sont à explorer hors de la dualité de corps/esprit, psyché/sôma et tenter de les relier c'est déjà accepter leur séparation.⁴

1.1.2.2 Un art dionysiaque ?

C'est par le chant et la danse que l'homme montre son appartenance à une communauté supérieure : il a désappris à marcher et à parler et il est sur le point de s'envoler dans les airs en dansant.

Friedrich Nietzsche⁵

Cette approche philosophique contemporaine qui tente de ramener la danse à la raison vient contredire l'image séduisante qu'en a donnée Friedrich Nietzsche et dont l'influence est toujours prégnante aujourd'hui, et ce, d'autant plus qu'elle a contribué à revaloriser la danse dans la culture occidentale. Il est vrai que Nietzsche est un des rares philosophes antérieurs au XX^e siècle à s'être intéressé à la danse jusqu'à en faire, dans ses œuvres tardives, une référence esthétique. Dans *La Naissance de la tragédie*, œuvre de jeunesse publiée en 1872, il développe l'idée essentielle qu'elle est, comme la musique, un art dionysiaque. Au début de son essai, en philologue féru de culture grecque, il exalte la danse ivre de Dionysos, qui, rassemblant les êtres humains dans sa ronde, annihile leur individualité et les fait renouer avec le cosmos. Cependant, là n'est pas le but principal de Nietzsche : dans *La Naissance de la tragédie*, il s'attache avant tout à montrer en quoi l'art, en

¹ *Ibid.*, p. 66.

² Voir son article « Danse, ontologie et philosophie de l'âme », in *Philosophie de la danse*, *op. cit.*, p. 33-44.

³ Allusion à un texte d'Alain Badiou extrait de son *Petit Manuel d'inesthétique*, « La danse comme métaphore de la pensée », *op. cit.*

⁴ Isabelle Launay, « La danse moderne "mise au pas" ? », in *Danse et Utopie. Mobiles 1*, *op. cit.*

⁵ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Christian Bourgeois, Paris, 1991, traduction de l'allemand par Hans Hildenbrand et Laurent Valette, p. 37.

tant que pratique humaine assumant consciemment son statut fictif – et à ce titre opposé au mensonge rationaliste – constitue une réponse au mal. Pour lui, la « vérité » n'est qu'une fiction utile et nécessaire à la vie humaine ; il n'y a pas d'« arrière-monde » distinct du monde phénoménal, ce en quoi l'Art est « *la vérité de la fiction et donc dévoile l'être*¹ ». L'art se déploie donc pour lui selon deux principes fondamentaux distincts dans leur essence et leurs buts et dont les interactions sont potentiellement conflictuelles : l'apollinien et le dionysiaque. Pôles artistiques mais aussi principes cosmogoniques, à travers eux, on peut « lire en clair le combat éternel des deux forces ontologiques fondamentales qui sont d'un côté le *Urgrund* caché de l'être, de l'autre la tendance tout aussi irréprouvable de cet être vers l'individualisation dans la multiplicité des phénomènes² ». On reconnaît ici l'influence de la philosophie de Schopenhauer et sa célèbre distinction entre Volonté et Représentation³. Selon la même logique binaire, Nietzsche en vient à distinguer, du côté de la Volonté, les arts dionysiaques (la musique et la danse), et, du côté de la Représentation, les arts apolliniens avec pour paradigme les arts plastiques. Cependant, pour lui, les principes apollinien et dionysiaque ne constituent pas des réalités séparées, bien au contraire. Jean-Marie Schaeffer met en évidence leur profonde interdépendance :

[E]n réalité, l'apollinien, le principe du monde phénoménal, est produit par le dionysiaque, qui est l'unique principe de l'être. Le *Urgrund* dionysiaque veut se mirer dans le monde de la représentation apollinienne, autrement dit, il veut donner naissance à son envers.⁴

Du reste, la thèse centrale de *La Naissance de la tragédie* consiste précisément à montrer que la tragédie attique est la synthèse parfaite de ces deux principes, ce qui fait d'elle, selon Nietzsche, le suprême accomplissement de l'art.

Cette distinction entre apollinien et dionysiaque a des conséquences incalculables sur la manière dont les modernes se représentent la danse et, par là, tentent d'en réformer les pratiques. Comme en témoignent les écrits de Duncan, Laban ou Nijinski, les textes de Nietzsche sont lus, commentés et cités par un grand nombre d'artistes chorégraphiques au début du XX^e siècle. C'est qu'ils ouvrent la voie à une nouvelle approche du corps où se libèrent les forces vives de « l'instinct », de la « pulsion », en rupture avec l'apollinisme « répressif » de la danse classique. Dans une perspective radicalement anti-platonicienne, Nietzsche célèbre le corps, ce « maître puissant », ce « sage inconnu⁵ », donnant une légitimité nouvelle à la danse, enfin magnifiée à l'instar de la musique par une « rhétorique d'exemption ». Comme l'explique le philosophe Roland Huesca à propos d'*Ainsi parlait Zarathoustra* :

Ébranlant une tradition entièrement tournée vers le cogito, il faisait de la corporéité le lieu privilégié de la compréhension du monde. Le corps devenait un mode d'accès remarquable pour déchiffrer la complexité de la vie. Célébrés par ces apports nietzschéens, gestes, rythmes et danses se muent en savoirs dignes d'intérêt, à étudier et à transmettre. Utiles à la communauté, ils

¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, op. cit., p. 263.

² *Ibid.*, p. 268.

³ Dans ses écrits plus tardifs, Nietzsche prend ses distances par rapport à Schopenhauer, renonçant notamment à l'idée qu'il y aurait un « fond de l'être » que le dionysiaque permettrait d'atteindre par une « connaissance extatique ». Le dionysiaque sera alors envisagé comme « volonté de puissance », principe énergétique de production des « belles apparences » apolliniennes.

⁴ Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, op. cit., p. 270.

⁵ Allusion à un célèbre passage d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Friedrich Nietzsche : « Derrière tes sentiments et tes pensées, mon frère, se tient un maître plus puissant, un sage inconnu, il l'appelle soi. Il habite ton corps, il est ton corps ».

participent à la plénitude du développement de l'être. Dans le plaisir et l'extase, la danse reste alors le lieu privilégié où s'exhument les désirs enfouis par la raison humaine.¹

Dans ses écrits, Nietzsche tire donc la danse du côté de la « connaissance extatique », comme Schopenhauer l'a fait avant lui pour la musique. C'est qu'elle serait, comme elle, d'essence dionysiaque, au plus près de l'être, de l'unité présente au-delà de toute représentation. Par « dionysiaque », il entend l'ordre du pulsionnel, de l'irrationnel, du dessaisissement de soi, de l'extase, de la possession par les forces naturelles. Aussi impose-t-il l'idée que la danse trouve sa pleine mesure dans l'ivresse ; que, festive et chorale, elle est davantage de l'ordre du rituel que du spectacle. Par la danse, la frontière entre le regardeur et le regardé tend à disparaître en même temps que l'élément subjectif s'évanouit jusqu'à l'oubli de soi, dans l'unité, au-delà de tout objet et de tout sujet. Car, si l'on en croit Nietzsche, le dionysiaque annihile l'individualité des êtres humains au profit de la communauté et de la communion avec la nature : « Sous le charme de Dionysos, non seulement l'alliance d'homme à homme se renoue, mais également la nature aliénée, hostile et assujettie, célèbre de nouveau sa fête de réconciliation avec son fils prodigue, l'homme² ».

À l'opposé, l'apollinien est « le domaine du principe de l'individuation, de l'être phénoménal, des apparences³ » ; il crée le monde des rêves et des belles formes qui recouvrent de leur voile la « vérité » dionysiaque, l'essence de l'être. À cet égard, on comprend que le dionysiaque constitue en quelque sorte un principe premier, qui donne naissance à son « envers », un « envers » qui lui est nécessaire s'il veut advenir pleinement en tant que connaissance spéculative. Les deux principes sont dans une interdépendance réciproque : l'un ne peut pas, *ne doit pas* être pensé sans l'autre. Comme y insiste Jean-Marie Schaeffer, « le monde des apparences apolliniennes est au service de la révélation de la vérité dionysiaque⁴ » car si le dionysiaque est « au-delà de toute représentation, ce n'est pourtant qu'à travers la représentation qu'il peut se connaître soi-même. C'est en ce sens que l'art suprême n'est pas la musique pure, mais bien la tragédie [...]⁵ ». Cette idée s'inscrit dans une philosophie plus générale qui considère que l'être humain a besoin de « l'illusion » (apollinienne) pour vivre, car, dans le cas contraire, la « vérité » (dionysiaque) lui resterait à jamais inaccessible parce que totalement ineffable. C'est pourquoi, Nietzsche défend l'idée que l'hybridation entre ces deux principes est souhaitable dans l'art, qu'elle est même la condition *sine qua non* à son plein accomplissement, une idée qu'il énonce dès les premières lignes de son ouvrage :

Nous aurons fait beaucoup pour l'esthétique quand nous serons parvenus, non seulement à la compréhension logique, mais aussi à la certitude immédiate de l'intuition selon laquelle l'évolution de l'art est fondée sur la dualité de l'apollinien et du dionysiaque.⁶

Dans l'expérience esthétique, le but est que nous puissions « jouir comme des hommes complets » grâce à l'alliance des arts au sein d'une même œuvre réunissant les principes dionysiaque et apollinien, l'écoute et le regard. Cependant, pour Nietzsche, cette rencontre se fait davantage sur le mode de la synthèse que de la confrontation : l'œuvre

¹ Roland Huesca, *Danse, art et modernité*, op. cit., p. 145-146.

² Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 37.

³ Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, op. cit., p. 269.

⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁵ *Ibid.*, p. 274.

⁶ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 31.

d'art de l'avenir dont il rêve à partir du modèle antique a davantage à voir avec l'œuvre d'art totale wagnérienne¹ qu'avec un hybride politique.

L'idée de mise en tension nécessaire de l'apollinien et du dionysiaque constitue un outil extrêmement intéressant pour penser la relation de la danse avec les autres arts et les conditions de sa politicalité. Car si la danse est d'essence dionysiaque, peut-elle être politique ? La poussée de la danse vers l'image, le drame, la représentation – sa pulsion apollinienne – est-elle nécessaire à sa politisation ? En admettant que la danse soit d'essence dionysiaque, ne tend-elle pas alors vers « son autosuppression comme réalité séparée² », vers sa disparition comme forme sensible hétérogène ? Et ne s'achemine-t-on pas alors vers un « devenir-vie de l'art³ » à vocation plus métaphysique que politique ? En effet, ramenée à sa pure essence dionysiaque, la danse constitue pour l'être humain une expérience à vivre, non à réfléchir ; elle tend à se transformer en un rituel par lequel l'être-dansant recherche une « vérité » première de sa condition ; une expérience à éprouver et à partager plutôt qu'à traduire et à montrer, une expérience qui plus est réputée de l'ordre de l'*ineffable*, de l'*incommunicable*. Dans le dionysiaque, la danse tend à disparaître comme tiers se tenant entre l'artiste et le spectateur car l'œuvre, c'est l'être-dansant qui éprouve corporellement sa nature métaphysique, son autosuffisance de nature spéculative, qui éprouve sa présence comme excès, « comme déchaînement sauvage, [...] destructrice de tout rapport à l'art⁴ ». . . À moins que, comme le suggère Nietzsche, l'art ne s'accomplisse ici comme *physis*. En ce sens, la pulsion dionysiaque tire davantage la danse du côté du sacré que du profane, de la fête que du spectacle, raison pour laquelle, sans doute, elle trouve naturellement sa place au sein des rituels religieux et sociaux. De cela témoignent nombre de danses anciennes et contemporaines de par le monde. Mais cela n'est pas notre sujet.

Revenons à la danse en tant que spectacle, seule modalité par laquelle elle accède au statut d'œuvre à proprement parler. Ici, nous devons sans doute renoncer d'emblée à toute idée de « pureté » pour parler plutôt d'une « pulsion » dionysiaque à l'intérieur d'une forme nécessairement *apollysiaque*. En effet, si toute fête, tout rituel comporte inévitablement une dimension spectaculaire, cette dimension est *a fortiori* renforcée dans la danse de scène, quand bien même le dispositif de monstration choisi tendrait à réduire la distance entre les artistes et les spectateurs. Car, à moins de dissoudre le spectacle dans la fête comme le préconisent Rousseau puis Appia, une séparation *a minima* existe entre ceux qui dansent et ceux qui regardent. Tout spectacle de danse, parce qu'il impose un cadre spatial, une durée, un protocole de mise en relation de l'œuvre avec le spectateur, comporte une dimension représentationnelle, une impureté originelle, autrement dit, une composante apollinienne. Cette impureté irréductible à tout effort de décantation vers la *pureté dionysiaque* est d'autant plus inévitable que, à la différence de la musique, la danse, en tant qu'art du corps se donne à éprouver en grande partie à travers ses propriétés visibles. Or, comment un corps humain (*a fortiori* un corps construit pour être vu) échapperait-il totalement à la figuration, à la dénotation ? Tout corps a à lui seul une grande puissance expressive ; comme le souligne Michèle Fevre, il est « porteur de sa propre histoire,

¹ C'est du reste à Wagner que Nietzsche dédicace *La Naissance de la tragédie*.

² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 57.

³ *Ibid.*

⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Contredanse, Bruxelles, 2007, p. 88.

échappant à l'intemporel pour se proposer comme sujet¹ ». Autrement dit, il y a une infra-théâtralité du corps dansant irréductible à la danse elle-même.

Bien entendu, dans la forme spectaculaire, l'artiste chorégraphe peut choisir de pousser au plus loin le principe dionysiaque de la danse ou au contraire la tirer vers l'image, vers le rêve des belles formes. Or, ces choix esthétiques ne sont, selon nous, ni idéologiquement ni politiquement neutres. Poussée dans ses retranchements dionysiaques, la danse spectaculaire favorise un mode de réception fusionnel, hypnotique, peu compatible avec une réception critique, et ce, d'autant plus si le dionysiaque n'est pas mis en tension avec des éléments formels et représentationnels permettant une mise à distance du regard et de la pensée – autrement dit si la dimension fictionnelle de la danse tend à être masquée. À l'inverse, une danse abandonnée totalement à la « tentation apollinienne » risque de dissoudre le corps dans l'image, d'exténuer sa part pulsionnelle dans la « belle forme », de « scléroser, d'assécher, de stériliser, d'inhiber, voire de supprimer la vie en son exubérance, en sa surabondance chaotique propre² ». Séparée de son ancrage pulsionnel, l'œuvre chorégraphique peut tendre alors à s'autonomiser du « réel » jusqu'à devenir purement formaliste et esthétisante : avec Geneviève Vincent, nous sommes tentée de dire que « la danse est menacée par la dérive spectaculaire, la dictature de la beauté », « menacée surtout par [...] le blanchiment des gestes qui s'accumulent et ne révèlent aucune vérité du sujet³ ». Dans ce cas, il n'est pas sûr que le spectateur puisse recevoir la danse autrement que sur le mode de la contemplation et de la fascination. À cet égard, il est intéressant de remarquer que c'est la voie apollinienne qui caractérise la danse savante occidentale jusqu'au début du XX^e siècle, une danse pensée comme « discipline physique faisant partie de l'éducation nécessaire à la vie quotidienne à la cour⁴ ». Ses maîtres-mots : l'équilibre, la tenue et la mesure. Un tel rejet du pulsionnel et du dessaisissement de soi ouvre la voie au « dressage » du corps – corps maîtrisé, contrôlé, *régimenté* – et tend à faire de la danse une alliée naturelle du pouvoir, voire un de ses modes d'exercice privilégié. Face cette tentation *disciplinaire*, le dionysiaque constitue un puissant contre-feu. Ainsi, au début du XX^e siècle, il fut pour les modernes, par delà le rejet de l'esthétique classique, un moyen de libération du corps et d'émancipation politique ; ce n'est, du reste, pas un hasard si des femmes en ont été les principales pionnières.

Pour toutes ces raisons, nous pensons que le choix du dionysiaque ou de l'apollinien et, bien entendu, les modalités de leur hybridation, doivent être considérées comme de véritables *politiques de l'esthétique*. Or, nous constatons que sur les scènes contemporaines la pulsion dionysiaque est surreprésentée. Comme le soutient Muriel Plana dans un article consacré aux relations entre le théâtre et la musique, le théâtre postdramatique « en appelle à [la] victoire [du dionysiaque] sur l'apollinien⁵ », ce qu'elle démontre en analysant « la musicalisation du signe théâtral⁶ ». Dans ces mêmes formes, la danse semble devenue un modèle désirable pour le théâtre en tant que modalité d'expression du principe dionysiaque s'actualisant dans le corps de l'acteur. Tournant le

¹ Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, *op. cit.*, p. 65.

² Michel Herren, « Le Dionysos de Nietzsche. Retour à la *physis* », in *Généalogie de la pensée moderne*, Michael Esfeld et Jean-Marc Tétaz (dir.), Ontos Verlag (éd.), Frankfurt, 2004, p. 81.

³ Geneviève Vincent, « État d'âme, état d'urgence », in *Nouvelles de danse*, n°30, *op. cit.*, p. 33.

⁴ Sally Banes, « Pouvoir et corps dansant », in *Danse et Utopie*, *op. cit.*, p. 35.

⁵ Muriel Plana, « Du dionysiaque et de l'esthétique postdramatique », texte inédit mis gracieusement à notre disposition par l'auteure, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 2.

dos au drame, au *logos*, à la représentation, ces formes spectaculaires se recentrent sur un corps « en faveur d'une fascination loin du sens¹ », plus énoncé qu'énonciateur, un corps qui brûle les planches de l'aura de sa « présence », de son « charisme » et de son « rayonnement »². Dans la section « Corporalité » du *Théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann explique très bien ce qui constitue l'« idéologie » contemporaine du corps scénique :

Le corps devient centre de gravité, non pas comme porteur de sens, mais dans sa substance physique et son potentiel gestuel. Le signe central du théâtre, le corps de l'acteur, refuse son rôle de signifiant. Le théâtre postdramatique se présente comme un théâtre de la *corporalité autosuffisante* [...].³

À ces mots s'ajoute, dans les lignes suivantes de l'ouvrage, toute une rhétorique ordinairement appliquée au corps dansant dans la *doxa* contemporaine et qui insiste sur son a-signifiante et sa puissance énergétique : « l'instantané et le rayonnement du corps », le corps « énigme insoluble », « les possibilités latentes oubliées et retenues du langage du corps », une « corporalité intensive⁴ », etc. Du reste, Hans-Thies Lehmann prend la danse comme référence, évoquant le travail « chorégraphique » mené par certains metteurs en scène avant de dénier la pertinence d'une distinction stricte entre le théâtre et la danse, « distinctions catégorielles », selon lui, « de plus en plus dénuées de sens⁵ ». Cela dit, si l'on s'en tient au titre de l'ouvrage (*Le Théâtre postdramatique* et non *Le spectacle postdramatique*), c'est la danse qui est *absorbée* par le théâtre et non l'inverse, un point de vue qui signale la survivance dans l'esprit de l'auteur d'une hiérarchisation entre les deux arts.

De quelle politique cette pulsion dionysiaque à l'œuvre dans le théâtre postdramatique est-elle le nom ? Est-elle l'envers de la pulsion théâtrale présente dans la danse contemporaine ? En effet, d'un côté, la déterritorialisation du théâtre vers la danse apparaît comme le symptôme de sa dépolitisation dans un contexte postmoderne de renoncement à la représentation, au *logos*, et, de façon plus générale, au « sens du monde » ; de l'autre, l'hybridation de la danse avec le théâtre pourrait être celui d'un « désir-manque » de politique s'actualisant dans une poussée vers la représentation. Cependant, ces hypothèses doivent être mises à l'épreuve des œuvres dans leur spécificité, ce que nous tenterons de faire dans la suite de nos analyses. En outre, si politiques de l'esthétique il y a, leur effet politique doit être évalué à l'aune du contexte contemporain où dominant la quête des limites, le goût de la performance, de l'intensité, de l'immédiateté, voire, comme le suggère Olivier Neveux, « une culture de l'évaluation au cœur même des arts de la scène⁶ ». Ainsi, il n'est pas sûr que le dionysiaque qui s'impose sur les scènes contemporaines ait aujourd'hui, comme le prétend Hans-Thies Lehmann, une puissance transgressive, encore moins subversive. Si cela a pu être le cas au début du XX^e siècle, au moment où Artaud appelait de ses vœux la « peste » dionysiaque comme un remède à la sclérose du théâtre occidental, les temps ont changé. Corrélativement, il n'est pas sûr non plus que la pulsion apollinienne à l'œuvre dans certaines propositions chorégraphiques soit toujours le signe d'un « désir-manque » de politique avec pour effet

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 150.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁵ *Ibid.*, p. 151-152.

⁶ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, Paris, 2013, p. 54.

la politisation de la danse : dans la danse comme dans les autres arts, l'attrait pour l'image totalisante est aujourd'hui puissant et ne favorise pas toujours une réception critique, loin de là. Aussi serons-nous attentive dans nos futures analyses non seulement à la manière dont les principes dionysiaque et apollinien interagissent pour donner naissance à des œuvres susceptibles de nous apporter une jouissance sensible et émotionnelle tout autant qu'intellectuelle et cognitive, mais aussi à la manière dont leur interaction peut être porteuse d'une puissance dissensuelle.

1.2

Politicité de la danse

La danse est naturellement politique, mais elle ne veut pas le savoir (« on ne fait pas de politique, on danse »). La danse serait un art non verbal, là où le politique serait la rhétorique du Verbe. La danse serait pure, là où la politique serait « sale ». [...] Foutaises comiques !

Jean-Marc Adolphe¹

S'en tiendrait-on à ces dernières analyses, on aurait tôt fait de conclure à une apoliticité *a priori* de la danse. Art non verbal, présentatif, irrationnel, dionysiaque, comment la danse pourrait-elle dire quelque chose du monde, en faire la critique, voire contribuer à sa transformation ? Qu'elle soit considérée comme un art d'agrément, ramenée à sa fonction de divertissement ou élevée au statut d'art métaphysique, dans tous les cas, la danse ne semble pouvoir gagner en politicité qu'en se déterritorialisant vers d'autres arts à même de lui fournir les propriétés dénotatives et représentationnelles qui lui font défaut. En d'autres termes, toute politicité de la danse ne serait jamais que le résultat de sa politisation conditionnée par son hybridation. Du reste, il est frappant d'observer que, dans l'approche des relations entre danse et politique, la question d'une politicité propre à la danse est souvent ignorée au profit de l'étude de l'influence des forces politiques et sociales *sur* la danse. Selon Frédéric Pouillaude, « la politique se résume souvent pour les danseurs à notre rapport à l'institution qui détiendrait le pouvoir. [M]ais ce n'est pas en dénonçant la politique de tel ou tel ministère, ou gouvernement que l'on définira le rapport de la danse avec *le* politique² ».

En France, dans la recherche universitaire, a dominé longtemps (voire domine encore) une approche externaliste de la danse : le chorégraphe et historien américain Mark Franko parle à ce sujet d'un « modèle contextualiste » qui « considère la danse comme une extension ou comme un distillat de pratiques sociales – une action symbolique – et [la] conceptualise donc [...] comme une chose (dans une certaine mesure) qui est soumise à médiation³ ». Selon lui, cette approche se fait au détriment d'un « modèle formaliste » qui « est à la recherche d'outils descriptifs et théoriques qui rendent compte de l'expérience de la danse par un minimum de médiations (par exemple, l'analyse du mouvement)⁴ ». Ainsi, entre les années 1980 et 1990, alors que les recherches sur la danse se développent considérablement au sein de l'université française, nombre de travaux traitent des relations entre la danse et l'État : rapports à l'institution (politiques publiques, soutien à la création, censure...); instrumentalisation par le pouvoir à différentes périodes de l'histoire ; résistances ou compromissions du monde chorégraphique avec l'idéologie, etc.

¹ Jean-Marc Adolphe, « Une fragilité qui résiste », in *Nouvelles de danse*, n°30, *op. cit.*, p. 30.

² Michel Bernard, « Parler, penser la danse », *ibid.*, p. 112-114.

³ Mark Franko cité par Marina Nordera in « Dépasser les frontières disciplinaires », in *Recherches en danse* [en ligne], 1/2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 26 mai 2015. URL : <http://Danse.revues.org/571>, p. 4.

⁴ *Ibid.*

À ces travaux, s'ajoutent des études culturalistes où la danse est envisagée comme le « symptôme » d'un état de la société. Elle-même historienne de la danse, Sally Banes exprime des réserves sur ce type d'approche, selon elle, par trop restrictive :

Les historiens de la danse qui adoptent cette théorie dite du reflet présupposent que, sur scène comme dans la vie courante, la danse est un miroir ou un microcosme au sein duquel les rouages de la culture, la vie quotidienne, et même le gouvernement sont activement imprimés, depuis un niveau supérieur, sur des corps passifs, situés à un niveau inférieur.¹

Aujourd'hui, en France, les sciences sociales ont plus que jamais investi la danse comme objet de recherche, avec l'ouverture en 2008 d'un séminaire d'histoire culturelle de la danse au sein de l'EHESS². Comme on le comprend, ces études sont le plus souvent le fait de disciplines universitaires dotées d'une forte légitimité scientifique – histoire, sociologie, ethnologie, anthropologie – et qui recourent à des outils méthodologiques et conceptuels qu'elles appliquent à la danse comme elles le feraient pour n'importe quel autre objet d'étude. Cela a pour conséquence que l'analyse esthétique s'y limite souvent au repérage des signes d'une réalité culturelle, historique ou sociale dont les œuvres seraient le reflet – c'est du moins ce qui leur est souvent reproché par les chercheuses et chercheurs en danse, à tort ou à raison³. En outre, aussi intéressants et utiles soient-ils, ces travaux portent sur une modalité de la relation entre la danse et le politique qui, si elle est certes la plus visible, n'est pas spécifique à la danse et paraît peu propice à l'analyse d'une politicalité propre à cet art qui reste, quant à elle, peu théorisée.

1.2.1 Politicité de la danse : points de vue croisés

Le retard pris dans ce domaine s'explique sans doute par l'émergence elle-même tardive d'une discipline universitaire qui prend la danse pour objet, soit de ce qu'on appelle aujourd'hui la recherche *en* danse. À noter que ce retard est particulièrement important en France par comparaison avec les États-Unis qui disposent depuis les années 1930 de structures de recherche spécifiques au sein de leurs universités : les *Dance Studies*. En France, c'est bien après que la musicologie, l'histoire des arts, les études théâtrales et cinématographiques se sont définies comme champs de recherche à part entière qu'une « science de la danse » parvient à s'imposer. Sur les causes de ce retard français, nous ne nous attarderons pas. Il paraît évident qu'il est à mettre en relation avec la minoration dont la danse fait les frais au cours de son histoire. À art « mineur », recherche « mineure » ? Ainsi, Hélène Marquié explique la difficile émergence d'une « science de la danse » par un certain nombre de « facteurs » dont certains nous sont désormais familiers :

La place de la danse au cœur d'une culture du sensible et du corps, largement dévalorisée, surtout dans la culture française, par la philosophie et la pensée rationnelles et positives ; son caractère éphémère ; la difficulté de traduire l'expérience esthétique et kinesthésique en mots, jointe au fait [...] qu'il est difficile, voire impossible, de faire abstraction de cette expérience pour cerner l'objet

¹ Sally Banes, « Pouvoir et corps dansant », in *Danse et Utopie*, *op. cit.*, p. 28.

² Ce séminaire, mené par des doctorant.es et de jeunes docteur.es, se propose d'explorer « l'histoire des danses sociales et spectaculaires en Europe dans une perspective culturaliste pour la période comprise entre les XVI^e et XXI^e siècles ».

³ Voir Michel Bernard, « Parler, penser la danse », in *Rue Descartes*, n°44, *op. cit.*, p. 112-114.

d'étude [...] ; les préjugés qui en font un art futile et, à choisir, un divertissement élitiste ou un divertissement populaire.¹

Et d'ajouter, dans une perspective plus politique, que « ces éléments sont souvent les mêmes qui ont induit une catégorisation féminine de la danse. La féminisation symbolique de la danse étant elle-même un grand frein à sa reconnaissance, et à la reconnaissance scientifique des études en danse² ». De fait, ce n'est que depuis vingt ans environ et au terme d'un véritable parcours du combattant qu'existent en France des cursus complets et spécifiques en danse au sein des universités de Nice Sophia Antipolis, Paris VIII, Lille III, et plus récemment, Clermont-Ferrand.

1.2.1.1 L'émergence d'un point de vue endogène

Ces chercheuses et chercheurs apportent un nouveau point de vue sur la question qui nous occupe, un point de vue résolument endogène. En effet, ils mettent en œuvre des outils d'analyse qui reconsidèrent la place de la pratique corporelle dans la recherche – recherche *en* danse, donc, et non plus *sur* la danse. Ainsi, comme l'explique Isabelle Ginot, enseignante-chercheuse au sein du Département Danse de Paris VIII, l'expérience somatique constitue pour le chercheur, la chercheuse, une source de connaissance à part entière, à égalité avec les savoirs théoriques :

Dans ses enseignements comme dans la recherche, l'équipe dont je fais partie accorde une place centrale aux savoirs du geste, notamment à partir de l'approche systémique du geste expressif développée par Hubert Godard et Christine Roquet, ainsi que par nombre d'analystes du mouvement qui enseignent régulièrement à leurs côtés. Cette « approche systémique » fédère et organise notre intérêt pour un ensemble de pratiques gestuelles : techniques de danse, pratiques somatiques, danses sociales, etc. Ces savoirs sont avant tout pensés comme « savoirs du danseur » [...].³

En revendiquant des savoirs pratiques comme savoirs à part entière alors qu'ils ne sont ni reconnus ni valorisés au sein du monde universitaire, la recherche en danse affirme la spécificité de son champ et celle de ses outils d'analyse. Elle revendique aussi le droit d'être le sujet de son propre discours et non seulement un objet de connaissance pour d'autres champs disciplinaires. Bien entendu, cette intégration des savoirs pratiques dans la recherche constitue une révolution épistémologique qui ne va pas sans risque. Comme le souligne Isabelle Ginot, elle comporte ses propres dérives, la première étant la « sacralisation » de la pratique au prétexte de sa légitimation. Elle implique donc, selon elle, une « vigilance épistémologique accrue : en effet, la mise en dialogue de savoirs académiques avec les savoirs des praticiens ne va pas de soi, et elle impose constamment d'en repenser les références, la contextualisation et les usages⁴ ».

Ajoutons que la revendication d'une égalité des savoirs entre la théorie et la pratique dans la recherche en danse est, selon nous, étroitement liée au contexte d'apparition de la discipline : aux États-Unis, les *Dance Studies* émergent entre les deux guerres, dans le sillage de la danse moderne pour qui la recherche constitue une préoccupation majeure. En France, la naissance d'un champ de recherche autonome suit

¹ Hélène Marquié, « Regard rétrospectif sur les études en danse en France », in *Recherches en danse* [en ligne], 1/2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 26 mai 2015. URL : <http://Danse.revues.org/571>, p. 2.

² *Ibid.*

³ Isabelle Ginot, « Inventer le métier », in *Recherche en danse*, 1/2014, *op. cit.*, p. 2-3.

⁴ *Ibid.*

puis accompagne l'essor extraordinaire de la danse contemporaine. Dans les deux cas, création et recherche sont étroitement liées. Du reste, nous aurons l'occasion d'y revenir, la danse contemporaine se présente souvent comme une forme de recherche, voire comme *la* recherche en danse par excellence. À cet égard, la position de Dominique Dupuy, l'un des grands pionniers de la danse contemporaine en France, est sans ambiguïté :

Avec un rien de provocation, ne pourrait-on dire qu'elle n'est pas création mais recherche, ou, tout au moins, moins création que recherche. On ne peut pas la soumettre aux méthodes que l'on applique aux autres arts. Le danseur contemporain est chercheur en danse comme le biologiste est chercheur en biologie. [...] [L]a vraie recherche en biologie, c'est au laboratoire qu'elle se fait.¹

Autrement dit, la recherche en danse est à l'évidence le produit de l'histoire de la danse : elle découle directement de la rupture épistémologique opérée au début du XX^e siècle et dont les effets se font sentir de façon différée en France au début des années 1970. Elle est intimement liée à l'histoire de la modernité chorégraphique. Comme nous allons le voir, une telle intrication historique n'est pas sans conséquences sur la manière dont ses chercheuses et ses chercheurs théorisent la politicalité de la danse.

D'un point de vue épistémologique, l'adoption d'un point de vue endogène fait rupture : la recherche en danse éclaire d'un jour nouveau les analyses proposées sur les relations entre danse et politique par les autres champs disciplinaires. Selon la chercheuse en danse Isabelle Launay, repenser la politicalité de la danse « de l'intérieur » est une nécessité qui éviterait bien des erreurs d'appréciation : « C'est [...] seulement à partir d'un outillage pratique et conceptuel propre à la danse que l'on pourrait ensuite envisager la dimension politique d'un projet chorégraphique, non l'inverse² ». Cet outillage spécifique l'amène, par exemple, à réévaluer le degré de compromission de la danse moderne allemande avec le Troisième Reich, une période de l'histoire qui donne lieu à toutes sortes d'approximations et de mythologies³. Pour Isabelle Launay, cet outillage permet en outre de déceler la charge politique de la danse, un aspect le plus souvent négligé ou inaperçu en raison, entre autres, d'un certain « illettrisme du geste » :

Le regard de la danse sur le monde est un regard dont le projet critique n'est que trop rarement observé, puis élucidé, à partir, d'une part, de l'analyse de l'œuvre chorégraphique elle-même et des prises de position implicites d'un projet gestuel, et, d'autre part de sa réception et des conditions de sa réception.⁴

Autrement dit, Isabelle Launay invite à une inversion de point de vue sur les relations entre danse et politique : à envisager la *capacité* politique de la danse, sa *puissance* critique, soit à voir dans les œuvres chorégraphiques autre chose qu'un miroir ou un vecteur des forces politico-sociales. Par ailleurs, elle insiste sur la nécessité de fonder l'élucidation du politique sur l'analyse esthétique des œuvres et de prendre en compte leur modalité d'expression spécifique, ce qu'elle appelle leur « projet gestuel ». En d'autres termes, elle préconise de substituer aux approches externalistes de la danse une approche esthétique-politique, ou du moins, à ne pas négliger la seconde aux dépens des premières.

¹ Dominique Dupuy, in *Rue Descartes*, n° 44, *op. cit.*, p. 109.

² Isabelle Launay, « La danse moderne "mise au pas" », in *Danse et Utopie*, *op. cit.*, p. 82

³ Voir l'intégralité de l'article d'Isabelle Launay, « La danse moderne "mise au pas" », *op. cit.*, p. 73-106.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

Cet appel à une conversion du regard est, selon nous, le signe de l'*empowerment* d'une nouvelle communauté de chercheuses et de chercheurs qui relaient et consolident l'*empowerment* dont la danse, art historiquement minorisé, fait la preuve depuis le début du XX^e siècle. En effet, à l'instar d'Isabelle Launay, beaucoup défendent aujourd'hui l'idée que la danse n'est pas seulement un réceptacle « passif » des forces politico-sociales mais qu'elle a une capacité d'agir sur le monde, autrement dit, une capacité politique. Ainsi, Michel Bernard appelle à s'intéresser à la « force instituante » de la danse plutôt que de ne considérer que « la force instituée qui pèse sur elle¹ » :

À l'intérieur même de la danse se produit un certain pouvoir qui n'est pas nécessairement le pouvoir importé et surtout imposé, mais celui que génère la production artistique. Autrement dit, l'art, la danse génèrent aussi des relations de pouvoir qui ne sont pas seulement le reflet de ce qu'ils subissent, mais qui naissent à l'intérieur du fonctionnement de la danse en tant que groupe, communauté pratiquant cet acte de danser.²

Il est rejoint par de nombreux chercheurs et chercheuses, en France comme à l'étranger. Ainsi, l'historienne américaine Sally Banes invite à sortir d'une vision « causaliste » considérant le corps dansant comme le reflet ou le vecteur de l'idéologie propre à une époque et incite les chercheurs (en particulier les historiens) à observer comment la danse agit sur le corps politique et social : travail disruptif sur les représentations dominantes, invention de nouvelles modalités d'organisation du commun, recherche de nouveaux usages du corps, production de conduites sociales en dehors de la danse elle-même, etc. Pour Sally Banes, les corps dansants ne sont pas seulement des corps « réactifs » ; ils sont en capacité de changer le monde :

Sans nier le fait que les corps dansants reflètent parfois une réalité qui leur préexiste, je souhaite insister sur le fait qu'ils peuvent également être facteurs de changement. [...] Nous avons tendance à minimiser l'importance de la danse scénique et sociale dans la culture moderne occidentale. Pourtant, nombreux sont les ouvrages de référence en histoire de la danse qui nous fournissent des preuves de la capacité de la danse scénique occidentale à transformer le monde.³

Selon nous, le combat mené par Sally Banes est un combat contre une conception de la danse qui freine la théorisation de sa capacité politique : aux représentations de cet art comme *opsis*, divertissement ou phénomène social, elle oppose l'idée d'un projet utopique de la danse, insuffisamment étudié et donc souvent méconnu. Ici, il n'est pas inutile de rappeler que Sally Banes est spécialiste de la *post-modern dance* américaine et que c'est sans doute à partir de sa connaissance de ce courant marqué par les utopies politiques qu'elle conçoit la nécessité de s'intéresser au projet politique de la danse, et ce à toutes les périodes de son histoire.

Or, qu'est-ce qui, dans la danse, signale ce projet ? Pour nombre de chercheurs et chercheuses en danse, penser la capacité politique de la danse, c'est d'abord penser le pouvoir du corps dansant, un corps envisagé comme le lieu d'un combat entre des forces antagonistes. À cet égard, l'une des idées les plus largement partagées est que le corps dansant est porteur d'un projet d'émancipation du sujet. Selon nous, cette idée, conduite à son point d'incandescence par la danse moderne et contemporaine, constitue peut-être le

¹ Hubert Godard cité par Michel Bernard dans « Parler, penser la danse », in *Rue Descartes*, n°44, *op. cit.*, p. 114.

² Michel Bernard, « Parler, penser la danse », in *Rue Descartes*, n°44, *op. cit.*, p.°114.

³ Sally Banes, « Pouvoir et corps dansant », in *Danse et Utopie*, *op. cit.*, p.°29.

« degré zéro » du projet politique de la danse. Dans *Danse et Politique*, Frédéric Pouillaude expose clairement les termes de cette utopie :

Tout acte de danse semble être, même sur le mode du faux-semblant ou de l'illusion, animé par le rêve secret d'un corps désaliéné. Qu'on cherche à se libérer de la pesanteur ordinaire (rêve classique d'un corps souverain, qui trouverait dans la contrainte technique les modalités mêmes de sa libération) ou que, au contraire, on aspire à trouver un usage du corps qui soit en-deçà de toute norme et de tout modèle extérieurs (rêve moderne d'un corps parfaitement immanent), dans un cas comme dans l'autre, la danse semble en appeler à une certaine figure de la désaliénation.¹

Pour saisir cette dimension utopique, il importe donc de dépasser l'évidence du « dressage » du corps, du régime « disciplinaire » imposé par l'apprentissage et la pratique, afin d'apercevoir le « rêve » libérateur qui sous-tend toute danse, son inconscient dionysiaque, en quelque sorte. C'est du reste ce que fait Frédéric Pouillaude, considérant contre toute attente que la danse classique participe de cette utopie émancipatrice, même si elle le fait d'une manière radicalement différente de la danse moderne. Selon cette perspective, la coercition du corps n'est que la voie de sa libération : les danseurs et les danseuses classiques sont prêts à tous les efforts, à tous les sacrifices, pour atteindre l'idéal verticalisé, aligné et harmonieux d'un « corps glorieux² » comparable à celui des ressuscités du Paradis détachés des pesanteurs terrestres. Un corps idéalisé, éternellement jeune³, qui se déploie entre le matériel et l'immatériel. Mais surtout – et nous touchons là peut-être au cœur du projet utopique de la danse –, ce corps se déprend de toute finalité extérieure pour devenir à lui-même sa propre fin. En effet, comme le souligne Giorgio Agamben dans *Nudités*, ce qui fait du corps du danseur le « corps glorieux » par excellence ici-bas, c'est qu'il définit un tout autre usage du corps que l'usage fonctionnel : « Le corps glorieux est un corps ostensif, dont les fonctions ne sont pas exécutées mais montrées et c'est en ce sens que la gloire est solidaire du désœuvrement⁴ ». Si cette idée est parfaitement exemplifiée par la danse classique, elle reste vraie pour la danse en général : en dansant, le sujet fait *usage* de son corps, mais il ne s'en *sert* pas ; il le dispose à un « nouvel usage, qui n'abolit pas l'ancien, mais persiste en lui et l'exhibe⁵ ». C'est en cela que « la danse semble devoir figurer la libération même, comprise comme retour à soi du corps dans une pure et simple absence de fins⁶ ».

1.2.1.2 Le « travail politique » de la danse

Quelle que soit l'esthétique, ce rêve de liberté ne semble pouvoir se réaliser sans travail. Apparent paradoxe. C'est que le danseur, la danseuse, sont nécessairement tiraillés entre deux pôles : d'un côté, l'existence d'un corps institué, soumis comme les autres corps aux forces psycho-sociales ; de l'autre, une « volonté de puissance » tendue vers la fondation d'un nouveau corps, voire vers l'exploration de tous ses possibles, en dehors de

¹ Frédéric Pouillaude, « Danse et travail », in *Danse et Politique – Démarche artistique et contexte historique* (coll.), Le Mas de la Danse, Pantin, 2003, p. 36.

² Voir l'essai de Giorgio Agamben, « Le corps glorieux », in *Nudités*, Bibliothèque Rivages, Payot et Rivages, Paris, 2009, traduction de l'italien par Martin Rueff.

³ En effet, comme l'explique Giorgio Agamben, les Béats ressuscitent sans aucun défaut naturel, ce qui exclut les corps vieilliss : « La résurrection ramènera donc chacun à sa perfection, qui coïncide avec la jeunesse, c'est-à-dire à l'âge du Christ ressuscité (*circa triginta annos*) », in *Nudités*, *op. cit.*, p. 148.

⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁶ Frédéric Pouillaude, « Danse et travail », in *Danse et politique*, *op. cit.*, p. 36.

toute (re)codification et de toute norme. Une telle conception du travail politique de la danse doit beaucoup, à l'évidence, à la pensée de Michel Foucault¹ puis à son appropriation par les théories féministes et post-féministes. Sa conceptualisation est donc récente et historiquement ancrée dans la seconde moitié du XX^e siècle. Pour les chercheuses et les chercheurs en danse, elle constitue un outillage théorique important pour penser la politicalité de la danse, particulièrement bien adapté à l'analyse de la danse moderne et contemporaine. Cela dit, cet outillage peut aussi permettre de repenser *a posteriori* des expérimentations esthétiques plus lointaines dans la mesure où elles n'ont pas totalement sombré dans l'oubli, faute de laisser des traces.

Dans une perspective foucauldienne, il s'agit d'analyser les processus de subjectivation à l'œuvre dans la danse ou comment le travail du danseur, de la danseuse, fonde un nouvel ordre du corps qui déjoue les formes de savoir et de pouvoir institués, autrement dit, travaille à déconstruire « la technologie politique du corps » créée par les forces isomorphes de l'ordre social. Comme l'explique Isabelle Launay,

Si « l'homme est au-dedans de lui-même le lieu d'une histoire » et d'une histoire de ses pratiques corporelles, le lieu où s'inscrit et se dissout le poids d'une histoire individuelle et collective, où s'ouvre et se ferme un potentiel de gestes, gestes possibles, interdits ou manquants, modifier cet ordre gestuel, ouvrir le champ de l'effort, c'est aussi espérer toucher à l'ordre des corps.²

Autrement dit, la puissance politique de la danse est à rechercher à l'intérieur même de son projet gestuel. Bien entendu, à cet égard, tous les projets de corps ne se valent pas, tous n'ont pas la même puissance dissensuelle : leur force disruptive, voire subversive, est à mesurer à l'aune du contexte politico-social dans lequel ils s'inscrivent. Autrement dit, évaluer la politicalité de la danse consiste à mesurer en quoi un projet de corps propose un nouveau « partage du sensible », repousse les limites de l'usage du corps (du « pensable » et du « faisable », dirait Jacques Rancière), propose un « remaniement de la perception et la redistribution des valeurs dans l'économie de corps du spectateur³ ».

C'est en ce sens que le corps du danseur, de la danseuse, peut devenir un véritable « champ de bataille⁴ ». Pour les chercheurs et les chercheuses en danse, il s'agit alors d'observer comment la danse, « en manipulant et en retravaillant les images du corps oppressives produites par le pouvoir dominant⁵ », lutte contre la discipline normalisante qui s'exerce sur le sujet ; d'observer comment le corps de l'artiste peut devenir un bastion de résistance contre les formes de culture dominantes dont les lois, les normes, sont incorporées. En effet, comme l'ont montré les travaux de la nouvelle sociologie⁶, les codes sociaux influent profondément sur les usages publics et privés du corps, sur nos gestes et notre manière d'habiter l'espace. Et nous ne parlons pas ici de la puissante « technologie du corps » que constitue la différenciation de sexe et de genre... Ainsi, dans une perspective foucauldienne, la politicalité de la danse serait à rechercher non pas dans la manière dont cet art produit de nouvelles conduites sociales, mais dans celle dont le corps

¹ Voir notamment *Surveiller et Punir* (1975) et les trois volumes d'*Histoire de la sexualité* (1976-1984).

² Isabelle Launay, « La danse moderne "mise au pas" », in *Danse et Utopie*, *op. cit.*, p. 105.

³ Isabelle Ginot, « Une "structure démocratique instable" », in *Danse et Utopie*, *op. cit.*, p. 113.

⁴ Cette expression, utilisée pour la première fois par Sally Banes à propos du travail politique de la danse, fait référence à un célèbre photomontage créé en 1989 par l'artiste féministe américaine Barbara Kruger et sur laquelle figure l'inscription : « *Your body is a battle-ground* ».

⁵ Sally Banes, « Pouvoir et corps dansant », in *Danse et Utopie*, *op. cit.*, p. 32.

⁶ Nous pensons notamment aux travaux du sociologue américain Erving Goffman dont il publie les conclusions dans *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1973) ou encore *L'Arrangement des sexes* (1979).

dansant travaille de façon plus ou moins souterraine sur les « forces » qui s'exercent sur lui. C'est la thèse développée par Laurence Louppe dans plusieurs de ses publications, thèse qui fait explicitement référence aux idées de Michel Foucault. Dans un article publié en 1997 sur « ce qui est politique en danse¹ », elle écrit :

Notre propos consiste plutôt à observer, dans le corps dansant et dans sa pratique, où se situent les processus de politisation. Si le corps du danseur est un « champ de bataille », c'est avant tout parce qu'à l'intérieur de son mouvement même, des courants de pensée, des idéologies, des rapports de force s'affrontent, et n'ont cessé de le faire pendant toute l'histoire de ce siècle.²

Dans le même article, Laurence Louppe insiste tout particulièrement sur la nécessaire distinction³ entre les « forces » qui s'exercent sur les corps et les « signes » de cette oppression afin d'évaluer au plus juste la politicité d'un projet chorégraphique. En effet, selon elle, « la perception et le partage des forces renvoie à tout à fait autre chose que la consommation des signes. Il renvoie entre autres à la valeur d'usage qui prévaudrait sur la valeur d'échange⁴ ». C'est donc à la condition de voir « quel "travail" important a été fourni dans le corps lui-même pour déceler et desceller les ligatures, les verrous, les entraves » qu'il est possible d'identifier « les grands moments où la danse a véritablement perturbé et déplacé quelque chose d'un ordre établi dans les corps⁵ ».

Évidemment, une telle approche de la politicité du corps dansant implique une connaissance approfondie des modes de production du geste : analyse des tensions, des flux, des transferts de poids, etc. Elle n'est donc pas donnée à tout le monde et exige d'avoir surmonté un certain « illettrisme du geste », raison pour laquelle, peut-être, la politicité d'un projet de corps peut passer inaperçue et ne trouve guère d'inscription dans l'histoire de la danse. Par ailleurs, Laurence Louppe nous met en garde contre le risque d'un recouvrement des « forces » par les « signes » dans la production chorégraphique, un risque d'autant plus important dans le contexte contemporain « où l'idéologie spectaculaire et l'exploitation promotionnelle du produit chorégraphique ont atteint des sommets⁶ » ; où les corps dansants sont utilisés pour « produire des signes directement exploitables⁷ ». Avec une évidente frustration que nourrit sa profonde connaissance de la scène chorégraphique contemporaine, elle dénonce « l'emballage spectaculaire de la danse qui rend le corps inoffensif, c'est-à-dire lisse, purement mimétique des forces devenues trop inquiétantes pour être directement confrontées au corps du spectateur⁸ ». Cette mise en garde, nous tâcherons de nous en souvenir quand nous mènerons nos propres analyses, d'autant plus que l'hybridation de la danse avec les autres arts – arts plastiques, théâtre ou arts visuels – peut tendre à recouvrir aussi le travail politique spécifique de la danse, voire, dans certains cas, à s'y substituer.

¹ Laurence Louppe, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », in *Nouvelles de Danse*, n°30, *op. cit.*, p. 36-41.

² *Ibid.*, p. 37.

³ Laurence Louppe reprend cette distinction à Michel Foucault pour qui « la contrainte porte sur les forces plutôt que sur les signes », in *Surveiller et Punir*, « Tel », Gallimard, 1975, p. 161.

⁴ Laurence Louppe, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », in *Nouvelles de Danse*, n°30, *op. cit.*, p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 38. Ce diagnostic, établi par Laurence Louppe en 1997, nous semble toujours d'actualité, l'audience de la danse contemporaine n'ayant cessé depuis d'augmenter en France, même si cet essor recouvre des disparités importantes au sein du champ chorégraphique.

⁷ Laurence Louppe, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », *ibid.*

⁸ *Ibid.*

Cette conception du travail politique de la danse est particulièrement adaptée au projet esthétique de la danse moderne et contemporaine, sans doute parce qu'elle s'origine dans la rupture épistémologique opérée au début du XX^e siècle. En effet, pour être révélée, la politicité d'un projet gestuel nécessite des outils d'analyse du mouvement humain qui se sont élaborés avec la modernité. Pour les périodes antérieures à ces découvertes, la politicité inhérente à tout projet gestuel constitue un « invisible de l'histoire¹ » de la danse, et donc l'un de ses aspects les plus impensés. Du reste, de façon significative, bien que l'article de Laurence Louppe s'intitule « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », toutes les références qu'on y trouve renvoient à des expérimentations somatiques et chorégraphiques menées au XX^e siècle. Laban, Jaques-Dalcroze, Bartenieff, Hawkins, Elaine Summers, les artistes chorégraphiques de la Judson Church et du Grand Union, toutes les personnalités que cite Laurence Louppe appartiennent aux courants moderne et postmoderne. Dans ces conditions, il peut être tentant de conclure que le projet politique de la danse tel qu'il est décrit par les chercheuses et les chercheurs en danse est d'abord et avant tout celui de la danse contemporaine. C'est ce glissement qu'opère le philosophe François Frimat dans son essai *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*. Paraphrasant Laurence Louppe (et reprenant comme elle la terminologie foucauldienne), il affirme que « tout le travail *de la danse contemporaine*² est d'inverser le rapport [entre les signes et les forces] et de donner visibilité aux forces qui font signe³ ». De là à considérer que la danse contemporaine est *a priori* politique, il n'y a qu'un pas, pas que semble franchir François Frimat dans son ouvrage sous-titré, du reste, *Politiques de l'hybride*.

C'est qu'à l'évidence une utopie politique sous-tend le projet esthétique de la danse contemporaine. Au fondement de la rupture moderne dont elle est l'héritière, il y a le rejet de la danse classique et l'idée que la danse moderne est *en soi* libératrice parce qu'elle rompt avec une gestualité codifiée, normative et *répressive*. Cette rupture, nous l'avons vu, est particulièrement marquée en France où la nouvelle danse a dû asseoir sa légitimité en rompant radicalement avec l'esthétique du ballet dans le contexte révolutionnaire de mai 68. En revanche, aux États-Unis et en Allemagne, la danse moderne s'est imposée progressivement au cours du XX^e siècle en s'appropriant parfois des savoirs et des techniques issus de la danse classique, même si l'opportunité d'une telle appropriation a donné lieu à des débats importants au sein du monde chorégraphique⁴. Quoi qu'il en soit, il est évident que la danse moderne, et à sa suite la danse contemporaine, sont porteuses de l'utopie d'un nouvel usage du corps. Ce projet est fondamentalement un projet d'émancipation en ce qu'il vise à arracher le sujet aux fatalités biologiques et à favoriser chez lui des « conduites d'insurrection personnelle » contre les forces isomorphes de l'ordre social. C'est pourquoi, *idéalement*, le danseur contemporain est censé arracher son soi-corps à la nature et à ses lois en refusant toute conception essentialisante d'un corps originaire, absolu ou universel. Sa démarche créatrice consiste donc à « frayer le chemin de [...] mouvements encore inconnus » dormant « dans l'imaginaire du corps⁵ », à faire advenir des moments corporels ou de nouveaux états de corps, autrement dit à explorer

¹ *Ibid.*, p. 37.

² C'est moi qui souligne.

³ François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, *op. cit.*, p. 55.

⁴ Cette question a notamment donné lieu à un clivage majeur entre les courants modernes labanien et wigmanien en Allemagne.

⁵ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 125.

une multitude de corporéités possibles. C'est ce qu'explique très bien Laurence Louppe dans *Poétique de la danse contemporaine* :

La danse contemporaine travaille sur le plan de la pensée et de l'élaboration matérielle à l'avènement d'un corps qui n'est pas donné d'avance ou plutôt elle travaille à une multitude de corps dont chacun contient, comme une partition secrète, l'immense éventail de ses possibles.¹

Au fondement de cette utopie, il y a donc une conception du corps radicalement non substantialiste : le « pouvoir-être » du corps s'oppose à toute conception naturalisante d'un « corps donné » car il est « à la fois, le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir² ». Cet idéal émancipateur a un effet sur la démarche créatrice de l'artiste chorégraphique, une démarche tournée vers la perception d'un état de corps intériorisé et non plus vers l'extériorité d'une image corporelle idéalisée. Pour reprendre les concepts que le philosophe Merleau-Ponty développe dans *Phénoménologie de la perception*, il s'agit pour le danseur de se défaire du « corps-objet » pour se tourner vers le « corps propre », soit un corps qui n'est plus un « objet du monde qu'on s'approprie », mais « est tout à la fois “moi et mien” ou le corps que je suis », qui « est pour moi l'intimité du corps que je vis, le corps que [je sens] pour ainsi dire “du dedans”³ ». De ce retournement du danseur contemporain vers la perception d'un état de corps intériorisé, la disparition du miroir si précieux aux danseurs classiques témoigne clairement. Car la tâche du danseur ne consiste plus à guetter en spectateur l'apparition d'une image conforme à un modèle donné, mais à devenir le « lecteur imaginaire d'un corps ou d'un geste à venir⁴ ».

Autant que nous puissions en juger, le présupposé d'une politicalité intrinsèque à la danse contemporaine nourrit profondément l'imaginaire des chorégraphes. Du reste, dans un contexte de dépolitisation de l'art auquel la danse n'échappe pas, il constitue souvent un argument d'autorité par lequel les artistes défendent la dimension politique de leur travail, et ce, quel que soit le projet esthétique qui est le leur. Ainsi, dans *Danse et Politique*, Dominique Dupuy semble convaincu que l'usage du corps de la danse contemporaine est *a priori* politique – et donc que cette dernière ne nécessite aucune condition particulière pour se politiser :

Le corps du danseur contemporain n'est-il pas fondamentalement intolérable ? À partir du moment où le danseur n'est plus simple objet d'admiration esthétique, comme celui de la danse classique, mais sujet produisant des états de corps parfois limites, il est une provocation. On pourrait presque dire qu'il est un vivant blasphème. Le corps serait-il alors l'aspect le plus politique de la danse ?⁵

Plus critique, le chorégraphe français Daniel Dobbels opère, quant à lui, une différenciation entre ce qui serait politique dans la démarche chorégraphique contemporaine et ce qui ne le serait pas ou plus. Pour lui comme pour toute une génération d'artistes, il ne fait aucun doute que « l'objet même de la danse contemporaine » est de « penser ce que serait *réellement* la liberté de mouvement⁶ ».

¹ *Ibid.*, p. 77.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Gül Cevahir Sahin Granade, « La phénoménologie du corps et de l'intersubjectivité incarnée chez Gabriel Marcel et Merleau-Ponty. Position de thèse », www.parissorbonne.fr/IMG/pdf/GULCEVAHIR_SAHIN_Position.pdf, p. 1.

⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 63.

⁵ Dominique Dupuy in *Danse et Politique*, *op. cit.*, p. 15.

⁶ Daniel Dobbels, « Le Politique inaperçu », in *La Danse au défi* (coll.), Michèle FEBVRE (dir.), Parachute, Montréal, 1987, p. 35.

Cependant, rejoignant en cela Laurence Louppe, il déplore la perte de la politicalité de la danse de la fin des années 1980 et oppose ses productions à celles des années 1960 et 1970.

C'est que, pour lui, le politique en danse consiste à échapper au modèle spectaculaire, à résister à la production de signes directement exploitables, une thèse qu'il pousse jusqu'au paradoxe en défendant l'idée d'une politicalité de la danse de l'ordre du *secret*. Dans un article publié en 1987 intitulé « Le politique inaperçu », il affirme que la danse doit veiller, pour garder sa capacité disruptive, à rester « dans le vague » c'est-à-dire à « s'inventer sans provenance et même sans convenance¹ ». Contre toute tentative de récupération par les institutions et le monde spectaculaire, la danse doit s'attacher à rester dans « un lieu sans familiarité, sans assise ni stabilité. Lieu de toutes les ambiguïtés et de toutes les hésitations, où l'herbe peut couper le pied, et le sol assécher les touffes² ». On reconnaît là certains partis pris de la *post-modern dance* américaine qui seront pleinement revendiqués par le courant performatif français à la fin des années 1990. On reconnaît aussi la déploration propre à notre époque de la fin des utopies. Cependant, le désir politique d'échapper à la « filière spectaculaire³ » se double chez Daniel Dobbels d'une idée selon nous intéressante pour penser aujourd'hui la politicalité de la danse, au sens où elle appelle les artistes à réinterroger sans cesse leur projet gestuel : « Pourrait-on produire un geste, un état de corps, qui serait à la fois éminemment humain et que pourtant aucun humain n'aurait pu faire auparavant ? Question éminemment politique⁴ ». Ici, l'enjeu n'est rien moins que la capacité de la danse à résister à son instrumentalisation par le pouvoir, voire à lutter contre sa mise au service d'une esthétisation de la politique. Commentant la contribution de Daniel Dobbels aux journées « Danse et Politique » du Mas de la Danse, Frédéric Pouillaude met en évidence ce qui pourrait être le projet politique de la création chorégraphique dans une société qui fait spectacle de tout – la nôtre :

Face à [la] possibilité d'instrumentalisation [de la danse au service du pire], on pourrait se demander, avec Daniel Dobbels, si l'œuvre propre de l'exposition chorégraphique n'est pas au contraire d'obliger à un suspens du pouvoir sur le corps, un suspens du regard que le pouvoir exerce sur le corps et qui rend ce dernier transparent. Comment le corps peut-il produire du secret ? Comment peut-il s'exposer comme secret, comme intimité tout à la fois offerte et dérobée ? S'exposer sans être immédiatement réduit, interprété, percé, mis à jour, transpercé ? La danse, dans la mesure où elle permet de penser un mode d'exposition du corps qui, en même temps qu'elle le dévoile, le préserve de toute violation, serait bien une puissance ultime de résistance contre le pouvoir politique sur l'intimité des corps.⁵

L'approche de Daniel Dobbels constitue, selon nous, une alternative à l'idée d'inspiration foucauldienne que la danse contemporaine donne « visibilité aux forces qui font signe », une alternative *radicalement* utopique : en effet, que serait un corps « préservé de toute violation » ? Un corps à la fois construit pour être vu et « s'exposant comme secret » ? Que serait un « geste éminemment humain et que pourtant aucun humain n'aurait pu faire auparavant⁶ » ?

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ Daniel Dobbels, in *Danse et Politique*, *op. cit.*, p. 18.

⁵ Frédéric Pouillaude, « Danse et puissance étatique », in *Danse et Politique*, *op. cit.*, p. 35.

⁶ Daniel Dobbels, in *Danse et Politique*, *op. cit.*, p. 18.

Qu'elle puisse advenir ou non, cette utopie a du moins le mérite de définir une éthique et une politique de l'esthétique qui entrent en tension avec le processus de normalisation des formes et des pratiques engendré par l'institutionnalisation de la danse contemporaine. Or, comme nous le verrons, ce processus est aujourd'hui très avancé en France et a déjà produit ses effets sur les productions chorégraphiques. Par ailleurs, comme le montre très bien la thèse proposée par Daniel Dobbels, toute définition de la politicité de la danse, même endogène, est toujours peu ou prou le produit de prises de position singulières qui s'inscrivent dans des filiations historiques, de sorte que, si les chercheurs en danse et les artistes chorégraphiques peuvent s'accorder pour situer la politicité de la danse dans son projet gestuel, tous ne la définiront pas de la même façon selon la tradition historique dont ils se sentent les dépositaires et, parfois, les émules. Aussi est-il temps pour nous de compléter notre approche de la politicité de la danse par un retour sur quelques-unes des politiques de l'esthétique expérimentées au cours du XX^e siècle, politiques dont la danse contemporaine est l'héritière et qui constituent des modèles historiques de politisation de la danse susceptibles de nourrir notre réflexion.

1.2.2 Politiques de l'esthétique en danse au XX^e siècle

Ce retour vers le passé, nous le limiterons à quelques expérimentations emblématiques, sans prétendre à l'exhaustivité. En effet, il s'agit pour nous de revenir rapidement, sur la manière dont le politique s'est articulé à l'esthétique pour donner naissance à des « politiques chorégraphiques ». Comme nous l'avons vu, à un premier niveau du politique, toute esthetic constitue une forme de « partage du sensible » qui définit un « commun partagé » et « des parts exclusives ». Aujourd'hui, ce découpage des parts et des places n'est plus déterminé par une législation mimétique soucieuse de refléter et/ou de maintenir l'ordre social.   un second niveau, l'art peut aussi chercher à se politiser, en s'attachant notamment à travailler sur les « mécanismes de la domination pour transformer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde¹ ». Or, comme le montre Jacques Ranciere, l'art critique est alors contraint de négocier entre deux logiques antagonistes : d'un côté, une logique politique qui le pousse vers la « vie » ; de l'autre, sa logique autotélique qui, «   l'inverse, sépare la sensorialité esthetic des autres formes d'expérience sensible² ». Cette bipolarisation permet à Jacques Ranciere de définir les deux grandes « politiques de l'esthetic » entre lesquelles l'art critique est inévitablement tirill  : il appelle la première « la politique du devenir-vie de l'art », une politique qui, poussée jusqu'à son point ultime, conduit à la disparition de l'œuvre comme forme sensible hétérogène. La seconde est, selon lui, « la politique de la forme résistante » par laquelle l'art tend à accomplir son processus d'autonomisation, créant des œuvres sans « points de vue », ni « messages » :

La forme y affirme sa politicité en s'écartant de toute forme d'intervention sur et dans le monde prosaique. L'art n'a pas à devenir une forme de vie. En lui, c'est, au contraire, la vie qui a pris forme. [...] Elle est subversive [...] par le fait même de séparer radicalement le sensorium de l'art de celui de la vie quotidienne estheticis e.   l'art qui fait de la politique en se supprimant comme art

¹ Jacques Ranciere, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 65.

² *Ibid.*, p. 57.

s'oppose alors un art qui est politique à la condition de se préserver pur de toute intention politique.¹

Entre ces deux « politiques de l'esthétique », l'art critique est appelé à « négocier » sa propre voie. À cet égard, le XX^e siècle est pour la danse une période particulièrement riche en expérimentations.

1.2.2.1 « Danse radicale » et modernisme

La première moitié du XX^e siècle constitue pour la danse une période de forte politisation concomitante de la rupture moderne. Témoigne de l'intrication profonde entre la danse et le politique à cette époque le nombre important de travaux consacrés à cette relation, en particulier ceux de l'historien Mark Franko sur la *modern dance* américaine² ou encore de Laure Guilbert sur l'*Ausdruckstanz*³. Le premier signe frappant de connivence entre la danse moderne et le politique est la relation étroite que les pionnières de la modernité entretiennent avec le féminisme. Cet « engagement chorégraphique » s'incarne de façon emblématique en les personnes d'Isadora Duncan et de Loïe Fuller, même si elles ne sont pas les seules à mener ce combat⁴. Plus largement, en pleine utopie moderniste, le monde chorégraphique revendique au même titre que les autres arts une conscience politique qui peut aller jusqu'à une forme de radicalité. Ainsi, pour nombre de danseuses, danseurs et chorégraphes, la danse est perçue comme un moyen de protestation et de transformation du monde. Domine alors une politique de l'esthétique qui suit un « modèle pédagogique d'efficacité de l'art⁵ », c'est-à-dire qui parie sur les effets de la médiation représentative et présuppose « un continuum sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant des pensées, sentiments et actions des spectateurs⁶ » - une conception de la politicalité de l'art aujourd'hui profondément remise en cause. Mais, dans le contexte troublé de la première moitié du XX^e siècle, elle trouve un terrain d'ancrage propice, ce qui crée les conditions d'émergence d'une danse engagée, militante, voire révolutionnaire.

Avant d'aller plus loin, il est intéressant de reprendre ici la distinction effectuée par Muriel Plana entre ces différentes modalités de l'art politique, distinction qu'elle opère à partir du concept de dialogisme. Selon elle, « l'art engagé suppose que son auteur exprime volontairement et librement dans son art une idéologie dont il est parfaitement conscient, qu'il présente comme telle et qu'il revendique⁷ », ce qui n'exclut pas *a priori* que l'œuvre conserve une certaine autonomie esthétique. En ce sens, l'art engagé est avant tout « un mode spécifique d'expression, sans doute supérieur aux autres, de la liberté politique

¹ *Ibid.*, p. 57-58.

² Mark Franko, *Dancing Modernism/Performing politics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

³ Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich. Les Danseurs modernes et le nazisme*, éditions André Versaille, Bruxelles, 2012.

⁴ Voir à ce sujet l'article d'Hélène Marquié, « Engagements chorégraphiques, danse, féminisme et politique » (2008), in *Femmes, création, politique*, Brigitte Challande, Martine Delvaux, Jacinthe Dupuy (dir.), Frontières, Montréal (à paraître).

⁵ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷ Muriel Plana, *Théâtre et Politique I. Modèles et concepts*, *op. cit.*, p. 36.

individuelle de l'auteur¹ ». En revanche, l'art militant se caractérise par sa mise au service d'une cause qui dépasse la seule subjectivité de l'artiste :

[Il] se veut moins l'expression d'une conviction personnelle que la communication présumée collective et partisane d'une information ou d'un discours donné ; son auteur est souvent « collectif » ou s'efface comme individu parce que [l'œuvre] est une action avant que d'être un discours et qu'[elle] cherche avant tout à avoir un *effet politique concret* à assez court terme.²

Aussi l'art militant est-il plus directement et plus ouvertement idéologique que l'art engagé, le but n'étant pas pour l'artiste d'avancer masqué ou d'exprimer un point de vue personnel sur le monde mais de provoquer une réaction chez le spectateur appelé à prendre position. En outre, comme le précise Muriel Plana, l'art militant n'est souvent qu'un moyen d'action politique parmi d'autres, « de la distribution de tracts à la manifestation populaire³ » : là, l'œuvre est détournée de sa vocation autotélique pour participer de la transformation du monde ; elle est vouée à se supprimer en acte ; et, quand elle se maintient comme forme sensible hétérogène, il y a fort à parier que « l'engagement initial ou la cause extérieure à l'art détermine la forme et conditionne l'esthétique⁴ ».

Or, pour revenir à notre propos, il apparaît que les artistes chorégraphiques de la modernité oscillent souvent entre l'engagement et la militance. C'est que, comme le souligne la chercheuse Alexandra Kolb, « souvent, la radicalisation de la danse a marché main dans la main avec celle de la société⁵ », une idée qui se vérifie dans les premières décennies du XX^e siècle, et, plus tard, dans les années 1960 et 1970. À titre paradigmatique, nous nous intéresserons ici à la « danse radicale », dite aussi « danse révolutionnaire » (*revolutionary dance*), qui se développe dans l'entre-deux guerres aux États-Unis. Selon l'historien Mark Franko, il s'agit d'une période particulièrement intéressante eu égard aux relations entre danse et politique :

Les années 30, en particulier à New-York, furent une décennie de grande centralité culturelle pour la danse. Alors que le théâtre, le cinéma, la littérature, la critique culturelle étaient tous soumis au changement, l'empreinte du radicalisme fut probablement plus influent sur la danse moderne que sur tous les autres arts.⁶

Cette radicalité inédite du monde chorégraphique trouve l'une de ses expressions les plus remarquables dans le travail du New Dance Group, créé à New York en 1932 alors que le pays est plongé dans la Grande Dépression. Puisant son esthétique chorégraphique dans la modernité, ce groupe de danseuses et de danseurs s'inscrit pleinement dans les mouvements sociaux et politiques qui marquent la première moitié du XX^e siècle : « lutte aux côtés du monde ouvrier, condamnation de la ségrégation sociale et raciale, combats féministes, dénonciation des discriminations sexuelles, opposition aux régimes totalitaires,

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ Alexandra Kolb, « Cross-Current of Dance and Politics : An introduction », in *Dance and Politics*, Alexandra Kolb (dir.), Peter Lang AG, Bern, 2011 : « [O]ften the radicalization of dance has gone hand in hand with that of society » (Notre traduction), p. 12.

⁶ Mark Franko, « *Bodies of radical will* », in *Dancing modernism/ Performing politics*, *op. cit.*, p. 25 : « The thirties, especially in New York, was a decade of great cultural centrality for dance. Whereas theater, film, fiction, and cultural critique all underwent change during that decade, the imprint of radicalism on American modern dance was probably more seminal than for any other art » (Notre traduction).

etc.¹ ». De 1932 à 1955, date de sa disparition, le New Dance Group évolue progressivement de l'agit-prop à des formes d'engagement plus compatibles avec le monde du spectacle et la carrière artistique. Mais dans les années 30, « aux heures chaudes de la “lutte des classes”² », il ne s'agit pas de faire preuve de tiédeur. Pour les six fondatrices du New Dance Group³, toutes étudiantes à la Mary Wigman School de New York⁴, toutes liées à la gauche radicale, le mot d'ordre est clair : « la danse est une arme⁵ ». Prenant leurs distances avec la *modern dance* jugée trop formaliste, elles sont à la recherche d'une danse en prise directe avec le contexte politico-social. À la fois critique et chorégraphique, le projet du New Dance Group – et de façon générale, celui de la danse révolutionnaire réunie au sein de la Workers Dance League⁶ – vise à « créer une avant-garde capable de reconfigurer les rapports sociaux et/ou de chorégrapier leur stagnation moribonde, de sorte à hâter l'avènement de la révolution socialiste⁷ ».

Dans les créations du New Dance Group, cette double ambition est à l'œuvre et poussée plus loin que pour les autres groupes de danse radicale américaine, ce qui lui vaut une réputation de professionnalisme. En effet, d'un côté, le collectif a le désir de faire de la danse un outil pédagogique efficace au service d'un projet de transformation sociale, de l'autre, il conduit à une expérimentation esthétique nourrie par la critique de la *modern dance*. La question de l'adéquation entre la forme et le propos politique est alors âprement débattue, certain.es défendant la nécessité d'inventer un nouveau vocabulaire chorégraphique adapté au projet « révolutionnaire » de la danse. Selon Mark Franko, à ce moment-là, « le problème était momentanément insoluble parce que le discours critique avait distancé l'activité créatrice⁸ ». Cela dit, comme en témoigne la qualité artistique des œuvres produites par le New Dance Group, l'ambition esthétique semble résister à sa dissolution dans le politique. C'est sans doute parce que les chorégraphes de ce collectif sont pour la plupart des artistes accomplies qui se sont formées auprès des grandes pionnières de la modernité (Graham, Humphrey, Holm) et poursuivent une carrière artistique en parallèle de leur activité militante. Ainsi, après avoir étudié auprès d'Hanya Holm, Jane Dudley mène une carrière d'interprète puis de professeure dans la compagnie Graham. Or, on sait que Martha Graham, bien qu'engagée contre le fascisme et le

¹ Claire Rousier, introduction à *Dance is a weapon. NDG (1932-1955)*, Victoria P. Geduld (dir.), Centre National de la Danse, Pantin, 2008, p. 3.

² Allusion à une partie de l'ouvrage d'Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Centre National de la Danse, Pantin, 2012.

³ Selon Victoria P. Geduld, ces six fondatrices seraient Miriam Gold, Edith Langbert, Edna Ocko, Fanya Geltman, Rebecca Rosenberg et Miriam Blecher, mais des doutes subsistent encore sur l'identité des six fondatrices. Cela dit, toutes sont issues de l'immigration juive ashkénaze du Lower East Side de Manhattan. Voir *Dance is a weapon, op. cit.*, p. 16-17.

⁴ En 1932, la danseuse et chorégraphe allemande Mary Wigman, en tournée aux États-Unis, crée une école à New York dont elle confie la direction à l'une de ses élèves, la danseuse et chorégraphe Hanya Holm.

⁵ Dans le premier bulletin publié par le New Dance Group, on peut lire : « La danse est une arme de la lutte des classes ».

⁶ La Workers Dance League fédère douze groupes de danse révolutionnaire, dont le New Dance Group, les Red Dancers, les New Duncan Dancers, le Theatre Union Dance Group, le Harlem Dance Unit et le Modern Negro Dance Group. En 1935, la Workers Dance League choisit de se rebaptiser la New Dance League, marquant ainsi ses distances avec l'idéologie communiste.

⁷ Mark Franko, « *Bodies of radical will* », in *Dancing modernism/ Performing politics, op. cit.*, p. 26 : “As a critical as well as a choreographic project, revolutionary dance aimed to create an avant-garde that could reconfigure social relations and/or choreograph their moribund stagnation, thus hastening the advent of socialist revolution.” (Notre traduction)

⁸ *Ibid.*, p. 28 : “the problem was momentarily insoluble because critical discourse had outpaced creative activity.” (Notre traduction)

racisme, s'est toujours tenue personnellement à l'écart du militantisme de la danse radicale. On sait aussi qu'elle est, dès les années 1930, à l'origine d'une approche du corps et de la danse profondément novatrice. Il est évident que cette porosité entre la danse moderne et la danse radicale « favorise l'échange des techniques, mais aussi des corps¹ », une porosité, du reste, qui agit dans les deux sens : la présence de danseuses radicales dans la compagnie Graham explique sans doute en partie sa politisation progressive au cours des années 1930.

Si pour les modernes comme Graham la politique n'est pas une priorité, ce n'est pas le cas pour le New Dance Group. Dès sa création ou presque, ses fondatrices ouvrent une école destinée à former des professionnel.les et des amateur.es, pour la plupart issu.es du monde ouvrier. Jane Dudley en énonce clairement les principes :

Tous les danseurs doivent apprendre à « éduquer » (à faire de la propagande) avant même de se lancer dans la chorégraphie. Les thèmes de prédilection de ces danses d'agit-prop doivent être « les dates clés, les événements historiques de la lutte des classes, le pacifisme, la question des Noirs, les prisonniers de la guerre des classes, le fascisme ».²

Dans l'esprit de ces chorégraphes militantes, la danse est censée participer de la « lutte des classes ». Il est donc essentiel qu'elle touche un vaste public, de préférence issu des couches populaires durement affectées par la crise économique, public qu'il s'agit d'éduquer politiquement à travers la pratique et/ou la découverte de spectacles. Ce passage de l'expérience esthétique à l'action politique consiste donc d'abord en ce que le chercheur Randy Martin appelle une « politique de la représentation » : il s'agit de « faire de la scène le lieu d'une transmission symbolique de contenus idéologiques et à assigner l'efficacité propre de la performance au fait même de la représentation³ ». Ainsi, les thèmes des spectacles chorégraphiques sont choisis par le New Dance Group en vue de correspondre au « vécu » du public et de « faire son éducation » : la faim (*Hunger*, 1933), l'oppression, la grève (*Strike*, 1934), le collectivisme (*Song for a Soviet Youth Day*, 1937), la discrimination raciale (*Hard Time Blues*, 1942 ; *Slave Market*, 1944), le fascisme et la guerre (*War Trilogy*, 1933). Le plus souvent, la réalité sociale est représentée à travers des personnages et des situations empruntées à l'actualité. Ainsi, dans *Strike*, Jane Dudley met en scène un piquet de grève qui tente de convaincre les autres ouvriers de rejoindre leur mouvement en dépit des efforts de la milice pour les en empêcher. Élargissant l'audience de la danse moderne aux couches populaires, le New Dance Group se produit dans des usines, des syndicats ouvriers, des centres d'aide sociale, le plus souvent gratuitement.

La danse a aussi pour vocation de mettre les « travailleurs » en mouvement à travers la pratique amateur, voire de les mettre en scène dans des situations où ils rejouent des aspects de leur existence à travers une gestualité inspirée de leur expérience. L'idée, d'abord, est que les travailleurs ne sont pas seulement les destinataires d'une culture, mais participent de sa création. L'idée est aussi que, comme l'explique Frédéric Poullaude, « le message ne devient réellement efficace, c'est-à-dire capable d'initier un mouvement politique et social, que s'il se donne d'emblée à travers une expérience vécue et, en l'occurrence, kinesthésique⁴ ». Cette seconde voie de la politisation *de et par* la danse, Randy Martin l'appelle la « politique du véhicule » ou *agency* : « Ce qui importe alors, ce

¹ Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op. cit., p. 733.

² Victoria Geduld, *Danse is a weapon*, op. cit., p. 19.

³ Frédéric Poullaude reprenant la typologie de Randy Martin, in *Danse et Politique*, op. cit., p. 38.

⁴ *Ibid.*

n'est pas tant le contenu symbolique de la représentation que ses effets immédiats, compris comme puissance de mobilisation kinesthésique¹ ». Cette *mobilisation* prend le plus souvent la forme de grands ensembles inspirés des « danses de masse » initiées en Russie soviétique ou des danses chorales expérimentées en Allemagne dès les années 1920.

Indéniablement, ces deux « politiques » - représentation et *agency* - conditionnent l'esthétique chorégraphique du New Dance Group. En l'occurrence, elles donnent naissance à des formes hybrides qui tentent de concilier une recherche spécifiquement chorégraphique avec des qualités représentationnelles qui ancrent le spectacle dans la réalité politico-sociale. Ainsi, pour le NDG (et pour la danse radicale de façon générale), il paraît évident que la politisation de la danse passe par sa déterritorialisation vers le théâtre. Ses créations, qui suivent le plus souvent une trame narrative, recourent à la pantomime ou à des figures archétypales censées incarner des valeurs. Ici, la recherche de « vérité » s'enracine dans l'expérience vécue des artistes chorégraphiques qui, pour la plupart issues des quartiers pauvres de New York, ont une connaissance intime des conditions de vie des couches populaires de la société. Sur le plan technique, leur travail est orienté vers la recherche d'un réalisme psychologique qui sert d'ancrage à la caractérisation dramatique des personnages : c'est en particulier le cas des créations de Jane Dudley et d'Anna Sokolow, toutes deux influencées par la méthode stanislavskienne alors en plein essor dans le milieu théâtral nord-américain. En effet, le rassemblement des milieux professionnels du théâtre et de la danse au sein d'organisation collectives communes facilite alors les échanges entre artistes et le transfert des techniques. En ce qui concerne les créations amateurs, cette quête de « vérité » s'enracine directement dans l'expérience des « travailleurs-danseurs » appelés à définir le propos de la pièce et à (re)convoquer une gestualité inspirée de leur expérience somatique du travail, de la misère et de la lutte sociale. Dans ces créations, les chorégraphes du New Dance Group recourent plutôt à des mouvements issus de la motricité quotidienne (marcher, courir, tomber, se rassembler, etc.) en raison du faible niveau technique des interprètes et des contraintes propres à la danse chorale.

Autre indice de déterritorialisation, les chorégraphes du New Dance Group ont recours au texte, une pratique qui à l'époque était totalement novatrice : selon l'historienne Victoria P. Geduld, la première expérience d'hybridation entre la danse et le texte est menée au sein du New Dance Group en 1934 dans un spectacle intitulé *Van Der Lubbe's head*. Au sein du collectif, Jane Dudley est une de celle qui recourt le plus à cette pratique, par exemple dans son célèbre solo *Time is Money* (1934) où elle incarne une ouvrière exploitée. La plupart du temps, les textes convoqués sont des textes poétiques engagés fortement ancrés dans l'actualité politique et sociale. Ses modalités d'usage sont multiples : selon l'historienne Annie Suquet, ils sont utilisés « non seulement comme ressource thématique et scénaristique, mais comme accompagnement sonore pour la danse. La profération du texte intervient tantôt seule, tantôt en complément d'une musique² ». Ainsi, pour *Time is Money*, il n'y a « pas de musique pour accompagner la chorégraphie, mais la présence en scène d'un diseur, dont la voix égrène les lignes tragiques et accusatrices de *Time is Money*, un poème de l'auteur prolétarien Sol Funaroff, publié dans *New Masses*³ ». Comme nous pouvons le deviner, le but de cette hybridation

¹ *Ibid.*

² Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op. cit., p. 741.

³ *Ibid.*, p. 742.

est de remédier à l'indétermination sémantique de la danse pour soutenir l'interprétation du spectacle. Certaines de ces œuvres mélangeant danse et texte sont devenues, depuis, des « classiques ». Parmi les œuvres emblématiques de la danse radicale, on peut citer *Strange Fruit*, créée une première fois en 1939 par Jérôme et Anita Alvarez, puis une seconde fois en 1943 par la danseuse et chorégraphe afro-américaine Pearl Primus sur un poème d'Abel Meeropol¹. Si les œuvres chorégraphiques ont aujourd'hui disparu, l'interprétation bouleversante enregistrée en 1939 par la chanteuse afro-américaine Billie Holiday a rendu le texte immortel.

Ces partis pris esthétiques, en particulier le recours à la pantomime, sont souvent dénoncés par la presse de l'époque qui y voit une littéralité grossière. De même, l'hybridation entre la danse et le texte n'est pas toujours bien perçue, certains critiques reprochant aux chorégraphes d'établir entre les deux un rapport d'illustration servile, d'autres de sacrifier la puissance d'expression de la danse au bénéfice du texte. En 1933, le critique du *New York Times* John Martin, amateur passionné de *modern dance*, écrit avec humeur : « Pour faire de la danse une arme, encore faut-il s'assurer que la danse est bien là² ». Cette mauvaise presse est sans doute pour quelque chose dans la reconnaissance tardive de la qualité artistique des créations du New Dance Group et dans l'oubli relatif dans lequel ses œuvres sont tombées jusqu'à une date récente. C'est aussi que, de tous les groupes composant la Workers Dance League, il est le seul auquel on reconnaît un statut professionnel, ce qui a pour effet d'attirer sur lui l'attention des critiques les plus exigeants qui sont souvent, ce qui n'arrange rien, de farouches défenseurs de la danse moderne. En même temps, on découvre que ces créations ne sont pas forcément bien perçues par la presse de gauche qui voit d'un mauvais œil la proximité entre les danseurs militants et la *modern dance*, considérant que les propositions chorégraphiques de la danse radicale sont politiquement inefficaces parce qu'elles se sont compromises avec un art « bourgeois ». Cette critique se développe en particulier dans les colonnes du *New Theater* :

[P]lusieurs s'accordent [...] à trouver que, si les productions de la danse radicale manquent souvent leur cible, c'est parce que leur message est obscurci par l'utilisation d'une technique et d'un style nés des aspirations psychologiques (d'évasion mystique, d'expression intime, d'humanisme universaliste...) caractéristiques d'une classe privilégiée, foncièrement étrangère aux dures réalités et aux nécessités de la vie des prolétaires.³

Autrement dit, les productions de la danse radicale sont perçues par la critique militante comme « bâtardes », tant sur le plan esthétique qu'idéologique, dans un contexte où aucun choix esthétique n'est politiquement neutre. C'est aussi qu'elles sont prises en étau entre le désir de faire de l'art un moyen de reconfigurer le monde commun (le « devenir-vie » de l'art) et une « résistance » esthétique par laquelle les artistes tentent de préserver, du moins en partie, l'autonomie de leur champ (la « politique de la forme résistante »). Aporie de l'art critique ? En même temps, c'est précisément en ce sens que les œuvres du New Dance Group échappent au militantisme pour gagner en politicité, dans la mesure où elles ne se limitent pas à être les purs vecteurs d'une idéologie. Du reste, comme le montre l'évolution du collectif au fil des ans, l'art finit par l'emporter sur la politique, une évolution que décrit clairement Annie Suquet :

¹ Abel Meeropol, enseignant blanc, membre du parti communiste, publie ce poème en 1939 sous un pseudonyme. Ce texte, devenu depuis célèbre, dénonce les crimes raciaux perpétrés contre les Noirs américains.

² John Martin, "The Dance : The Far East", *The New York Times*, 15 octobre 1933, p. 7.

³ Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op. cit., p. 734.

Au fur et à mesure que les danseuses radicales affûtent leurs armes techniques et artistiques pour élaborer un genre chorégraphique à la fois fidèle aux enjeux de la lutte des classes et éloquent dans l'expression de son message idéologique, les danseurs ouvriers disparaissent paradoxalement des scènes. La technique, la thématique, la forme choisies cautionnent désormais le niveau de « radicalité » des danseuses révolutionnaires, mais l'utopie participative qui les animait au seuil des années 1930 a cédé le pas devant les préoccupations de qualité artistique.¹

De cette déprise progressive de l'idéologie au profit de la recherche artistique, le changement de nom de la Workers Dance League en « New Dance League » est révélateur.

De surcroît, ce qui nous semble intéressant dans le cas de la danse radicale, c'est que la presse militante se mêle des questions d'esthétique en prenant des positions clairement antimodernistes. De façon schématique, nous pouvons dire qu'elle dénonce « l'apollinisme bourgeois » de la *modern dance* pour prôner un retour au dionysiaque. En effet, reproche est fait aux créations influencées par l'esthétique moderne une politique du corps qui entrave sa libre expression. Prenant Duncan comme référence (et Graham comme contre-modèle), la critique radicale en appelle à la libération du flux du mouvement, à la contagion émotionnelle, considérés comme les seules garantes de la valeur émancipatrice de la danse. L'émotion, en particulier, est considérée comme essentielle à « l'énergie politique de la danse² » : « *without emotion, no revolution*³ », résume de façon lapidaire Mark Franko. Cependant, cette recherche de l'émotion ne vise pas à créer une danse d'introspection, encore moins personnelle. Pour les tenants d'une danse radicale, il s'agit de susciter une « émotion de masse » qui sera un levier de transformation sociale. Comme l'explique la danseuse, chorégraphe et critique Edna Ocko du New Dance Group :

Les cristallisations émotionnelles ne doivent pas seulement être composées par la « sympathie » pour le mouvement de la classe ouvrière, mais aussi par une compréhension intellectuelle approfondie de la dialectique marxiste.⁴

De façon plus générale, les chorégraphes du New Dance Group privilégient l'action collective sur la geste individuelle, les compositions de groupe sur le solo, du moins dans les premières années de l'existence du collectif. Ce qui ne veut pas dire que les solos sont proscrits : certains d'entre eux constituent même des créations majeures de la danse radicale et contribuent à la reconnaissance du statut auctorial de certaines des chorégraphes les plus inspirées du groupe, comme Jane Dudley ou Sophie Maslow. Mais, dans ce cas, il s'agit d'incarner un personnage emblématique, une figure exemplaire, et non de sombrer dans le « subjectivisme bourgeois » de la *modern dance*.

Dans les créations chorales, l'importance accordée à la dimension collective se traduit dans le processus de création où domine une forme d'utopie participative. En effet, ces créations sont le plus souvent le fruit d'une élaboration collective et coopérative qui s'oppose à la manière de travailler des grandes chorégraphes modernes. Ici, il ne s'agit

¹ *Ibid.*, p. 750.

² Mark Franko, « Bodies of radical will », in *Dancing modernism/Performing politics*, *op. cit.*, p. 33 (Notre traduction).

³ *Ibid.*

⁴ Edna Ocko citée par Mark Franko, in « Bodies of radical will », *ibid.*, p. 33 : « Emotional crystallizations must be compounded of not only “sympathy” for the working-class movement, but a thorough intellectual grasp of Marxian dialectics as well ». (Notre traduction)

pas pour le ou la chorégraphe d'imposer de façon « dirigiste » une vision personnelle, une technique, une écriture, un projet esthétique, mais de jouer un rôle de médiation permettant l'expression collective. Jane Dudley, notamment, développe avec des amateur.e.s tout un processus fondé sur l'échange et l'improvisation afin de faire émerger le matériau thématique et gestuel des futures créations¹. Dans le choix de ces modalités de travail transparait, à l'évidence, une idéologie communiste qui rejette la société de classes :

Rebrassant la hiérarchie entre chorégraphes et interprètes – et donc symboliquement, entre dirigeants et exécutants, patrons et ouvriers, etc. -, cette méthode de travail pointe vers une aspiration de coopération démocratique, voire vers un idéal de création collective.²

Quoi que l'on pense de cette empreinte idéologique, il est évident qu'elle pousse alors les artistes chorégraphiques à interroger le processus de création et en particulier à développer l'improvisation dans le but de valoriser l'autonomie et le pouvoir créatif des interprètes. En ce sens, la danse radicale américaine constitue un laboratoire où s'inventent de nouvelles modalités de travail collectif et où s'expérimentent des formes d'hybridation inédites entre les arts. Du reste, depuis, une réflexion sur la politicité de la danse ne peut plus faire l'économie d'une analyse des processus de création. Ces idées, ces formes, ces pratiques, bien que nées au sein d'une frange minoritaire et radicale, sont aujourd'hui au cœur de la danse contemporaine. Cela dit, la danse radicale ne constitue pas l'unique modèle qui permette de penser les relations entre la danse et le politique au XX^e siècle. À partir des années 1960, aux États-Unis, s'inventent de nouvelles modalités de relation qui tendent à définir une tout autre politique chorégraphique.

1.2.2.2 Horizons utopiques et pratiques politiques de la *post-modern dance*

Dans le cadre de notre approche des grands modèles historiques de la danse politique, il nous semble intéressant de revenir de façon synthétique sur une autre période de l'histoire de la danse dont l'influence est toujours importante aujourd'hui, notamment en France. En effet, entre le début des années 1960 et la fin des années 1970, se développe aux États-Unis un courant esthétique qui rompt de manière radicale avec la danse moderne comme avec la danse académique : la *post-modern dance*. Nous ne reviendrons pas ici sur les ambiguïtés liées à l'usage du vocable « postmoderne » accolé à la danse, mais nous tenterons d'analyser de quelle manière, au cours de cette période et dans la sphère géographique nord-américaine, des artistes contribuent à redéfinir la relation entre esthétique et politique dans le champ chorégraphique. Comme pour le courant révolutionnaire des premières décennies du XX^e siècle, la politisation de la danse s'inscrit dans un contexte de radicalisation de la société : au début des années 1960, les États-Unis se relèvent à peine de la répression maccarthyste, qui, du reste, a contribué à l'élimination de la danse radicale au cours de la décennie précédente. Commence alors une période de dissidence et de contestation qui se prolonge tout au long des années 1970. Selon Sally Banes, dès le début des années 1960, une frange minoritaire du monde chorégraphique manifeste des « aspirations à la participation, à la démocratie, à la coopération et à l'écologie³ ». Ces aspirations politiques se radicalisent à la fin de la

¹ Elle expose les principes de sa démarche dans un article intitulé « The Mass Dance » publié en décembre 1934 dans la revue *New Theater*.

² Annie Suquet, *L'Éveil des modernités*, op. cit., p. 725.

³ Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 23.

décennie en même temps que se développe aux États-Unis un mouvement pacifiste en réaction contre la guerre du Vietnam auquel s'ajoutent les revendications des féministes et celles des minorités noire¹ et homosexuelle.

Quant au monde de l'art, il est agité par des questions de fond : remise en cause du statut de l'œuvre d'art, du rôle de l'artiste dans la société, critique du marché de l'art et de l'art institutionnel. Cette vague contestataire, qui ranime les cendres de Dada et des premières avant-gardes du XX^e siècle, prône une politique de l'esthétique qui tend à brouiller la frontière entre l'art et la vie, au risque de la disparition de l'art. Ainsi, dès la fin des années 1960, de nouvelles pratiques apparaissent comme l'*event*, l'*art performance*, l'*action painting* ou le *happening* qui instaurent un régime d'indiscernabilité entre l'art et la vie, même si elles sont mises en œuvre selon des modalités différentes. Pour Allan Kaprow, inventeur et théoricien du *happening*, il s'agit de faire advenir un « art semblable à la vie » (*lifelike art*)² en recherchant la *con-fusion* entre l'un et l'autre. Pour le mouvement Fluxus, l'idée est plutôt de privilégier « un processus d'*oscillation*, une dialectique dynamique et fluide entre les deux domaines du rapport³ » qui a pour effet d'annuler « la pertinence de la distinction entre les différentes disciplines de l'art⁴ ». Entre ces nouvelles avant-gardes issues des arts plastiques, de la musique et des arts visuels et les partisans d'une nouvelle approche de la danse, la proximité et la porosité sont grandes, ce qui favorise la circulation des personnes, des idées et des pratiques, et contribue à définir la politique de l'esthétique de la *post-modern dance* américaine.

Ce courant chorégraphique novateur rassemble une multitude de personnalités ayant en commun de proposer une critique du passé fondée non seulement sur le rejet de la *modern dance*, mais aussi sur celui du travail de Merce Cunningham jugé excessivement technique et, de ce fait, élitiste. En dehors de ces positionnements communs, il ne recouvre pas une esthétique monolithique : selon Sally Banes, « on y discerne de nombreuses préoccupations et méthodes contradictoires⁵ ». C'est d'ailleurs pourquoi, après une période d'intense effervescence, d'échange d'idées et de pratiques, les artistes chorégraphes de la *post-modern dance* prennent peu à peu des directions différentes, voire antagonistes. Mais, au début des années 1960, l'heure est au rassemblement en marge des lieux de production et de diffusion de la danse institutionnelle, dans une sphère d'activité résolument *underground*. Le 6 juillet 1962, un groupe d'artistes issus de champs disciplinaires différents propose un « récital » dans une église de Greenwich Village à New York : la Judson Church. Sous l'impulsion du pasteur Bernard Scott, cette église désaffectée est devenue au début des années 1950, un espace d'accueil pour la création contemporaine new-yorkaise d'avant-garde. C'est donc tout naturellement qu'elle s'ouvre à un collectif d'artistes chorégraphiques encore inconnus, en rupture avec la danse moderne institutionnalisée. Lors de cette première manifestation, se retrouvent celles et ceux qui constitueront le noyau dur du courant postmoderne : Steve Paxton, Yvonne Rainer, David Gordon, Deborah Hay, Elaine Summers. Ils seront rejoints plus tard par d'autres personnalités désormais célèbres, comme Trisha Brown et Lucinda Childs. Pour

¹ Le mouvement radical des Black Panthers, emblématique de la lutte radicale des Noirs américains contre la discrimination raciale, naît en 1967.

² Voir Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, Centre Pompidou, Paris, 1996, traduction de l'américain par Jacques Donguy.

³ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, « Lignes d'art », PUF, Paris, 2010, p. 176.

⁴ *Ibid.*

⁵ Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, *op. cit.*, p. 64.

la plupart, ces artistes se connaissent déjà : certain.es ont fréquenté le studio de danse ouvert par Anna Halprin à San Francisco, d'autres ont suivi les cours de Martha Graham et de Merce Cunningham et/ou les ateliers de composition de Robert Dunn, à New-York. Ancien élève de John Cage, ce musicien préconise l'usage de l'aléatoire et des procédés répétitifs comme modalités de composition. C'est lui, du reste, qui organise le récital de 1962 dont émerge ensuite le collectif dit du Judson Dance Theater. En 1970, au plus fort des mouvements de contestation et sous l'impulsion d'Yvonne Rainer, ce premier collectif donne naissance à un nouveau groupe de travail qui revendique un mode de vie communautaire, le Grand Union¹. Il se compose à l'origine de neuf artistes chorégraphiques qui se connaissent déjà depuis longtemps et dont beaucoup ont fait partie du Judson Church Theater, notamment David Gordon et Steve Paxton². Ces artistes sont rapidement rejoints par Trisha Brown, Lincoln Scott et Nancy Lewis. En prise directe avec la contre-culture de l'époque, le groupe poursuit et radicalise les expérimentations du Judson Church Theater jusqu'à sa dissolution, en 1976. Par ailleurs, en plus de leur implication dans le Grand Union, nombre de ses membres participent à titre individuel à des actions militantes.

C'est dans ce cadre que s'inventent de nouvelles modalités de relation entre la danse et le politique. La première caractéristique qui distingue les postmodernes américains de la danse radicale des décennies précédentes, c'est leur positionnement paradoxal vis-à-vis de la réalité politico-sociale et, en particulier, leur rejet du contenu au profit de la forme. En effet, la plupart de ces artistes ne cherchent pas à exprimer un message politique dans leur travail alors qu'ils sont par ailleurs politisés. Dans un ouvrage publié en 2006 et consacré au Judson Dance Theater, le chercheur Ramsay Burt³ souligne cette contradiction apparente : d'un côté la distance alléguée par les postmodernes vis-à-vis des questions politiques dans le champ de la création ; de l'autre, leur implication, leur participation active à des mouvements contestataires. À cet égard, le cas d'Yvonne Rainer est emblématique : précocement engagée dans le mouvement féministe, elle n'abordera frontalement cette question que plus tard, après avoir abandonné la danse pour le cinéma. En revanche, Steve Paxton ne répugne pas à aborder de front les questions d'actualité dans des formes hybrides qui convoquent volontiers l'image documentaire : ainsi de *Section of an unfinished Work* (1965), *Collaboration with a Wintersoldier* (1971) ou encore *Air* (1973). Cependant, de façon générale, les créations du Judson Church Theater et du Grand Union ne se veulent pas des œuvres « à message ». Si l'art est mis au service de la politique, c'est plutôt sous la forme de solidarités avec les minorités en lutte. Ainsi, en 1971, le Grand Union donne trois représentations au profit des Black Panthers.

Bien que la plupart de ces artistes chorégraphiques dissocient leur activité militante du travail artistique, il est indéniable que leur engagement politique a une influence importante sur les pratiques et les formes qu'ils expérimentent. Selon Alexandra Kolb, pour les postmodernes, « l'aspect "politique" est situé dans la radicalité formelle de l'œuvre – comme un nouveau moyen de produire, de perturber ou d'interroger la définition du sens – plutôt que dans la thématisation de préoccupations politiques extérieures à l'œuvre elle-même⁴ ». Leur premier parti pris esthétique-politique est le rejet

¹ À noter que le mot « union » en anglais désigne une organisation syndicale.

² On y trouve aussi Barbara Dilley, Becky Arnold et Douglas Dunn.

³ Ramsay Burt, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, Routledge, New-York/London, 2006.

⁴ Alexandra Kolb, « Cross-Currents of Dance and Politics : An Introduction », *op.cit.*, p. 17 : « Thus the « political » aspect is located in the work's radical form – as a new way of producing, disrupting, or interrogating

des conventions et de la « théâtralité », entendue ici comme synonyme de « narration », de « personnages » et de « spectaculaire ». Selon Barbara Formis, « la leçon que la danse postmoderne nous délivre » est qu'il « peut y avoir de la mise en scène sans qu'il y ait de véritable spectacle¹ ». Citant des pièces comme *Trio A* d'Yvonne Rainer (1966) ou *Transit* de Steve Paxton (1962), elle ajoute que leur exigence « consiste à “guérir” le danseur et le spectateur de leur “pathologie” conventionnelle : le spectacle² ». Yvonne Rainer, l'une des chorégraphes les plus importantes du courant postmoderne, va jusqu'à théoriser une « esthétique du refus » inspirée du minimalisme qui se développe alors dans les arts plastiques. Bien qu'elle ait été formée au théâtre avant de devenir danseuse, elle est l'auteure d'un manifeste (le bien nommé « No Manifesto ») qui prône le rejet du spectaculaire et la mise en place d'une modalité scénique inexpressive, évacuant du geste toute implication psychologique ou sociale :

NON au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette non à l'héroïque non à l'antihéroïque non à la camelote visuelle non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur non au style non au kitsch non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non à l'excentricité non au fait d'émouvoir non au fait d'être ému.³

Dès les années 1960, cette « esthétique du refus » est repérable dans nombre de créations à travers des projets gestuels débarrassés de toute expressivité. Y sont évacués aussi les effets de lumière, les costumes et souvent, même, la musique. Paradigmatiques de cette esthétique, les représentations du Grand Union donnent à voir des hommes et des femmes en tenue quotidienne, baskets aux pieds, qui discutent entre eux, débattent du travail en cours, marquent les pas, font des tentatives, les ratent parfois, recréant en public l'atmosphère du studio de répétition ou des coulisses. Cette posture spectaculaire anti-spectaculaire, la philosophe Barbara Formis l'appelle « l'effet d'imprésentation », soit « le pari de l'indiscernabilité [entre l'art et la vie] à l'intérieur d'une modalité scénique⁴ ».

Quant au projet gestuel, il se fonde sur un rejet de la virtuosité censé favoriser la liberté d'action en déjouant les contraintes et les inhibitions corporelles. Ainsi, à la corporéité savante des modernes et des danseurs cunninghamiens, les postmodernes substituent une gestuelle simplifiée, objective, factuelle qui se déploie dans le silence et dans des espaces nus soumis à une lumière crue. Aux mouvements dansés font place des mouvements « trouvés » à la façon des « *ready-made* » de Marcel Duchamp : gestes ordinaires, mouvement empruntés à la motricité quotidienne auxquels s'ajoutent souvent des paroles. À ce sujet, Yvonne Rainer parle d'une « dynamique piétonne qui pourrait relier et baigner l'ensemble⁵ » des propositions hétérogènes de la *post-modern dance* :

Les chorégraphes de la *Judson Church* sont lassés d'assimiler la danse à sa représentation, selon le diktat de la beauté formelle et de la virtuosité du mouvement qui l'accompagne. Ils choisissent donc le parti d'une « *pedestrian dynamic* », idée qu'on peut traduire littéralement en français par

the definition of meaning – rather than its thematisation of a political concern external to the work itself.” (Notre traduction)

¹ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p. 226.

² *Ibid.*

³ Extrait du « No Manifesto » d'Yvonne Rainer cité par Sally Banes in *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 90.

⁴ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p. 212.

⁵ Yvonne Rainer citée par Barbara Formis dans *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., note 2, p. 211.

« dynamique piétonne » (car effectivement la pratique de la marche y est centrale), mais aussi par « dynamique ordinaire ou banale » (compte-tenu du double sens du terme anglais *pedestrian*).¹

Afin de mettre à distance l'expression personnelle, les artistes chorégraphiques recourent à des « partitions » (*scores*) selon une méthode inspirée des « tâches » (*tasks*) d'Anna Halprin². Aussi est-il souvent difficile de distinguer les propositions des postmodernes américains du *happening*, la différence entre ces deux formes artistiques ne tenant plus qu'au fait que les danseurs présentent leurs travaux dans le cadre d'un dispositif scénique – même s'il s'agit rarement d'un théâtre. Tout le paradoxe, ici, est donc de proposer une « danse presque impossible à voir³ » dans un espace spectaculaire.

En effet, dans ces créations, le mouvement dansé est soumis non seulement à une « dé-théâtralisation par la suppression du phrasé typique de la *modern dance* et du ballet : préparation, acmé, rétablissement⁴ », mais aussi à la neutralisation des rythmes naturels du corps. Il s'agit de rechercher une exécution neutre (*neutral performance*) donnant au mouvement une qualité factuelle, de mettre en équivalence des gestes « mineurs » (gestes « trouvés ») et des gestes « majeurs » (sauts, pirouettes, etc.), si bien que la forme du mouvement finit par se dissoudre pour ne plus donner à percevoir que « la sensation de l'effort et l'apparence de l'allure⁵ ». Selon Barbara Formis, « ce traitement musculaire a une fonction très importante : l'effacement de l'image⁶ ». Est emblématique de cette radicalité esthétique la pièce *Trio A* d'Yvonne Rainer, créée pour la première fois en 1966 et soumise ensuite à de nombreuses déclinaisons – reprise en solo ou à plusieurs, avec des professionnel.les ou des amateur.es. Dans la pièce originale⁷ formée de trois solos respectivement interprétés par Yvonne Rainer, Steve Paxton et David Gordon, ce qui frappe, c'est non seulement l'absence de propos lisible, la suppression complète de la musique, mais aussi la gestualité « paresseuse », le phrasé sans accent du mouvement « toujours en flottement et en esquive⁸ », en un mot le désamorçage radical de la théâtralité de la danse. Autrement dit, ces propositions scéniques en appellent à une conversion du regard chez le spectateur en même temps qu'elles interrogent l'identité de la danse, ce qui ne va pas sans faire débat. Comme l'explique Barbara Formis, « *Trio A* ne veut solliciter aucune émotion, ni produire du plaisir. Elle se pose avant tout comme une critique vis-à-vis du spectacle de danse et instaure une neutralité de jugement qui est obtenue par le biais d'une neutralité propre à l'accomplissement de la performance⁹ ».

Néanmoins, l'enjeu n'est pas seulement de critiquer la dimension spectaculaire de la danse. À travers le courant postmoderne américain, on voit très bien comment la danse peut exemplifier des propriétés politiques. En effet, l'ensemble des partis pris esthétiques de ces artistes chorégraphiques est sous-tendu par un idéal démocratique, en quoi leur projet chorégraphique constitue une politique de l'esthétique à part entière : « politique du

¹ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p. 211-212.

² Selon Anna Halprin, les partitions sont des systèmes de règles, contraignantes mais non normatives, visant à produire des danses à partir de simples tâches, partant que les gestes ordinaires peuvent contribuer à libérer le danseur de comportements conventionnels. En d'autres termes, la partition assigne des buts pratiques aux gestes.

³ Expression utilisée par Yvonne Rainer dans son essai *A quasi Survey of some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity* (1966).

⁴ Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 22.

⁵ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p. 225.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cette première version s'intitule alors *The Mind is a muscle. Part 1*.

⁸ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p. 220.

⁹ *Ibid.*, p. 219.

devenir-vie de l'art », dirait Jacques Rancière, qui « identifie les formes de l'expérience esthétique aux formes d'une vie autre » et « donne comme finalité à l'art la construction de nouvelles formes de la vie commune, donc son autosuppression comme réalité séparée¹ ». En effet, quand bien même le contenu politique serait évacué des propositions artistiques, les choix formels sont politiquement significatifs, avec, au premier chef, le rejet de la virtuosité technique fondé sur le refus de la distinction entre le corps « extraordinaire » du danseur et le corps « ordinaire » du non-danseur. Ainsi, *a priori*, la partition de *Trio A* est faisable par n'importe qui, au sens où elle ne réclame pas de qualités athlétiques particulières (bien que son accomplissement requière une attention soutenue et qu'il ne soit pas si facile de garantir à l'ensemble l'énergie sans accent qui caractérise la création originale). De façon plus générale, dans les propositions de la *post-modern dance*, la frontière qui sépare les danseurs et les non-danseurs, les amateurs et les professionnels, tend à se brouiller, les chorégraphes faisant souvent appel à des interprètes occasionnels. Steve Paxton, notamment, travaille souvent avec des groupes d'amateur.es sur des partitions inspirées de la motricité quotidienne (marcher, s'asseoir, rester debout, etc.), comme dans *Satisfyin Lover* (1967) ou *State* (1968). Ce parti pris est à l'évidence guidé par un idéal démocratique : à compter de ces pièces emblématiques, la marche « devient le leitmotiv de l'approche de Steve Paxton, car tout le monde marche, même les danseurs lorsqu'ils ne sont pas "en scène"² ». Quant aux pièces qui mêlent danseurs et non-danseurs, elles ne constituent pas seulement des champs d'expérimentation esthétique en permettant à des artistes issus de disciplines différentes de travailler ensemble – en effet, la Judson Church est un lieu de rencontre pour les avant-gardes artistiques de tous bords. Dans ces propositions hybrides, le parti pris de l'hétérogénéité des corps est aussi sous-tendu par des questionnements politiques :

À partir de la discrimination facilement lisible entre un corps entraîné, formé par les techniques traditionnelles, et un corps « piéton » [...] pourront être posées d'autres questions qui restent actuelles jusqu'aux années quatre-vingt-dix, dans un pays dont le puritanisme n'en finit pas de resurgir : le mouvement peut-il être marqué par le féminin, ou le masculin ? La couleur de la peau ? L'appartenance sociale ?³

Quant à l'approche du corps, on a vu comment, chez Yvonne Rainer, elle est au cœur de la contestation des esthétiques chorégraphiques tant classique que moderne par l'évacuation du phrasé, de la virtuosité et de la théâtralité au profit de « l'énergie uniforme et [des] mouvements trouvés, [de] l'égalité des parties, [de] la répétition et [des] événements disjoints, [de] la neutralité de l'exécution, [de] la tâche ou [d']une activité du même ordre⁴ ». ... Autant de choix qui dessinent le territoire d'une politique de l'esthétique visant à fonder une « démocratie » de la représentation. Mais, Yvonne Rainer n'est pas un cas isolé. Pour Trisha Brown, le travail de la danse est le lieu d'un combat pour faire advenir un « corps démocratique » à travers la déconstruction de la hiérarchisation des valeurs corporelles et spatiales. Comme elle l'explique à Isabelle Ginot en 1998, dans les années 1960, il s'agissait de « s'intéresser à tout ce qui était délaissé ou ignoré dans le corps. Non seulement utiliser des parties du corps rarement mises en valeur, mais aussi des directions inhabituelles pour ces différentes parties, et des directions inhabituelles

¹ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 62.

² Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 108.

³ Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La Danse au XX^e siècle*, op. cit., p. 145

⁴ Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 91.

dans l'espace¹ ». Autrement dit, pour Trisha Brown, « l'utopie démocratique est à l'origine d'une mutation esthétique cruciale : la redistribution des valeurs, dans le corps et entre les corps² ». L'enjeu d'une telle redistribution n'est pas moindre quand on sait combien la hiérarchisation des gestes et de l'espace contribuent à construire l'image du corps, et, par là même, à imposer une perception et une distribution des valeurs dans l'économie du corps du spectateur.

L'utopie démocratique qui sous-tend le projet gestuel de la *post-modern dance* a aussi un effet sur ses pratiques, avec, au premier chef, le développement de l'improvisation. Comme nous l'avons vu, cette pratique est déjà expérimentée par la danse radicale dans l'entre-deux guerres. À partir des années 1960, elle se généralise, se présentant comme un contre-modèle à l'organisation hiérarchisée du ballet classique et des compagnies de *modern dance* où le/la chorégraphe tend à imposer son esthétique et sa méthode de travail. À travers l'improvisation, il s'agit d'inventer d'autres modalités de relations fondées sur la liberté du danseur, de promouvoir la coopération et l'égalité entre les membres du groupe, avec, en arrière-plan, le désir de bouleverser les hiérarchies sociales. Dès les années 1950 sur la côte californienne, c'est déjà sur l'improvisation que se fonde la méthode des « tâches » développée par Anna Halprin, même si celles-ci sont cadrées par un système de « partitions ». Et l'on sait que de nombreux artistes chorégraphes du Judson Church ont été initiés à cette méthode. Au début des années 1960, beaucoup s'approprient l'improvisation comme un outil de recherche chorégraphique, notamment Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton et Yvonne Rainer. Le plus souvent, elle est menée à plusieurs, manière d'explorer de nouvelles modalités d'être-ensemble. La pièce la plus emblématique à cet égard est le *Continuous Project-Altered Daily*³ (ou *CP-AD*) initié en 1969 par Yvonne Rainer, projet⁴ qui se présente comme un processus d'interaction continu et ouvert entre les participant.es :

La pièce rassemble des « morceaux », des « inserts » de mouvement – solos, duos, séquences de groupe – placés dans n'importe quel ordre déterminé par les exécutants. Certains des matériaux sont déjà connus et peaufinés ; d'autres sont en cours de répétitions ; d'autres sont « marqués » ; d'autres encore sont appris pendant la représentation. Les danseurs peuvent proposer une séquence en annonçant son titre à haute voix, en entrant sur scène avec l'accessoire qui lui correspond, ou en lançant la musique qui l'accompagne.⁵

Pour Yvonne Rainer, *CP-AD* est une manière d'interroger la question du pouvoir, notamment son propre *leadership* en tant qu'initiatrice du projet, et de proposer une « démocratie idéale » fondée sur l'échange égalitaire des savoirs et des savoir-faire. Pour autant, ce pari de l'émancipation et de la coopération n'a rien d'évident : comme en témoigne la chorégraphe, sa déprise du processus créatif a pour conséquence une grande dispersion et l'éclatement de la forme. Ainsi, « lorsque *CP-AD* est présenté au Whitney⁶,

¹ Trisha Brown, « Entretien avec Trisha Brown : en ce temps-là l'utopie... », Propos recueillis par Isabelle Ginot, 6 février 1998, in *Danse et Utopie, op. cit.*, p. 108.

² Isabelle Ginot, « Une "structure démocratique instable" », in *Danse et Utopie, op. cit.*, p. 112

³ Yvonne Rainer reprend ici le titre d'une installation de Robert Morris, réalisée en 1968, et composée d'un amas de terre et de déchets sur lequel l'artiste intervient régulièrement pour lui éviter de « prendre forme ».

⁴ En effet, il est difficile pour *CP-AD* de parler de « pièce » dans la mesure où il s'agit davantage d'un processus que d'une « œuvre ».

⁵ Sally Banes, *Terpsichore en baskets, op. cit.*, p. 254.

⁶ Il s'agit de la première représentation de *CP-AD* au Whitney Museum de New York en mars 1970.

elle limite l'initiative individuelle à une seule possibilité par personne et par représentation¹ ».

Outre qu'il bouscule considérablement le travail des danseuses et des danseurs, ce type de proposition scénique tend à instaurer de nouveaux rapports avec le public, la déconstruction des modèles traditionnels de production du geste produisant de nouvelles modalités de réception. Devant une représentation du *CP-AD*, le spectateur ne peut plus utiliser les outils de compréhension et d'appréciation habituels d'un spectacle chorégraphique (qualité de la composition, technicité, virtuosité, expressivité des interprètes, propos du spectacle, etc.). Confronté au démontage d'un processus de travail avec ses tentatives, ses ratés, ses moments de grâce, il doit chercher son plaisir et son intérêt ailleurs, peut-être dans l'appréciation de la prise de risque des artistes ou dans l'analyse de l'adéquation entre les consignes, le processus et le résultat. En outre, le hasard et la contingence n'étant pas évacués du moment scénique, ils fragilisent les artistes, ce qui est censé favoriser une relation moins « autoritaire » entre eux et le spectateur.

Que l'improvisation soit portée par des enjeux politiques est plus sensible encore dans le *contact improvisation*² développé par Steve Paxton au début des années 1970. Dans la continuité de *CP-AD*³, ce dernier expérimente un travail de duo fondé sur l'interaction entre les corps et sur l'exploration de la gravité, du toucher et de l'équilibre. Un tel travail suppose de la part des participant.es une grande disponibilité dans la mesure où il s'agit de « faire de la relation à autrui une manière de se mouvoir, et donc, du coup, d'entremêler la proprioception avec la perception de l'autre, la sensibilité interne avec l'interprétation des éléments externes⁴ ». Il suppose également d'abandonner la recherche de la virtuosité au profit d'un dialogue au corps à corps fait d'abandon à la gravité, de portés et de chutes, de tentatives et de ratages. Porté par une utopie démocratique, le *contact improvisation* consiste donc avant tout en une expérimentation au corps à corps des modalités de relation des êtres humains entre eux. En effet, comme l'explique Sally Banes, « il s'agit de prendre et de donner le poids, mais aussi de procéder à un échange des rôles observés dans la société : passivité et activité, demande et réponse⁵ ». Cette expérimentation, d'abord menée par Steve Paxton avec des hommes, s'inscrit dans la mouvance des activités menées par des groupes d'analyse des rôles masculins qui se développent alors aux États-Unis dans le sillage du mouvement féministe. Cependant, s'il constitue une pratique expérimentale portée par un idéal politique, comme le *CP-AD*, le *contact improvisation* est aussi un spectacle. C'est d'ailleurs en cela qu'il se distingue de l'improvisation telle qu'elle est pratiquée par les modernes pour qui elle participe avant tout du processus compositionnel : pour les modernes, « le hasard, les choix personnels des danseurs, leur attention à l'intériorité et la nécessité de s'adapter aux décisions du partenaire apparaissent rarement dans les représentations proprement dites⁶ ». Si la pratique spectaculaire de l'improvisation constitue donc une rupture importante au début des années 1970, elle est aujourd'hui une pratique courante dans la danse contemporaine. Reste à savoir si l'utopie politique qui a favorisé son développement fait aussi partie de l'héritage que la *post-modern dance* lui a légué.

¹ Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 257.

² Cette technique est souvent désignée en France par l'expression « danse-contact ».

³ En effet, Steve Paxton fait partie des neuf danseuses et danseurs qui ont participé au projet dès 1969.

⁴ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, op. cit., p. 216.

⁵ Sally Banes, *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 114.

⁶ *Ibid.*, p. 118.

Mais avant d'en venir pour de bon à la danse contemporaine, un dernier aspect de cette politique de l'esthétique reste à aborder, qui, lui aussi, modifie en profondeur les pratiques : la conquête de nouveaux espaces de visibilité pour la danse. En effet, la *post-modern dance* s'inscrit dans la contre-culture, aussi son rejet du spectaculaire va-t-il de pair avec celui des lieux institutionnels de création et de diffusion du spectacle vivant. À l'époque, ces lieux sont les territoires de la danse classique et moderne qui s'est largement institutionnalisée aux États-Unis au cours de la première moitié du XX^e siècle. Pour la nouvelle génération, il s'agit donc de travailler dans d'autres espaces, en marge de ceux dédiés à la culture officielle, autrement dit, pour reprendre les termes de Trisha Brown, « hors la carte¹ ». Lieux désaffectés, lofts, musées, gymnases sont investis par les danseuses et les danseurs, à quoi s'ajoute le territoire illimité de l'espace public. Certaines propositions de cette époque sont devenues aujourd'hui des pièces mythiques comme *Roof Pieces* de Trisha Brown où des danseuses et des danseurs se transmettent des phrases chorégraphiques à la manière de sémaphores sur les toits des buildings de New-York, ou encore *Equipment Pieces* où ils évoluent suspendus sur les façades. Dans le cas de Trisha Brown, il s'agit d'expérimenter de nouvelles modalités de mouvement, de réfléchir à la transmission du geste, mais aussi de refuser la spatialité imposée par la topologie des théâtres, ce en quoi elle rejoint nombre d'autres chorégraphes postmodernes. Le développement de la danse *in situ* n'est pas l'un des moindres aspects de la « politique du devenir-vie de l'art » qui sous-tend le projet de ces artistes chorégraphiques. Là encore, l'héritage qu'ils lèguent aux générations suivantes, aux États-Unis comme dans le reste du monde, est immense. En 1987², le chorégraphe français Daniel Dobbels évoque cette page de l'histoire comme une utopie perdue, un territoire politique à reconquérir.

*

Pour conclure ce chapitre, il importe de souligner que la danse radicale et la *post-modern dance* américaines sont des formes d'actualisation singulières de la danse politique, inséparables de leur contexte d'apparition spécifique. En ce sens, elles ne peuvent en aucun cas constituer des modèles exportables et transposables en d'autres temps et d'autres lieux sans que cela change quelque chose à leur valeur politique. En même temps, il est indéniable que ces manifestations historiques sont des héritages importants pour la danse contemporaine aux États-Unis comme dans le reste du monde. En France, la *post-modern dance* a influé sur les formes et les pratiques de la nouvelle danse au cours des années 1970 avant d'inspirer de façon beaucoup plus directe le courant « performatif » des années 1990. Cela dit, pour la danse contemporaine française, d'autres filiations historiques sont importantes sur lesquelles nous ne nous pencherons pas ici³. En effet, notre but est avant tout de définir les possibles paramètres d'une danse politique à travers la comparaison de deux modèles historiques antagonistes. De cette comparaison ressort l'idée d'une tension entre deux voies pour la politisation de la danse. D'un côté, l'ancrage du projet chorégraphique dans la réalité politico-sociale conduit au développement des propriétés représentationnelles de la danse, autrement dit, au renforcement de sa

¹ Trisha Brown, Trisha Brown, « Entretien avec Trisha Brown : en ce temps-là l'utopie... », propos recueillis par Isabelle Ginot, *op. cit.*, p. 109.

² Daniel Dobbels, « Le Politique inaperçu », in *La Danse au défi*, *op. cit.*

³ Il eût été intéressant, notamment, d'examiner le modèle du *Tanztheater* allemand tel qu'il se développe entre les deux guerres – voir en particulier le travail des danseurs et chorégraphes Kurt Joos et Johann Kresnik. L'influence de cette forme de théâtre politique est importante en France en raison de l'émigration dans les années 1930 de nombreux artistes chorégraphes menacés par le régime nazi.

théâtralité. De l'autre, il conduit à l'autonomisation de la forme vis-à-vis de la mimésis et de la représentation au profit du brouillage des frontières entre l'art et la vie. Dans ce cas, il ne s'agit pas de représenter le monde ni de le donner à réfléchir par la médiation de la fiction et de l'image, mais de faire de la création le lieu de l'expérimentation et de l'actualisation d'un idéal politique : expérimentation de nouvelles modalités relationnelles non seulement entre les artistes, mais aussi entre les artistes et le public ; remise en question de la notion d'œuvre au profit du processus ; rejet des conventions du spectaculaire, en particulier de la séparation entre la scène et la salle. Cela dit, des points de convergence existent entre ces deux modèles : dans un cas comme dans l'autre, la politisation de la danse favorise la mise en œuvre de nouvelles pratiques créatrices qui tendent à brouiller la frontière entre amateur.es et professionnel.les et à favoriser l'émancipation des interprètes. Dans la danse radicale comme dans la *post-modern dance*, l'autonomie créatrice des danseuses et des danseurs s'accroît jusqu'à fragiliser le statut auctorial du chorégraphe. Enfin, soulignons que, si l'on se fie aux leçons du passé, la politisation de la danse semble intrinsèquement liée à la politisation de la société, un constat qui se vérifie dans d'autres temps et d'autres lieux que les États-Unis. À cet égard, la France fait-elle exception ?

1.3

L'utopie contemporaine à l'épreuve du réel

Question : les chorégraphes d'aujourd'hui ont-ils conservé leur force de ré-volte ?

Laurence Louppe¹

La danse contemporaine française naît dans le sillage de mai 68, une émergence qui s'apparente plutôt à une explosion en raison de l'hégémonie de la danse classique qui a maintenu jusqu'alors la danse moderne dans une relative invisibilité, en marge des réseaux de création et de diffusion officiels. C'est donc dans un paysage fortement marqué par l'académisme qu'apparaît une nouvelle génération d'artistes militant.es qui bouleversent l'art de la danse, en redéfinissent les formes et les enjeux en proposant de nouvelles écritures chorégraphiques hybrides, rétives à toute entreprise d'étiquetage par les nomenclatures traditionnelles. S'ils sont des pionniers et, d'une certaine manière, des révolutionnaires, ces artistes chorégraphiques sont aussi des héritiers : d'abord, parce qu'ils bénéficient du travail souterrain mené par la génération précédente qui s'est, dès les années 1950, battue pour l'avènement d'un nouvel usage du corps. Ensuite, parce que l'explosion de la Nouvelle Danse française ayant été retardée, ces chorégraphes prennent en quelque sorte le train de la modernité en marche, alors que des ruptures esthétiques majeures ont déjà eu lieu aux États-Unis (la rupture moderne, la révolution cunninghamienne, l'émergence de la *post-modern dance*) et en Allemagne (dans le sillage de l'*Ausdruckstanz*, le *Tanztheater* accède alors peu à peu à une reconnaissance nationale et internationale). C'est pourquoi, bien que la jeune danse française fasse preuve d'inventivité et impose rapidement la marque d'un « style », elle s'approprie aussi des pratiques et des techniques venues d'ailleurs. Laurence Louppe parle au sujet de ces chorégraphes français de « novateurs audacieux » qui transmettent « à leurs risques et périls [...] un langage qu'ils n'avaient peut-être pas “créé” mais dont ils assumaient, en quelque sorte “de première main”, le surgissement² ». Ils sont alors exposés à trois influences importantes : la première est celle du courant abstrait américain que le public et les danseurs français découvrent au cours des années 1970³. La seconde, plus ancienne mais plus minoritaire, est celle de la danse moderne allemande que des chorégraphes formés auprès de Rudolf Laban, Kurt Joos ou Mary Wigman font découvrir en France dès les années 1950⁴. La dernière, la plus confidentielle, est celle de la danse japonaise qui fait suite à l'installation en France des danseurs Hideyuki Yano, Saburo Teshigawara et Min Tanaka.

Au cours des années 1970, la jeune danse française travaille dans des conditions difficiles, en marge de l'institution où règne sans partage le ballet classique, même si, petit

¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La Suite*, op. cit., p. 157.

² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 38.

³ À la fin des années 70, notamment, Merce Cunningham est invité à donner des stages en Avignon et à Paris.

⁴ Voir à ce sujet le rôle joué par Jacqueline Robinson et Karin Waehner, anciennes élèves de Mary Wigman, et celui de Françoise et Dominique Dupuy, formés à la danse moderne par le danseur et chorégraphe allemand Jean Weidt, émigré en France en 1933.

à petit, l'État met à sa disposition quelques infrastructures. Faute de centres de formation professionnelle, nombreux sont les danseuses et les danseurs à partir à l'étranger, principalement aux États-Unis. Ils y découvrent le travail de Merce Cunningham, ce qui, selon Agnès Izrine, influe durablement sur « l'évolution et la réception de la chorégraphie contemporaine, privilégiant un type de technique et un certain point de vue sur ce que doit être la modernité en danse, qui préférera, chez nous, l'abstraction américaine à la théâtralité allemande¹ ». Tous ne se tournent pas, cependant, vers la danse américaine : certains, comme Maguy Marin, Dominique Bagouet, Bernardo Montet ou Catherine Diverrès suivent une formation à l'École Mudra, fondée par Maurice Béjart à Bruxelles en 1970. Gratuite, Mudra s'adresse à de jeunes danseuses et danseurs âgés de seize à vingt ans et propose un enseignement pluridisciplinaire où, à la danse classique et moderne, s'ajoutent les danses traditionnelles indiennes, le flamenco, le yoga, le mime, l'art dramatique, la musique. Cependant, pour cette nouvelle génération de chorégraphes, en aucun cas il ne s'agit de capitaliser ces héritages : « chaque apport est remis en question, repris, déplacé, rejeté, effacé, parfois revisité, et finalement avancé au plus profond, là où on ne l'attendait plus² ». Ainsi, puisant dans une grande diversité de pratiques et de techniques, la danse contemporaine française devient au cours des années 1980 l'un des creusets les plus audacieux et les plus foisonnants de la création chorégraphique contemporaine.

En plus de s'approprier un outillage théorique et pratique venu d'ailleurs, la danse contemporaine française hérite d'un ensemble de valeurs qui subsument la diversité des partis pris esthétiques et des courants historiques issus de la modernité. C'est du moins l'idée que défend Laurence Louppe dans *Poétique de la danse contemporaine* où elle décide « de ne pas distinguer ce qui est "moderne" de ce qui est "contemporain" ou peut-être actuel³ » au motif qu'il « n'existe qu'une danse contemporaine, dès lors que l'idée d'un langage gestuel non transmis a surgi au début [du XX^e] siècle⁴ ». Comme nous l'avons vu, au fondement de modernité, il y a la volonté de faire du danseur l'inventeur de son propre geste en dehors de toute codification, une rupture épistémologique qui est à l'origine d'une nouvelle politique et d'une nouvelle éthique du corps. Cela se traduit par des valeurs communes aux différents courants de la danse qui se succèdent tout au long du XX^e siècle. Selon Laurence Louppe, celles-ci constituent les « fondamentaux de la danse contemporaine » :

L'individualisation d'un corps et d'un geste sans modèle, exprimant une identité ou un projet irremplaçable, « production » (et non reproduction) d'un geste (à partir de la propre sphère sensible de chacun – ou d'une adhésion profonde et voulue au parti pris d'un autre). Le travail sur la matière du corps, la matière de soi (de façon subjective ou au contraire en fonctionnant sur l'altérité) ; la non-anticipation sur la forme [...], l'importance de la gravité comme ressort du mouvement (qu'il s'agisse de jouer avec elle ou de s'y abandonner).⁵

À ces « fondamentaux », Laurence Louppe ajoute des « valeurs morales » qui tendent à définir un *ethos* propre au danseur contemporain : « l'authenticité personnelle, le respect du corps de l'autre, le principe de non-arrogance, l'exigence d'une solution "juste" et non

¹ Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, op. cit., p. 78.

² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 34.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

seulement spectaculaire, la transparence et le respect des processus et des démarches engagés¹ ».

Dès le début des années 1970, ces valeurs semblent constitutives de la danse contemporaine française, dessinant les contours d'une « idéologie² » qui fédère toute une génération d'artistes chorégraphes. Dans une étude consacrée à la Nouvelle Danse française publiée en 2004³, la sociologue Muriel Guigou évoque en outre de « nouvelles valeurs sociales » qui émergent et se transmettent en réaction aux valeurs d'élévation, de centralité et de hiérarchie de la danse classique. Parmi ces valeurs, elle en identifie trois principales : « la valorisation de la personnalité du danseur » au nom d'un idéal égalitaire ; « la décentralisation du pouvoir », avec pour conséquences la recherche d'espaces de création et de diffusion en marge des lieux institutionnels et la « décentration des corps » ; « l'idée de communauté » déclinée selon deux « modèles démocratiques » concurrents (« solidarité contractuelle » et « solidarité fusionnelle⁴ »). En lisant les pages de Muriel Guigou, nous sommes frappée par la parenté entre les valeurs défendues par la nouvelle danse française et certaines valeurs portées par la danse radicale et la *post-modern dance* américaines, ce qui semble donner raison à l'approche transhistorique proposée par Laurence Louppe. On y retrouve le rejet d'une corporéité normative, la valorisation de la part créative du danseur, l'aspiration démocratique avec pour corollaire l'affaiblissement du chorégraphe, le développement de l'improvisation, la recherche d'un nouvel usage du corps, la dé-hiérarchisation du geste. Pour nous, cet ensemble de valeurs est aussi la part visible de l'utopie qui sous-tend le projet de la danse contemporaine depuis le début du XX^e siècle, une utopie qu'en France, les théories critiques portées par le mouvement social de mai 68 nourrissent et amplifient. C'est, du reste, l'idée défendue par Muriel Guigou, qui rappelle ces partis pris idéologiques : « l'autonomie individuelle, l'apologie de l'expression de soi, la négation des limites, le refus de toute médiation et la critique de l'autorité instituée, le pouvoir de l'imaginaire, la remise en cause de l'éducation de type scolaire⁵ ». Ainsi, comme la *post-modern dance* américaine, le projet esthétique-politique de la Nouvelle Danse française semble étroitement lié au contexte politico-social qui l'a vu naître.

Mais que se passe-t-il quand une utopie artistique survit à la politisation de la société qui a favorisé son développement ? Un art, aussi rétif soit-il au formatage, peut-il résister à sa prise en charge par l'État qui tend à en normaliser les formes et les pratiques ? Autant de questions qui interrogent la possibilité même d'une politicalité de la danse contemporaine dans le contexte de dépolitisation de l'art qui est le nôtre aujourd'hui.

¹ *Ibid.*, p. 37.

² Par « idéologie », nous entendons un ensemble d'idées et de prises de position reposant sur des valeurs qui justifient et fédèrent l'action d'un groupe à une époque historique donnée.

³ Muriel Guigou, *La Nouvelle Danse Française*, « Logiques sociales », L'Harmattan, Paris, 2004.

⁴ Voir Muriel Guigou, *op. cit.*, p. 186.

⁵ *Ibid.*, p. 215.

1.3.1 Utopie et cadrage institutionnel

En France, la défense des valeurs sous-tendant le projet utopique de la danse contemporaine entre très vite en tension avec le processus d'institutionnalisation dont elle fait l'objet. En effet, après dix années de création souterraine et quelques avancées timides, le travail des jeunes chorégraphes français finit par attirer l'attention du public et de l'État, ce qui se traduit au début des années 1980 par la mise en œuvre d'un processus d'institutionnalisation concerté sous la direction de Jack Lang, alors Ministre de la Culture. Dans le cadre d'une politique culturelle décentralisée, de très nombreuses mesures sont prises pour encourager la formation, la création et la diffusion en danse contemporaine. Nous n'en citerons que quelques-unes. En 1982, est créée la Direction de la Musique et de la Danse qui nomme des délégués régionaux. D'abord, quelques compagnies sont implantées dans les Maisons de la Culture, après quoi, entre 1981 et 1985, sont créés les Centres Chorégraphiques Nationaux. En 1985, ils sont au nombre de dix-huit, répartis sur tout le territoire français ; ils sont dix-neuf aujourd'hui. Les jeunes compagnies sont encouragées à s'exporter à l'étranger grâce à des aides spécifiques, développant le rayonnement de la Nouvelle Danse française dans le monde entier. Enfin, sous l'effet d'une volonté politique de dé-hiérarchisation des pratiques et des genres, la danse contemporaine finit par pénétrer le bastion de la danse classique : le Groupe de Recherche Chorégraphique de l'Opéra de Paris (GRCOP) est fondé en 1981 par Jacques Garnier ; il se consacre uniquement à la danse contemporaine et, chose nouvelle, est destiné aux danseuses et danseurs du corps de ballet. Cela dit, malgré d'indéniables progrès, la danse reste le parent pauvre des politiques culturelles : si les subventions qui lui sont allouées augmentent régulièrement, elles restent très inférieures à celles qui sont accordées au théâtre et à la musique, ce qui est toujours le cas aujourd'hui. Et il faut attendre 1998 pour que soit décidée la création d'un Centre National de la Danse, et 1997 pour que le Ministère de la Culture instaure le label « Plateau pour la danse » destiné favoriser la diffusion de la nouvelle danse.

En revanche, il ne faut pas longtemps pour que l'utopie sous-tendant le projet de la danse contemporaine se heurte aux effets bien réels de la prise en main par l'État de la production, de la diffusion et de la formation : *a contrario* des valeurs d'émancipation, d'expérimentation, de résistance au formatage et à la normalisation de la création défendues par les pionniers et les pionnières des années 1970, apparaissent dès la fin des années 1980 les signes d'un nouvel académisme. En effet, tout en favorisant l'explosion artistique de la Nouvelle Danse française – phénomène qui n'a d'ailleurs pas son équivalent en Europe¹ –, l'institutionnalisation très rapide dont celle-ci fait l'objet a des conséquences sur la création elle-même. Une situation paradoxale que souligne Agnès Izrine : « Sans l'institution, la danse contemporaine n'aurait probablement jamais connu un tel essor dans notre pays. Mais cette institutionnalisation va finalement sécréter une sclérose de la création et une uniformisation des modèles² ». Largement subventionnée, la Nouvelle Danse française est amenée à donner des gages de sérieux dans les domaines

¹ Voir notamment, à ce sujet, le chapitre « La danse française vue de l'étranger » dans *Où va la danse ?*, ouvrage collectif sous la direction d'Amélie Grand et Philippe Verrièle, Seuil / Archimbaud, Paris, 2005.

² Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, op. cit., p. 101.

tant de la création, que de la diffusion et de la formation des publics. Parce que l'État se demande avant tout quelle danse promouvoir et pour quel public, il impose insensiblement une normalisation des propositions artistiques : uniformisation de la fréquence des productions (exigence liée au subventionnement¹) ; uniformisation de la durée des créations à soixante minutes (exigence des producteurs et des programmateurs) ; uniformisation de l'organisation des compagnies implantées autour de la personnalité d'un chorégraphe (seul interlocuteur reconnu par l'État) ; uniformisation de la formation professionnelle.

Ce dernier point nous paraît particulièrement important. En effet, si l'on s'en tient aux termes de l'utopie contemporaine, la danseuse et le danseur ne sont jamais dans la reproduction : ils sont les producteurs indépendants de leur propre corporéité. François Frimat, se faisant l'écho de cet idéal, affirme que « le temps de création est désormais celui d'un partage où chaque danseur apporte sa corporéité singulière et se fait force de proposition² ». Aussi la danse contemporaine met-elle fin, en principe, à la sérialisation des corps dont la danse de revue et le ballet classique constituent les « repoussants » modèles. De même, la transmission des pièces chorégraphiques est censée rompre avec la logique de répertoire du ballet classique. Selon Isabelle Launay parlant des Carnets Bagouet (qui constituent à cet égard une expérience exemplaire), « il ne s'agit plus de “transmettre” du “mouvement” à des “corps », mais que soit “transmué” du “geste” par des “individus”³ ». En même temps, parce que c'est un enjeu de légitimation important, dès les années 1980, les artistes chorégraphiques contemporains réclament aux pouvoirs publics la création de parcours de formation professionnelle permettant aux nouvelles générations d'acquérir un bagage technique et un potentiel expressif. Très vite, la question de la formation est donc au cœur des débats entre artistes et pouvoirs publics, ce qui débouche sur la mise en place progressive de structures spécifiques : création du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (1978), et, plus tard, d'une école nationale supérieure à Marseille, d'un cursus en danse contemporaine au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et d'un département danse au Conservatoire National Supérieur de Lyon. Insensiblement, les artistes passés par ces centres de formation institutionnels sont appelés à devenir des athlètes de haut niveau au corps formaté :

[L]es danseurs qui ont inauguré les tout nouveaux centres de formation sont de merveilleux « outils » bien préparés, aussi performants et virtuoses que, de leur temps, les danseurs classiques, tandis que leur morphologie se rapproche de plus en plus de l'idéal académique ; alors que l'un des acquis majeurs de la danse contemporaine venait de la « mise en danse » de physiques atypiques.⁴

En effet, parce qu'elles sont devenues des outils de légitimation pour les futures professionnelles, ces formations imposent un niveau de technicité élevé et une exigence de polyvalence qui réintroduit le passage obligé par les conservatoires. Pour les femmes, très nombreuses à se tourner vers la danse contemporaine, la maîtrise de la danse classique redevient un outil de sélection dans un système de plus en plus compétitif. Dans

¹ Les chorégraphes bénéficiant d'une Aide au projet de Création sont contraints à une création par an, ceux bénéficiant de l'Aide aux Compagnies chorégraphiques à une création tous les deux ans.

² François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, op. cit., p. 57.

³ Isabelle Launay, « Les Carnets Bagouet », in *Art Press*, numéro spécial « Médium : danse », n°23, op. cit., p. 42.

⁴ Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, op. cit., p. 103.

les années 1990, il est devenu évident aux yeux de ses détracteurs que la formation dans les écoles nationales « vise à produire des danseurs-techniciens adaptés au marché chorégraphique subventionnable¹ ». Ainsi, à l'encontre de l'idéal porté par la danse contemporaine, l'institutionnalisation de la formation débouche sur une nouvelle sérialisation des corps qui participe de la normalisation esthétique des productions.

D'autre part, parce que l'État, quand il accorde son soutien financier, subventionne un chorégraphe – dans un monde de l'art où persiste le régime de singularité –, l'organisation des compagnies contemporaines tend peu à peu à reproduire celle des compagnies de ballet : progressivement, on voit réapparaître une relation de maître à disciples entre chorégraphe et danseurs qui va à l'encontre de l'idéal démocratique revendiqué dans les années 1970. Ce phénomène est particulièrement sensible dans les Centres Chorégraphiques Nationaux à la tête desquels sont nommés des artistes bénéficiant d'une reconnaissance publique et institutionnelle. Participant de ce retour du refoulé, réapparaît au cours des années 1990 la notion de répertoire, pourtant associée au modèle du ballet classique. Le plus souvent, bien que l'enjeu soit de constituer un répertoire contemporain dans une logique patrimoniale, priorité est faite au répertoire de la compagnie implantée dans le CCN, autrement dit celui du/de la chorégraphe qui en assure la direction artistique. Ce phénomène ne fait que renforcer la visibilité et l'autorité d'une minorité d'artistes, alors que la majorité des compagnies de danse contemporaine (dont le nombre ne cesse qu'augmenter²) fonctionne dans une très grande précarité économique³ et peine à financer et à diffuser ses créations. Autre signe de ce nouvel académisme, la revalorisation de la notion de « style », pourtant rejetée au départ par les pionniers de la danse contemporaine française. Voici la définition qu'en propose Muriel Guigou :

« Avoir un style » suppose pour un chorégraphe de se centrer sur sa propre individualité et de développer une écriture unilatérale, sans prendre en compte les autres acteurs du processus de création [...]. La plupart s'en défendent et adhèrent à l'idée que cela représente un enfermement plutôt qu'une qualité artistique.⁴

Or, beaucoup de chorégraphes de la nouvelle danse, notamment ceux de la première génération, semblent pris dans une ambivalence (voire, selon Muriel Guigou, dans une forme de « duplicité »), continuant à défendre l'idéal utopique des années 1970 (« l'ouverture, l'écart, la découverte et le renouvellement permanent⁵ ») tout en développant leur style propre, garant auprès des institutions de leur statut auctorial.

Les effets pervers de l'institutionnalisation de la danse contemporaine ne vont pas sans susciter l'inquiétude et provoquer des résistances. Comme nous l'avons évoqué dans notre introduction, au cours des années 1990, une nouvelle génération de chorégraphes

¹ L'Association des Signataires du 20 août, « La création a besoin de respirer », in *La Croix* n° 35468, 19 novembre 1999.

² Selon le chercheur Patrick Germain-Thomas, « le nombre de compagnies indépendantes a plus que doublé entre 1994 et 2006, passant de 92 à 236 », in *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, *op. cit.*, p. 61.

³ Bien que ces compagnies indépendantes bénéficient souvent d'aides de l'État, « les sommes attribuées [sont] souvent insuffisantes pour permettre aux structures de rémunérer un personnel permanent, ce segment de l'offre chorégraphique est donc composé d'organisations gérées par projet et employant presque exclusivement un personnel artistique, technique et administratif intermittent », in Patrick Germain-Thomas, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, *op. cit.*, p. 62.

⁴ Muriel Guigou, *La Nouvelle Danse française*, *op. cit.*, p. 266.

⁵ *Ibid.*

travaillant à la marge de l'institution¹ peine à se reconnaître dans une danse contemporaine qu'ils jugent « standardisée » et prise dans une logique de rentabilité. Même s'ils bénéficient des avancées acquises au cours des deux décennies précédentes en termes de formation, de soutien à la création, d'accessibilité à des scènes conventionnées, ils dénoncent les contraintes délétères d'un marché de la danse subventionné qui impose un *statu quo* à la création chorégraphique et bride l'expérimentation esthétique. Ils sont rejoints en cela par la critique : « Entre 1991 et 1995 », Laurence Louppe dit « [désespérer] de la danse contemporaine² ». Quant à Jean-Marc Adolphe, rédacteur en chef de la revue *Mouvement*, il dénonce des spectacles « construits selon des critères identiques (durée, nombre de danseurs, scénographie, bande son...) prêts pour le marché de la diffusion théâtrale³ ». À la fin des années 1990, la résistance se radicalise et s'organise en collectif⁴ : dans une série de textes contestataires inaugurés par le fameux manifeste « Où va la danse contemporaine ? » d'octobre 1997, l'association des « Signataires du 20 août » dénonce la politique culturelle de l'État envers l'art chorégraphique où « règnent des modèles de pensée qui fondent des normes esthétiques et des modèles corporels qui ne vont plus de soi, voire des idéologies qui taisent leur nom⁵ ». Au cours des dernières années de la décennie, ils réclament la mise en débat des normes d'évaluation pour l'obtention de subventions, questionnent le contenu des formations dispensées par les écoles nationales, proposent la refondation des CCN sur la base d'une direction collégiale. Parallèlement, de même que les postmodernes américains en leur temps ont dénoncé l'institutionnalisation et le formatage de la danse moderne, une nouvelle génération de chorégraphes français, la plupart « signataires », opposent aux productions « standardisées » une nouvelle approche de la danse contemporaine censée réactiver sa potentialité critique : rejet des normes spectaculaires, recentrage sur le processus expérimental plus que sur le résultat, remise en cause du primat du mouvement, choix de lieux de travail « hors la carte » (studios, sous-sols aménagés, friches artistiques, centres d'art contemporain...), choix de nouvelles références, le plus souvent empruntées aux arts plastiques (performance, *body art*, art action), expérimentation de nouvelles formes d'hybridation, etc. Comme on le comprend, ces chorégraphes se revendiquent de la *post-modern dance* américaine tant sur le plan idéologique qu'esthétique. Inconsolable nostalgie des avant-gardes ? « Désir-manque » de politique ? En tout cas, il s'agit pour eux, à l'instar de leurs aînés, d'allier la critique de la danse institutionnelle, accusée de participer d'un commerce mondial du loisir culturel, à la radicalité formelle, soit une esthétique minimaliste, indisciplinaire, souvent conceptuelle.

Si, au cours des années 1990, les artistes appartenant à ce courant dit « performatif » peinent à trouver leur public et le soutien de l'institution, aujourd'hui, ils sont entrés pleinement dans le paysage chorégraphique, voire y occupent une place de choix. Selon la chercheuse Céline Roux,

¹ Voir notamment Boris Charmatz, Loïc Touzé, Jérôme Bel, Christian Rizzo ou Emmanuelle Huynh, qui tous, au cours des années 90, travaillent hors des lieux institutionnels dédiés à la danse ou bien créent leur propre structure indépendante.

² Laurence Louppe, Avant-propos de *Poétique de la danse contemporaine. La Suite*, op. cit., p. 7.

³ Jean-Marc Adolphe cité par Laurence Louppe, *ibid.*

⁴ Ce collectif, créé en 1997, est ordinairement désigné sous le nom des « Signataires du 20 août ». En octobre 1997, ses membres adressent à la Ministre de la Culture un manifeste intitulé « Où va la danse contemporaine ? ». Dans les années suivantes, ce geste inaugural est suivi par plusieurs assises professionnelles et par de nombreuses tribunes publiées dans les journaux.

⁵ L'Association des Signataires du 20 août, « La création a besoin de respirer », in *La Croix*, n°35468, 19 novembre 1999.

À partir de 2000, la reconnaissance, sorte d'« intronisation », s'effectue aussi bien au niveau institutionnel qu'au niveau des réseaux de diffusion : les projets à caractère performatif séduisent et font leur entrée avec profusion aussi bien sur les Scènes Nationales que dans les festivals chorégraphiques.¹

Les noms de ces artistes nous sont désormais connus : Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Alain Buffard, Myriam Gourfink, Loïc Touzé, Boris Charmatz, Emmanuelle Hyunh... Leur « intronisation » passe d'abord par l'attribution d'aides à la création à la toute fin des années 1990, ce qui les fait entrer dans le système des compagnies subventionnées, même s'ils « en questionnent les limites et ne se satisfont pas du statut de compagnie comme “ensemble de personnes sous le joug d'un chorégraphe sans échanges et sans transfusions de savoirs”² ». Au début des années 2000 sont créés de nouveaux dispositifs de subventions, qui, à l'évidence, signalent une redéfinition des normes esthétiques du « contemporain » par les institutions culturelles : l'Aide aux écritures chorégraphiques qui « soutient des pratiques d'expérimentation en marge des activités de production » et privilégie les « formes interdisciplinaires³ », et le Dicream (Dispositif pour la Création Multimédia) qui « soutient des projets pluridisciplinaires associant l'image à d'autres médias tels que le son, les arts plastiques, l'art chorégraphique, le texte ou encore le théâtre et l'architecture, visant souvent une interactivité avec le public⁴ ». Bénéficiaire de ces nouvelles aides à la création Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh et Christian Rizzo, entre autres.

Selon nous, la reconnaissance qu'acquiert en France le courant « performatif » au début du XXI^e siècle signale la valorisation croissante dont jouissent les formes hybrides postmodernes dans le champ de l'art labellisé, un phénomène qui n'a fait depuis que s'amplifier. Bien sûr, au début, cette évolution ne se fait pas sans peine en raison de la difficulté d'étiquetage de ces propositions inclassables (est-ce encore de la danse ?) qui freine l'attribution des subventions et limite leur diffusion. Du reste, elles sont d'abord accueillies dans des espaces spécifiques comme la Ménagerie de Verre, lieu ouvert au début des années 1980 aux formes interdisciplinaires, ou dans des centres d'art contemporain. Aujourd'hui, comme en témoigne l'accueil fait aux créations de Jérôme Bel au sein des plus hauts lieux de l'institution théâtrale et opératique, il est difficile de voir dans ces propositions des formes marginales, encore moins dissensuelles. Du reste, depuis dix ans, nombreux sont les artistes de ce courant à avoir reçu de prestigieuses récompenses, signes de la reconnaissance de leur travail sur le plan national et international⁵. Certain.es ont même trouvé leur place dans les institutions françaises qu'ils contribuent à faire évoluer. Ainsi, de 2004 à 2011, Emmanuelle Huynh dirige le CNDC d'Angers. En 2008, Boris Charmatz est nommé à la tête du Centre Chorégraphique National de Rennes qu'il transforme en un « Musée de la Danse » d'un genre nouveau. Pour autant, si ces chorégraphes ont fini par être « acceptés, adoptés dans un consensus

¹ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, *op. cit.*, p. 70.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 70

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir, par exemple, la collection de récompenses obtenues par Jérôme Bel, présentées sur son site officiel : jeromebel.fr.

mou¹ », ils ont, écrit Laurence Louppe en 2007, conservé « leur force de ré-volte » : « Pas d'abdication politique ou artistique² ».

Que nous partagions ou non cet avis, il ne s'agit pas ici pour nous de nous poser en donneuse de leçon. À travers cette rapide rétrospective, nous avons plutôt cherché à mettre en évidence la difficulté pour les artistes d'échapper à la normalisation imposée par l'institutionnalisation de leur art, d'autant que la norme change et, avec elle, les modalités de sa subversion. Dans un contexte où la danse contemporaine, y compris dans sa dimension contestataire, dépend largement des subsides publics, comment les artistes peuvent-ils préserver une dynamique expérimentale, proposer des œuvres critiques, voire subversives ? En même temps, on voit mal comment ces derniers pourraient échapper totalement à la tutelle institutionnelle. Elle constitue en effet une forme de reconnaissance officielle qui va bien au-delà du seul besoin de subventions. Philippe Verrièle, au cours d'un débat avec des chorégraphes dans le cadre des Hivernales de danse d'Avignon en 2003, souligne cette difficulté :

C'est le besoin de reconnaissance par une autorité [...] qui secrète un besoin d'institutionnalisation et de structuration. Il y a quand même un effet d'étiquette, de label [...] : les structures de la commission nationale fonctionnent en remettant un label qui n'a jamais voulu dire son nom.³

Ensuite, il est évident qu'en France la tutelle institutionnelle est une nécessité économique vitale pour la danse contemporaine, une forme de dépendance vis-à-vis des politiques publiques qui est, à bien des égards, comparable à celle de l'art contemporain et tend à produire les mêmes effets, comme nous le verrons. Selon une enquête récente du sociologue Patrick Germain-Thomas, la danse contemporaine constitue un marché subventionné, soit un secteur qui « repose à la fois sur la répartition des ressources publiques et sur des mécanismes marchands (achats de représentations par les structures de diffusion et achat de places par le public⁴ ». Trois catégories se partagent le marché des aides publiques : les compagnies indépendantes (les plus nombreuses), les compagnies implantées dans les CCN et enfin, les ballets permanents de danseurs de formation classique. Or, les compagnies indépendantes n'échappent pas davantage aux lois du marché culturel que les compagnies implantées ou permanentes. En effet, dans leur cas, les aides de l'État se concentrent sur le soutien à la création, ce qui leur impose un rythme de production continu, alors qu'elles peinent à se faire diffuser dans un marché subventionné structurellement déséquilibré⁵. En outre, pour être soutenus, leurs projets sont soumis à « l'hégémonie [...] des diffuseurs et des tutelles en termes de choix et d'appréciation⁶ ». Comme l'explique Patrick Germain-Thomas, « la mécanique du marché subventionné [...] génère un flux continu d'innovations, promues par des professionnels ne disposant pas toujours d'un recul critique suffisant pour en évaluer l'originalité véritable⁷ ». De façon générale, pris dans une logique capitaliste de « destruction

¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La Suite*, op. cit., p. 156.

² *Ibid.*, p. 157.

³ Philippe Verrièle, « Esthétique et évolution de la danse contemporaine », in *Où va la danse ?*, op. cit., p. 125.

⁴ Patrick Germain Thomas, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, op. cit., p. 75.

⁵ En effet, alors que le nombre de compagnies a considérablement augmenté, le nombre de lieux de diffusion est resté quant à lui le même.

⁶ *Ibid.*, p. 173-174.

⁷ *Ibid.*, p. 143.

créatrice¹ » qui élimine « continuellement ses éléments vieillis [pour créer] continuellement des éléments neufs² », le projet utopique de la danse contemporaine semble plus que jamais menacé dans ses fondamentaux : comment défendre le geste sans modèle et la non-anticipation de la forme à l'intérieur d'un système qui impose l'équation « subvention-production-diffusion » ? Comment préserver une dynamique expérimentale dans des temps de création de plus en plus réduits ? Comment échapper à une logique de rentabilité qui tend à produire des formes consensuelles « dans un contexte où l'idéologie spectaculaire et l'exploitation promotionnelle du produit chorégraphique ont atteint des sommets³ » ?

Au cours des Hivernales d'Avignon de 2003, Dominique Dupuy se demande avec inquiétude si « ce n'est pas la nature même de son avancée qui a contribué à [...] faire [de la danse contemporaine] un produit culturel plutôt qu'un élément profond de la culture ». Et d'ajouter sombrement : « Sommes-nous voués à fabriquer une danse pour "bobos" ?⁴ ». Depuis quarante ans, un public de plus en plus nombreux s'est constitué au frottement des œuvres, même s'il reste très limité en regard des autres arts de la scène. Et l'on ne peut nier que la politique culturelle joue un rôle dans la formation du goût du public, les promoteurs des arts au sein du Ministère de la Culture et des DRAC formant des « académies invisibles » jouant un rôle prescripteur. Dans le cas de la danse contemporaine, cette situation est d'autant plus problématique que les contre-pouvoirs qui pourraient être en mesure de proposer des points de vue divergents et argumentés sur la production chorégraphique sont rares et faibles, la critique journalistique et savante en danse contemporaine étant, encore aujourd'hui, peu développée en France.

Bien sûr, le public joue aussi un rôle de « législateur », mais il reste tributaire des politiques publiques qui décident pour une grande part de ce qui « mérite » d'être vu et des artistes qui « méritent » d'être soutenus, où et pour combien de temps... Le goût du public se forge avant tout au frottement des œuvres, encore faut-il qu'elles lui soient accessibles dans leur diversité et qu'il puisse suivre le travail d'une compagnie dans la durée. Bien sûr, depuis quarante ans, son horizon d'attente s'est considérablement élargi et les expérimentations du courant « performatif » ont contribué à cette ouverture. Aujourd'hui, il n'est plus question de définir *la* danse contemporaine selon les critères des années 1980, soit, comme le rappelle Agnès Izrine, « une théâtralité raffinée », « des danseurs formatés tant sur le plan physique que de la technique », « un imaginaire en relation avec l'époque » et « un fort contenu émotionnel »⁵. Ce qui ne veut pas dire que la danse contemporaine n'est pas soumise à de nouveaux formatages ni à de nouvelles « labellisations ». Mais avant de tenter d'identifier les « lois » qui prévalent aujourd'hui sur la scène chorégraphique, voyons comment les artistes qui sont l'objet de notre étude tentent de préserver l'autonomie de leur art, de persister dans l'expérimentation et de développer la potentialité critique de leurs créations à l'intérieur du cadre institutionnel et, peut-être, en dépit de lui.

¹ Concept développé par l'économiste Joseph Schumpeter dans *Capitalisme, socialisme et démocratie* (1942).

² Joseph Schumpeter cité par Patrick Germain-Thomas, *op. cit.*, p. 124.

³ Laurence Louppe, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », in *Nouvelles de danse*, n°30, *op. cit.*, p. 38.

⁴ Dominique Dupuy, « Esthétique et évolution de la danse contemporaine », in *Où va la danse ?*, *op. cit.*, p. 125.

⁵ Agnès Izrine, *La Danse dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 127.

1.3.2 Des chorégraphes *embarqués*

À des degrés divers, les chorégraphes auxquels nous allons nous intéresser sont des artistes engagés dans leur temps ou, pour reprendre une expression célèbre de Jean-Paul Sartre à propos des écrivains : des artistes « en situation ». Or, cette « situation », qu'ils n'ont pas choisie, ils peuvent décider d'en faire un objet de réflexion privilégié dans et par leurs œuvres, qu'ils soient écrivains ou chorégraphes :

Un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi.¹

De même, Maguy Marin, Alain Buffard, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux sont, selon nous, « embarqués », tous et toutes concernés par le monde, la société, même si le passage de la « spontanéité immédiate » au « réfléchi » s'exprime par des cheminements différents, avec ses ambiguïtés, ses détours et ses tensions internes, selon la subordination plus ou moins forte, contingente et assumée de leurs créations au contexte politico-social. Dans les pages qui suivent, nous partirons donc à la recherche des signes qui disent quelque chose de la manière dont ces artistes chorégraphiques s'impliquent dans les affaires humaines et envisagent la capacité de leur art, la danse, à penser le politique, voire à agir sur l'état du monde. Parce que très différents dans leurs partis pris idéologiques et dans leur rapport à l'engagement, ces quatre chorégraphes permettent d'appréhender la diversité des voies de la politisation au sein la danse contemporaine française. Certains, comme Alain Buffard, sont même, jusqu'à un certain point, représentatifs d'orientations et de postures générationnelles. Les signes de leur engagement sont plus ou moins visibles. Nous avons essayé de les repérer dans leurs discours – articles, notes d'intention, entretiens, paroles au travail, etc. Et nous tenterons de les déchiffrer indépendamment de ce que disent les œuvres du monde et du politique, même s'il est évident que, aussi autonomes soient-elles, les œuvres sont les traces et les échos plus ou moins lointains d'une pensée sur le monde, et que cette pensée n'est pas désincarnée. Une série de questions guideront notre enquête, auxquelles, du reste, nous ne serons pas toujours en mesure de répondre : pour ces artistes, le politique est-il un pensé ou un impensé de leur pratique ? Pensent-ils leur art en termes d'effets politiques ? Et, dans le cas où ils assumeraient cette intention politique, quels sont leurs présupposés idéologiques, leur vision de l'état du monde, leur confiance en la capacité de l'art à changer l'ordre des choses ? Enfin, comment s'accommodent-ils du cadre institutionnel ? Jusqu'à quel point en sont-ils tributaires ? *A priori*, aucun de ces artistes n'est à proprement parler militant : s'ils s'intéressent à la politique, ils tentent de la réfléchir à travers leur travail et à titre individuel, dans une indépendance artistique et idéologique. Pour paraphraser Muriel Plana, « ils ne parlent qu'en leur nom et à leur manière² », « leur poésie individuelle [est] préservée³ » ; leur œuvre « ne sert pas un dessein autre que celui que l'artiste s'est fixé à lui-même et dont il est responsable devant son public⁴ ». Autrement dit, les créations que

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, « Folio/Essais », Gallimard, Paris, 1948, p. 84.

² Muriel Plana, *Théâtre et Politique I. Modèles et concepts*, *op. cit.*, p. 37.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

nous nous proposons d'analyser ne sont pas les vectrices d'une idéologie collective dont les artistes seraient les porte-paroles, ni l'art un moyen au service d'une cause, aussi noble soit-elle.

1.3.2.1 Maguy Marin : « La question politique a toujours été présente chez moi, sinon la danse serait de la décoration.¹ »

Figure historique de la danse contemporaine française, Maguy Marin fait partie des pionniers et des pionnières qui contribuent à son « explosion » au début des années 1970. Précocement reconnue, elle bénéficie pleinement du processus d'institutionnalisation mis en œuvre au cours des années 1980. En fait, c'est presque l'intégralité de son parcours d'artiste qui se fait au sein de l'institution jusqu'à une date récente. Pour autant, comme nous allons le voir, ce parcours n'a rien de linéaire et se double d'un engagement politico-social explicite.

Née en 1951, fille de Républicains espagnols réfugiés en France, Maguy Marin est formée au conservatoire de Toulouse à la danse classique dans un contexte où il n'existait pas vraiment d'alternative. Elle entre ensuite à l'Opéra de Strasbourg comme interprète avant d'intégrer la première promotion de Mudra en 1970, où elle bénéficie d'une formation pluridisciplinaire qui stimule sa vocation créatrice. À sa sortie de l'école, Maguy Marin signe ses premières créations, dont une qui obtient le premier prix au Concours Un Ballet pour demain de Bagnolet en 1978. Accueillie à la Maison des Arts de Créteil en 1980, elle y crée dans des conditions précaires l'œuvre qui lui attire la renommée et lui ouvre grand les portes de l'institution : *May B*, spectacle inspiré de l'œuvre dramatique de Samuel Beckett. En 1984, elle fait donc partie des trois premiers chorégraphes à être nommés à la tête des tout nouveaux Centres Chorégraphiques Nationaux². Pour elle, c'est le Centre Chorégraphique de Créteil-Val-de-Marne qu'elle dirige jusqu'en 1998, dans la continuité de son implantation à la Maison des Arts qui l'a accueillie à ses débuts. Pour Maguy Marin, les années 1980 sont des années d'intense activité, le succès l'exposant à de multiples sollicitations. À ce moment, elle est heureuse de travailler, et de travailler beaucoup. Les commandes s'enchaînent : en 1983, elle est appelée à composer une pièce avec le GRCOP de l'Opéra de Paris ; ce sera *Jaleo*. En 1985, l'Opéra de Lyon lui commande une réécriture de *Cendrillon*. Encore un succès et le début d'une collaboration durable avec cette institution dont sortiront d'autres pièces, notamment *Les Sept Péchés Capitaux* (1987), *Coppélia* (1993) et, plus récemment, *Faces* (2011).

Si elle ne refuse pas les commandes et les collaborations avec les institutions les plus prestigieuses, Maguy Marin privilégie cependant le travail avec sa propre compagnie. En effet, contrairement à la majorité des chorégraphes contemporains, elle fait très tôt le choix d'une compagnie permanente. Depuis ses débuts, elle travaille peu ou prou avec les mêmes personnes dans un processus de création à long terme ; comme elle nous l'explique lors d'un entretien mené en octobre 2014, pour elle, c'est la personne qui compte³ et la qualité de son engagement. *A contrario* du fonctionnement par projets qui prévaut dans la danse contemporaine, Maguy Marin considère chaque nouvelle création comme le prolongement de la précédente : « Chaque pièce est secondaire par rapport au

¹ Maguy Marin, « Maguy Marin : la danse n'est pas de la décoration », propos recueillis par Barbara Witkowska, dossier de presse du Festival de Charleroi Danses, 2011.

² Les deux autres sont Jean-Claude Gallotta à Grenoble et Dominique Bagouet à Montpellier.

³ Entretien mené avec Maguy Marin à Toulouse, le 24 octobre 2014.

fond du travail. Il ne s'agit donc pas de choisir, pour un projet, les interprètes qui seraient adéquats, mais bien de travailler avec des gens sur le long terme¹ ». Les membres de sa compagnie constituent donc une équipe stable et soudée ; certains danseurs ont travaillé ensemble pendant plus de vingt-cinq ans comme Cathy Polo, Françoise Leick, Ulises Alvarez et Teresa Cunha. Et bien que l'équipe se soit aujourd'hui rajeunie, elle comporte toujours des compagnons de longue date de la chorégraphe : Ulises Alvarez, Ennio Sammarco et Laura Frigato. Il en est de même des collaborateurs artistiques comme l'administrateur Antoine Manologlou, la costumière et scénographe Montserrat Casanova, le créateur lumière Alexandre Béneteaud et le compositeur Denis Mariotte qui signe la plupart des créations sonores de la compagnie depuis la fin des années 1980 et cosigne avec la chorégraphe *Turba* (2007) et *nocturnes* (2012).

Pour autant, le parcours de Maguy Marin n'est pas linéaire. En 1998, elle prend la décision de quitter le CCN de Créteil-Val-de-Marne pour s'engager dans une aventure plus risquée : la création d'un pôle culturel et social dans le quartier défavorisé de la Velette à Rillieux-la-Pape, dans la banlieue lyonnaise. Après des années difficiles, ce projet, pensé à l'origine comme un espace de travail pluridisciplinaire, débouche sur la création d'un nouveau CCN et sur l'inauguration d'un bâtiment neuf en 2006, au milieu des tours. La décision de se déterritorialiser à Rillieux signale chez Maguy Marin le retour à un engagement politico-social. C'est que cette « conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué[e] », même si elle a toujours été présente chez elle, s'est un temps diluée dans l'effervescence créatrice des années 1980 et 1990. Elle s'en explique en 2003 devant Anne Masson :

J'ai toujours senti que j'étais engagée socialement, c'est sûr. La notion de groupe, même sur un plateau, m'a toujours semblé importante. Mais c'est peut-être plus clair dans ma tête aujourd'hui qu'il y a dix ou quinze ans. Le sens de mon engagement est plus affiné.²

Selon elle, ce réveil politique est lié aux événements de l'été 1995. Elle s'engage alors, aux côtés d'Ariane Mnouchkine, de François Tanguy, d'Olivier Py et d'Emmanuel de Véricourt dans une grève de la faim d'un mois à la Cartoucherie de Vincennes afin de soutenir une intervention de l'ONU en Bosnie. Cet événement et les rencontres qu'il occasionne³, la poussent, comme elle le dit elle-même, à « remettre sa copie à zéro⁴ » ; ils lui font prendre conscience de l'importance de repenser sa place d'artiste et d'être humain dans la société :

Il s'agit de reconquérir cette place, à occuper aux côtés des autres. On se pense englobé dans une fonction, un milieu, une catégorie, on croit que cela suffit. Non ! Il faut déjà commencer par prendre conscience de sa vraie place. Le danseur par exemple ? Il fait partie des artistes, soit. Mais c'est quoi l'art ? Où fait-il de l'art ? En rapport avec qui ? Au sein de quelle institution ? Avec quel argent ? De quel droit ? Etc. Cela nous ramène à notre expérience à Rillieux-la-Pape. Cela nous

¹ Entretien inédit entre Maguy Marin et Marie Chavanieux, document fourni gracieusement par la Compagnie Maguy Marin, 2011.

² Maguy Marin, « Je ne peux pas refaire le monde ! », propos recueillis par Anne Masson, in *Danser* n° 218, p. 9, février 2003.

³ Notamment celle, marquante, avec le metteur en scène François Tanguy, dont elle témoigne dans « La Fraternité. Entretien avec Maguy Marin » réalisé par Éric Vautrin, in *Théâtre Public*, n°124, éditions Théâtrales, Montreuil, octobre-décembre 2014.

⁴ Maguy Marin, « La Fraternité. Entretien avec Maguy Marin » réalisé par Éric Vautrin, *op. cit.*

ramène aussi à Pierre Bourdieu qui montre qu'on ne voit que certaines choses, et qu'on n'en voit pas d'autres, selon la place qu'on occupe.¹

Ainsi, pour Maguy Marin, Rillieux-la-Pape, c'est « replonger dans le réel », rompre l'isolement dans lequel sa compagnie a travaillé pendant près de vingt ans, une bulle qui l'a éloignée de « son propos » en même temps que de « son public ». Renouant avec les valeurs démocratiques inhérentes à l'utopie de la danse contemporaine et sans doute aussi, avec les valeurs du milieu familial et social dont elle est issue, elle décide de mettre à l'épreuve son rôle d'artiste dans la cité et de s'adresser à un nouveau public *a priori* peu concerné par son art :

On créait. On tournait. Et c'est à ce moment-là qu'il m'est devenu évident que la forme même de la représentation de notre parole ne permettait plus de rentrer réellement en contact avec les gens à qui nous pensions la destiner. Des publics remplissaient nos salles à craquer, nous acclamaient, mais en fait on ne les rencontrait plus vraiment. Sans parler d'aller représenter la France dans certains pays miséreux, et où on était exposés là, dans les théâtres. J'ai ressenti une telle distorsion que mon travail n'avait plus aucun sens.²

Au départ, le projet est donc de créer « un laboratoire citoyen aux regards de la cité³ », soit un pôle culturel capable d'accueillir plusieurs équipes artistiques en alternance et de travailler en lien étroit avec le quartier de la Velette. Maguy Marin s'y retrouve d'abord sans partenaires et limitée dans ses moyens, la compagnie étant contrainte de s'installer dans un unique studio qui la prive de toute visibilité. Ce n'est qu'en 2005, une fois le nouveau bâtiment du CCN achevé, que la compagnie peut accueillir d'autres artistes et un plus large public et réaliser l'idéal de faire de ce nouvel espace un lieu de partage des « moyens, [des] outils, [des] expériences et [des] actions⁴ ».

Signe d'un engagement politico-social clairement assumé, l'implantation de la compagnie Maguy Marin à Rillieux ne constitue pas, cependant, un acte purement militant au sens où il ne vise pas uniquement des fins extérieures à l'art. En effet, la chorégraphe attend de ce déplacement des effets sur son travail créatif : un changement de regard, le ferment d'un renouveau artistique. Et, selon nous, c'est bien ce qui se passe, la déterritorialisation à Rillieux contribuant dès le début des années 2000 à la politisation des œuvres et à leur radicalisation esthétique – avec pour conséquences des frictions de plus en plus fréquentes avec le public, nous y reviendrons. Du reste, après son installation à Rillieux, Maguy Marin est consciente que quelque chose s'est déplacé dans son travail, en particulier le renoncement à un certain formalisme : « Avant, on s'adressait à des spécialistes, on était comme dans un rêve. Cela ne m'intéresse plus aujourd'hui ; le propos compte plus que la manière de l'énoncer⁵ ». Si ce changement d'orientation bouscule « son » public, pour autant, la conquête de nouveaux interlocuteurs « profanes » est difficile : au départ, la compagnie est accueillie avec méfiance, voire avec une franche hostilité par la population défavorisée du quartier de la Velette. La plupart ne s'intéresse ni à la danse ni aux artistes et ne comprend pas ce que ces derniers viennent faire là. À cette

¹ *Ibid.*

² « Le geste et la parole au risque du terrain », entretien entre Maguy Marin et Gérard Mayen, in *Mouvement*, n°16, 2002, p. 67.

³ Sabine Prokhoris, « L'Intranquille », portrait de Maguy Marin, in *Libération*, jeudi 19 novembre 2009.

⁴ « La course à la vie », texte disponible sur le site de la compagnie Maguy Marin, compagnie-maguy-marin.fr [En ligne].

⁵ Maguy Marin, « À Rillieux, je replonge dans le réel », in *Le Monde. Supplément Aden*, 6 février 2002, propos recueillis par Philip de la Croix.

difficulté s'ajoute la recherche de partenaires et de financements locaux dans un contexte de tensions politiques, la droite et l'extrême droite dénonçant le projet d'implantation de la compagnie.

Dans ces conditions, entre 1998 et 2011, le travail artistique se double d'un engagement social chronophage, ce qui a pour effet de ralentir son activité créatrice. Comme l'explique Maguy Marin : « Nous faisons un bon travail dans les quartiers. Mais je n'ai jamais pensé que nous serions tous seuls. Nos dernières créations remontent à 1999. Or, pour créer, il faut s'enfermer et d'autres doivent prendre le relais¹ ». Autrement dit, le travail sur le terrain entre en concurrence avec la création artistique tout en contribuant à en modifier tant le fond que la forme, une perméabilité et une mise en tension entre l'art et la vie que nous avons déjà observées dans la danse radicale et la *post-modern dance* américaines. Enfin, et ce n'est pas l'aspect le moins intéressant de l'expérience politiquement parlant, l'implantation à Rillieux crée des tensions au sein de la compagnie, certain.es de ses membres vivant difficilement le volet social du travail qui leur est imposé et pour lequel ils ne se sentent pas préparés. Selon Maguy Marin, cette situation de crise fait évoluer sa relation avec ses collaborateurs et collaboratrices. Après que quelques-uns ont quitté le navire, la compagnie se refonde sur un modèle de fonctionnement plus démocratique dont les effets se font sentir sur le processus créatif :

[L]'essentiel est tout ce que ça a changé dans notre relation, entre eux et moi [explique Maguy Marin]. C'est un travail qu'on ne peut mener que tous ensemble, en discutant énormément. Et c'est cette dimension qui s'est transformée également dans nos processus de création. Il y a quelque chose de commun entre un atelier que nous proposons à des jeunes d'un quartier, et un atelier en vue de notre propre création. Cette chose est la réflexion incessante sur l'accord que chacun doit trouver avec ce qu'il fait, sinon l'impératif qu'il y a à s'opposer ; le fait de ne pas laisser faire, de constituer son autonomie, en rapport avec le monde.²

À Rillieux, la compagnie Maguy Marin se transforme donc peu à peu en « laboratoire citoyen », jusqu'en 2011, date à laquelle elle quitte le CCN pour s'installer à Toulouse en tant que compagnie indépendante. En lutte contre son propre conformisme et la tentation de « s'installer », la chorégraphe fait le choix de quitter l'institution car « se déplacer, faire le petit pas de côté, ça pose toujours des questions³ ».

Qu'elle soit à l'intérieur ou hors de l'institution, l'engagement de Maguy Marin ne se dément pas, ce dont témoignent au moins quelques événements ayant fait l'objet d'une couverture médiatique : en mars 2002, elle se joint à un collectif regroupant des membres de la société civile tchéchène, des intellectuels et des artistes français⁴, qui, au Théâtre de la Colline de Paris, dénoncent les crimes de guerre commis par l'armée russe en Tchétchénie. En février 2003, le jour de la grève nationale des intermittents du spectacle protestant contre la réforme de leur statut, Maguy Marin annule son spectacle, programmé dans le cadre du festival des Hivernales d'Avignon, une décision qui donne le coup d'envoi à l'annulation de nombreuses autres manifestations artistiques à travers la

¹ « Il faut des lieux qui risquent des choses », entretien entre Maguy Marin et Jean-Pierre Bourcier, paru dans *La Tribune* du 30 novembre 2001.

² *Ibid.*

³ Maguy Marin à propos de son départ annoncé du CCN de Rillieux-la-Pape, in *Quand le travail prend la parole*, « 14 novembre 2010 », film documentaire de Sabine Prokhoris, Les Presses du Réel/ Compagnie Maguy Marin, 2012.

⁴ Il s'agit essentiellement de personnalités issues du monde du théâtre, dont Ariane Mnouchkine et François Tanguy.

France. En juillet 2003, toujours dans le cadre du mouvement des intermittents et précaires, la compagnie publie un texte-manifeste intitulé « Les Poètes et les Médéfiens » dénonçant l'économie de marché appliquée au domaine de la culture. Aux dernières nouvelles, Maguy Marin ne s'est pas apaisée, sa combativité ne s'est pas émoussée : en 2010, à la fin d'un long entretien filmé avec Sabine Prokhoris et Denis Mariotte¹, elle dit à quel point la phrase de Georges Didi-Huberman – « élever sa pensée à une colère et sa colère à un travail » - va la « porter » pour les années à venir. C'est cette colère teintée d'émotion qui transparait dans son « appel du 10 décembre 2014 », lu solennellement au Théâtre de la Colline devant une assemblée de plus de sept-cents artistes et gens du spectacle, dans le contexte brûlant du mouvement des chômeurs et précaires. Elle y dénonce les critères d'efficacité et de rentabilité qui menacent l'art, « appauvrissent la pensée » et « font le lit de la barbarie ». Aujourd'hui encore, il est évident que pour Maguy Marin l'art joue un rôle politique.

Sujet de préoccupation important pour la femme et la citoyenne, le politique influe naturellement sur son travail artistique. Il s'articule presque toujours à une réflexion métaphysique nourrie de l'intérêt de la chorégraphe pour la philosophie. Selon les œuvres, l'engagement est plus ou moins marqué : certaines de ses créations sont en prise directe avec l'actualité politico-sociale ; le plus souvent, ce sont des pièces de colère, nourries par son indignation face à l'injustice. Ainsi, dans *Quoi qu'il en soit* (1999), Maguy Marin donne la parole à cinq interprètes venus de pays en conflit qui confient leurs souvenirs et parlent de leur condition d'exilés. Dans *Les Applaudissements ne se mangent pas* (2002), elle dénonce l'oppression et l'exploitation que subissent les pays d'Amérique latine. Comme elle s'en explique alors, le propos du spectacle « vise au cœur des forces qui écrasent la vitalité et l'incroyable diversité des êtres humains qui peuplent ce continent² » ; à faire prendre conscience, par l'affrontement des corps, « de la réalité de la souffrance, de la torture, à secouer l'indifférence qui les relativise³ ». De même, *Salves* (2010), spectacle conçu en pleine crise économique et sociale, est une pièce de résistance où, avec une « rage gaie », la chorégraphe se propose d'« organiser le pessimisme » face à l'écrasement de l'être humain par le système néolibéral. Cela dit, la plupart du temps, Maguy Marin ne cherche pas à coller à l'actualité : évitant le rapport frontal à la réalité mais sans jamais s'en détourner, elle souhaite « parler du monde par déplacement⁴ », en inventant une poétique de l'être-au-monde volontiers lyrique, parfois provocante, souvent humoristique, toujours distanciée. Dans la ligne des premières avant-gardes du XX^e siècle, d'Artaud et de Pasolini (que, du reste, elle cite souvent), elle considère la poésie comme une force de subversion capable de « créer, artificiellement, l'état d'urgence⁵ », d'empêcher l'être humain de « s'assoupir dans sa propre normalité⁶ ». Interrogée au sujet de la teneur politique de ses œuvres, elle répond à Camille Paillet en 2010 : « C'est compliqué cette question de la politique. J'ai envie de faire de la poésie car c'est une force tout aussi renversante dans le sens où elle exprime le manque de quelque chose⁷ ». Comme on le comprend, pour elle, il n'est donc pas question de mettre l'art au service de la politique. Cependant, il n'est pas

¹ Voir *Quand le travail prend la parole*, « 14 novembre 2010 », film documentaire de Sabine Prokhoris, *op. cit.*

² Maguy Marin citée par Marie-Alix Pleines, « Maguy Marin révèle les tensions névralgiques du pouvoir », in *Le Courrier* du 4 octobre 2002.

³ *Ibid.*

⁴ Maguy Marin, entretien mené avec la chorégraphe à Toulouse, le 24 octobre 2014.

⁵ Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (1963), éditions Nous, Caen, 2014, p. 15.

⁶ *Ibid.*

⁷ Maguy Marin, entretien avec Camille Paillet, www.Paris-art.com, 2010 [En ligne].

non plus question de renoncer à croire en la puissance transformationnelle de l'art. Elle fait donc le choix d'inventer des formes, un langage scénique en réponse à l'état du monde, ce qui, comme nous le verrons, favorise dans ses créations la déterritorialisation de la danse vers les autres arts.

Qu'elles se présentent comme des œuvres méditatives, burlesques, lyriques ou explicitement engagées, les créations de Maguy Marin sont depuis longtemps travaillées par la même question, au confluent du politique et du métaphysique : celle de *l'en-commun*. Ce concept, théorisé par le philosophe Jean-Luc Nancy, pose la question du rapport entre l'individu et le collectif : « [L]'être-en-commun, ou l'être-avec, ne s'ajoute pas de manière seconde ou extrinsèque à l'être-soi et à l'être-seul¹ ». Or, « que veulent dire cet "en" et cet "avec" ? (ou encore, que veut dire "nous" – que veut dire ce pronom qui, d'une manière ou d'une autre, doit être inscrit dans tout discours ?² ». Dans le travail de Maguy Marin, cette préoccupation revient comme un *leitmotiv*, ce dont témoignent nombre d'entretiens, les notes d'intention de la compagnie, mais aussi le choix presque exclusif de formes chorales. En 1996, dans le film *Paroles de Danse*, Maguy Marin affirme clairement : « La seule chose qui m'intéresse est de savoir comment on vit ensemble » ; idée qui se précise en 2001 autour de la question de la place de chacun dans la société : « Même si nous ne sommes pas forcément liés à l'actualité, notre questionnement est qu'est-ce que l'on fait et qu'est-ce qu'on ne fait pas ? Il s'agit de questions existentielles³ ». Et d'ajouter, parlant de sa dernière création : « Dans *Points de Fuite*, il y a bien sûr une idée de perspective. Ce point d'où l'on regarde, de cette place que l'on occupe⁴ ». D'un point de vue politique, il s'agit pour la chorégraphe de réfléchir à l'avenir de la démocratie dans un contexte de crise et de montée des extrêmes. Cette réflexion inquiète est nourrie par de nombreuses lectures portant sur l'histoire du XX^e siècle et par une fréquentation régulière de la sociologie et de philosophie⁵. Imprégnée de la conscience des désastres passés et de la peur de désastres à venir, Maguy Marin semble se refuser, cependant, à céder au piège du désespoir, au sentiment d'impuissance qui hante la pensée postmoderne. En 2010, au cours d'un long échange avec la philosophe Sabine Prokhoris, elle évoque l'importance de « vaincre la peur, tout simplement⁶ » : comme Jeanne Vallauri, l'une des interprètes de *Salves*, elle affirme qu'il faut « relever la tête », « regarder, voir pour pouvoir transformer les choses⁷ ». Aussi défend-elle comme une urgence politique la nécessité de « résister à la morosité », de transformer « la colère en une pensée qui résiste et qui procure une joie⁸ » :

Je ressens comme une situation d'impossibilité ou d'impuissance. Comment parler de la gravité ? Parce que l'heure est grave, elle l'est depuis longtemps. Nous faisons le travail pour essayer de voir dans cette gravité où est la vie, où sont les choses qui vont nous rendre des moments de poésie qui nous rendent heureux et qui font qu'entre nous circule une sorte de joie à construire un monde qui nous satisfasse, qui soit le plus proche possible d'une fraternité.⁹

¹ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 203.

² *Ibid.*, p. 221.

³ Maguy Marin, « Il faut des lieux qui risquent des choses », in *La Tribune*, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Maguy Marin prend volontiers en référence Pierre Bourdieu, Erving Goffman, Hannah Arendt, Walter Benjamin ou, plus près de nous, Jean-Luc Nancy.

⁶ Maguy Marin, *Quand le travail prend la parole*, « 14 novembre 2010 », *op. cit.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

Comme on le comprend à ces mots, la question politique de la capacité d'agir est étroitement liée chez Maguy Marin à une méditation sur la condition humaine. Ainsi, dans des œuvres comme *Umwelt* (2004), *Turba* (2007) ou *nocturnes* (2012), la réflexion sur l'être-en-commun est portée par des préoccupations métaphysiques : la chorégraphe s'y interroge sur la liberté humaine, le caractère éphémère de la vie, l'inévitable disparition qui nous attend et les traces que nous laissons dans l'histoire. En fait, selon les œuvres, la pensée politique peut sembler passer au second plan. Cependant, celles-ci n'ont de cesse de penser, métaphysiquement, les conditions du politique. Ajoutons à cela que des œuvres comme *Umwelt*, *Turba* ou *nocturnes*, à contre-courant des esthétiques qui dominent sur les scènes contemporaines, peuvent être analysées sous l'angle du politique dans la mesure où elles s'avèrent profondément dissensuelles.

1.3.2.2 Alain Buffard : « Pouvoir affirmer une identité propre mais mouvante me semble le seul espace politique possible¹ ».

Alain Buffard est-il, comme l'affirme Agnès Izrine, « le chorégraphe français le plus politique de sa génération² » ? Il est vrai que, de quelques dix ans plus jeune que Maguy Marin, il s'inscrit dans la nouvelle avant-garde qui développe une posture critique vis-à-vis du travail de ses aîné.es et dénonce les effets pervers de l'institutionnalisation de la danse contemporaine. Protagoniste à part entière du courant dit « performatif », il participe au cours des années 1990 de la remise en question des frontières définitionnelles de la danse en même temps qu'il fait du corps et de ses représentations l'enjeu et le lieu du politique.

Né en 1960, Alain Buffard fait son entrée dans le champ professionnel en 1978, suite à un stage d'été avec le chorégraphe américain Alwin Nikolais ; ce dernier lui propose alors d'intégrer la première promotion du tout nouveau CNDC d'Angers dont il s'apprête à prendre la direction. L'influence de la danse américaine domine alors largement en France, notamment à travers le rayonnement de l'American Center³ qui la fait découvrir aux danseurs et au public français. Pour Alain Buffard, cette influence américaine restera tout au long de sa carrière extrêmement importante, loin devant la danse allemande à laquelle il s'intéresse plus tardivement. Cela dit, ses années de formation auprès d'Alwin Nikolais puis de Viola Farber ne suscitent pas alors son enthousiasme : déjà critique vis-à-vis du formatage imposé aux danseurs, il est par deux fois exclu du CNDC d'Angers en raison de son attitude rebelle, ce qui lui vaut pour longtemps la réputation d'enfant terrible de la danse contemporaine française. Interprète polymorphe, il travaille tout au long des années 1980 pour des chorégraphes de sa génération, notamment Marie-Christine Gheorgiu, Daniel Larrieu, Brigitte Farges et Philippe Decouflé. Mais « las d'ajouter les gestes aux gestes » et sceptique devant « quelque chose » qui lui semble « s'installer », en 1990, il interrompt sa carrière de danseur, une décision qui paraît d'autant plus définitive qu'il apprend alors qu'il est atteint par le virus du sida. Depuis longtemps intéressé par l'art contemporain, il devient assistant pour une galerie d'art, chroniqueur en arts visuels tout en restant lié au champ de la danse comme producteur pour diverses compagnies.

¹ Alain Buffard, « Alain Buffard », propos recueillis par Gwenola David, in *Danser* n°266, 2007, p. 27.

² Agnès Izrine, « Alain Buffard », www.universalis.fr/encyclopedie/alain-buffard [En ligne].

³ L'American Center est une institution culturelle et artistique fondée en 1934 à Paris et particulièrement dynamique dans les années 60. Il a disparu en 1996.

L'histoire du « chorégraphe français le plus politique de sa génération » aurait donc pu s'achever avant même d'avoir commencé si Alain Buffard n'avait participé en 1996 à la reprise à Montpellier du *Continuous Project-Altered Daily* par le quatuor Knust. D'abord chargé de production du projet, très vite, il s'y implique en tant que danseur. Du reste, 1996 est pour lui l'année des rencontres décisives : celle d'Yvonne Rainer et de Steve Paxton dans le cadre du *CP-AD*, mais aussi et surtout celle d'Anna Halprin¹. Comme Alain Buffard s'en explique souvent, c'est cette dernière qui « fait sauter les verrous² » et le ramène définitivement à la danse³. Lauréat d'une bourse Villa Médicis hors les murs, il part aux États-Unis pour un stage de plusieurs semaines au San Francisco's Dancers's Workshop dirigé par la chorégraphe américaine et en revient profondément transformé, réconcilié avec son potentiel créatif. C'est donc en tant qu'artiste chorégraphe qu'il réapparaît dans le champ de la danse en 1998 avec un solo, *Good Boy*, présenté à la Ménagerie de Verre dans le cadre du Festival Les Inaccoutumés. À tous égards, cette création et le cadre dans lequel elle trouve place constituent une intronisation : en effet, depuis sa création en 1983, la Ménagerie de Verre⁴ est un lieu d'expérimentation qui se veut alternatif par rapport aux lieux institutionnels. Dans les années 1990, s'y côtoient toute une constellation d'artistes (danseurs, performeurs, musiciens, plasticiens...) qui se revendiquent comme une nouvelle avant-garde en rupture avec la danse contemporaine des années 1980. Du reste, de cette constellation d'artistes critiques vis-à-vis du « système », Alain Buffard est déjà proche : en 1997, il a signé à leurs côtés le manifeste « Où va la danse contemporaine ? » qui donne le coup d'envoi à la critique de son institutionnalisation.

Pour autant, dès le début des années 2000, Alain Buffard bénéficie d'aides à la création allouées par l'État qui commence à reconnaître l'intérêt des nouvelles pratiques du corps scénique expérimentées dans le champ de la danse. Fondée en 1998, sa compagnie, PI : ES, obtient en 2003 l'aide aux compagnies chorégraphiques, premier signe d'une légitimation institutionnelle dont profitent au même moment beaucoup d'artistes du courant « performatif ». Jusqu'en 2005, les créations se succèdent, toutes marquées par l'influence plasticienne, toutes ou presque présentées dans des lieux dédiés à l'art contemporain⁵. Ce sont d'abord deux trios inspirés par une performance de l'Américain Vito Acconci : *INtime/EXtime* et *MORE et encore* (1999) ; puis, *Dispositif 3.1* (2001) qui évoque « la place de la femme dans la société » et stigmatise le « dressage » des corps. Alain Buffard y apparaît aux côtés de trois femmes, les quatre interprètes étant travesties à l'identique en petites filles blondes. En 2003, c'est *Wall Dancin' Wall fuckin'*, pièce créée à la Chapelle Fromentin de La Rochelle en duo avec la chorégraphe Régine Chopinot et qui vise à interroger « le lieu même du théâtre [...], son cadre et ses conditions de réception – ainsi que les attentes liées aux genres artistiques qu'il

¹ En réalité, Alain Buffard a rencontré pour la première fois Anna Halprin en 1995 en Allemagne avant de partir la rejoindre à San Francisco en 1996 pour un stage de plusieurs semaines.

² Alain Buffard, « Alain Buffard », propos recueillis par Gwenola David, *op. cit.*, p. 28.

³ Alain Buffard rend hommage à Anna Halprin dans un film documentaire, *My Lunch with Anna*, dont il est le réalisateur (*My Lunch With Anna*, documentaire couleur, production PI : ES / Alain Buffard, avec la participation du Centre d'Art Contemporain du Fresnoy, 2005).

⁴ Créée en 1983 à Paris par la danseuse Marie-Thérèse Allier, la Ménagerie de Verre est un lieu de création qui favorise la rencontre entre des artistes issus de champs disciplinaires différents et la déterritorialisation des pratiques. Voir à ce sujet l'ouvrage de Patricia Brignone, *Ménagerie de Verre. Nouvelles pratiques du corps scénique*, Éditions Al Dante, Romainville, 2006.

⁵ Notamment la Ménagerie de Verre, l'École des Beaux-Arts de Tours, le Centre d'Art du Crestet dans le Vaucluse, l'Usine de Dijon, le Centre Pompidou à Paris.

accueille¹ ». À noter aussi, au cours de ces années-là, la reprise régulière de *Good Boy*, œuvre matricielle qu'Alain Buffard présente dans toutes sortes de lieux, mais qu'il décline également selon des modalités nouvelles : en 2001, il recrée *Good Boy* pour quatre interprètes masculins (*Good for*), puis, en 2003, il imagine une version mixte pour une vingtaine d'artistes chorégraphiques, *Mauvais Genre*, qui sera à son tour reprise avec des distributions différentes.

Toutes ces créations ont en commun de se présenter comme des pièces tout terrain, modulables *in situ*, où l'appareil spectaculaire est réduit au minimum : à la création de *Good Boy*, le matériel nécessaire à la pièce tient dans une valise ; du reste, à l'origine, Alain Buffard prévoit de travailler en complète autonomie, y compris dans la gestion du son et de la lumière, avant de s'adjoindre l'assistance du danseur Matthieu Doze². Ce sont aussi des formes hybrides, au confluent de la danse, de la performance, de l'installation et des arts visuels. Ces caractéristiques, qui sont, selon nous, les marques d'un « style Buffard », sont aussi celles du courant d'avant-garde auquel il est associé. En effet, à l'instar des chorégraphes de sa génération, le choix de dispositifs portatifs et du nomadisme ne correspond pas seulement chez lui à un positionnement esthétique : il se veut une forme de résistance à la logique du marché subventionné qui impose un ancrage territorial aux compagnies et tend à formater les productions en fonction du champ disciplinaire auquel elles sont *a priori* rattachées. De façon générale, Alain Buffard privilégie donc les partenariats temporaires avec des structures différentes et n'a jamais cherché à s'installer³. Selon la même logique, la compagnie PI :ES est une association indépendante qui fonctionne exclusivement par projets. En dehors de l'équipe administrative et d'Alain Buffard lui-même, aucun artiste n'y est employé à titre permanent.

En fait, la plupart des créations d'Alain Buffard ont pour particularité de convoquer des artistes reconnues, parfois issus de champs disciplinaires autres que la danse. En revanche, tous sont des créateurs à part entière, invités, en quelque sorte, à participer à un projet en raison de leur personnalité et de leurs talents particuliers. C'est le cas des danseuses et performeuses Anne Laurent, Claudia Triozzi, Régine Chopinot, Vera Mantero, de l'historienne de la danse Laurence Louppe ou encore des chorégraphes Christian Rizzo, Matthieu Doze et Rachid Ouramdane. Parfois, selon le principe de la création *in situ*, Alain Buffard invite des personnes sur place. Cette modalité de travail qui implique une relation collaborative avec ses partenaires trouve son plein aboutissement dans *Mauvais Genre*⁴. Exceptionnel, ce projet rassemble une vingtaine de personnalités connues, françaises et étrangères, parmi lesquelles certaines ont participé aux projets précédents du chorégraphe. Cela dit, il ne s'agit pas là d'une pratique isolée. Le critique

¹ Alain Buffard, note d'intention de *Wall Dancin' Wall fuckin'*, texte disponible sur le site de la compagnie PI : ES, alainbuffard.eu [en ligne].

² Informations fournies par Matthieu Doze, l'un des plus anciens compagnons de route d'Alain Buffard, lors d'un entretien que nous avons eu avec lui au Théâtre Garonne de Toulouse, le 3 octobre 2014.

³ À une exception près : selon Matthieu Doze, Alain Buffard a postulé pour la direction du CCN de Rennes qui lui semblait alors « un endroit où il lui était possible de travailler ». Entretien avec Matthieu Doze, Théâtre Garonne, Toulouse, 3 octobre 2014.

⁴ La première distribution de 2003 rassemble notamment Jérôme Andrieu, Cédric Andrieux, Trisha Bauman, Alain Buffard, Steven Cohen, Régine Chopinot, Matthieu Doze, Héla Fattoumi, Miguel Gutierrez, Trajal Harrell, Simon Hecquet, Christophe Ives, Jennifer Lacey, Anne Laurent, Vera Mantero, Bernardo Montet, Julie Nioche, Rachid Ouramdane, Pascale Paoli, Cécile Proust, Mark Tompkins et Claudia Triozzi.

Gérard Mayen parle à ce sujet de « principe de mise en série générationnelle d'interprètes chorégraphes¹ » et observe qu'il se retrouve chez de nombreux artistes entre la fin des années 1990 et le début des années 2000. Sensible à « l'effet courant » que signale cette pratique, Laurence Louppe parle de « rassemblement de personnalités complices et amies se regroupant autour d'une vision esthétique et d'un projet partagés », ce qui donne lieu « à la formation de "bandes" à la fois inclusives et exclusives² ». Alain Buffard affirme quant à lui que « faire converger ces gens si différents en France, aux États-Unis, au Brésil, est une affirmation générationnelle et *politique*³ ».

Cela dit, l'engagement du chorégraphe s'exprime d'abord par une forme de radicalité esthétique, sorte de militantisme artistique qui n'est pas nécessairement conciliable avec un engagement politico-social⁴, comme le montre l'histoire des avant-gardes – que l'on pense à l'antipolitisme de Dada, pourfendeur des idées reçues et des utopies de tout poil. Comme beaucoup de chorégraphes de sa génération, Alain Buffard s'oppose à « l'impératif catégorique agissant dans les années 80-début 90 : l'attachement non interrogé à des projets qui aspirent à des formes d'accomplissement, le tout compositionnel⁵ ». C'est pourquoi ses créations sont « moins des spectacles que [...] des actes performatifs contestataires⁶ », eux-mêmes ancrés dans l'histoire des pratiques corporelles du XX^e siècle, et ce, bien au-delà du seul champ chorégraphique. Alain Buffard donne à voir un usage du corps indéfini où la danse devient indiscernable, un phénomène de mise en crise identitaire que la presse spécialisée des années 1990 désigne sous le terme de « non-danse⁷ ». Derrière ce vocable accrocheur, se cache plus sérieusement ce que le critique d'art Alain Goumarre appelle un « art déceptif » visant à miner les certitudes du spectateur, une thèse qu'il développe dans un article d'*Art Press* publié en 1998 où il est question, entre autres, de *Good Boy* :

L'art déceptif serait un art dynamique à l'adresse du spectateur, non pas dans une volonté de mettre en échec la critique ou de dénier le jugement, mais de problématiser sa place dictée par ses attentes. Il est là moins question d'incapacité [...] que de renoncement...⁸

Chez Alain Buffard, cet « art déceptif » se nourrit d'un certain « intellectualisme⁹ » et d'un appareil critique qu'il va chercher d'abord dans l'art contemporain. Du reste, il s'intéresse depuis longtemps aux arts plastiques et en a une connaissance approfondie pour avoir travaillé auprès de la galeriste Anne de Villepoix au cours des années 1990. Aussi la double référence à la danse et aux beaux-arts est-elle chez lui clairement assumée. Interrogé à ce sujet en 2001, il répond :

¹ Gérard Mayen, « Mauvais genre et mauvais plan », in *Quant à la danse*, n°1, Le Mas de la Danse, Fontvieille, octobre 2004, p. 76.

² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La Suite*, op. cit., note 4, p. 53.

³ Alain Buffard, « Tout est toujours plus simple que ce qu'on l'imagine. Une conversation avec Alain Buffard, Claudia Triozzi et Vera Mantero », propos recueillis par Tiago Bartolomeu Costa, article consultable sur mouvement.net, publié le 13/12/2007 [En ligne]. Souligné par nous.

⁴ Selon la sociologue Nathalie Heinich, la radicalité esthétique, l'engagement éthique et l'activisme politique constitueraient « les trois pôles entre lesquels oscillent les figures de l'engagement, dans l'inconsolable nostalgie d'une possible conciliation », in *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1998, p. 91.

⁵ Laurent Goumarre, « L'art déceptif », in *Art Press*, n°238, septembre 1998, note 9, p. 50.

⁶ Laurent Goumarre, « Le mur est en carton, c'est dire sa pauvre fragilité », Théâtre de la Ville, 2003.

⁷ Voir Dominique Frétard, *Danse contemporaine : danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoire*, op. cit.

⁸ Laurent Goumarre, « L'art déceptif », op. cit., p. 47.

⁹ Expression utilisée par Matthieu Doze lors de notre entretien du 3 octobre 2014 au Théâtre Garonne de Toulouse.

Je suis un artiste avec une pratique, une technique, un médium spécifique, je traite clairement du corps et des problématiques qui lui sont liées. Nommer des références, les citer – certains m'en ajoutent – me permet d'affirmer que deux champs me constituent, en priorité les arts visuels.¹

Dès ses premières créations, les références au *body art*, à l'art action et à la performance sont omniprésentes, références qu'il puise surtout dans les expérimentations de la contre-culture nord-américaine des années 1960 et 1970 mais où transparait aussi son intérêt pour l'*arte povera*² expérimenté en Italie à la même époque. *Good Boy*, comme son titre l'indique, renvoie à l'œuvre de Bruce Nauman³. *INtime/EXtime* est présenté comme un recyclage des performances de Vito Acconci - « d'aucuns parleraient de citation⁴ » ; quant à *MORE et encore*, c'est à son tour une réduplication en forme de dérivation d'*INtime/EXtime*. Dans *Dispositif 3.1*, Alain Buffard recycle une création de 1992 des plasticiens et performeurs américains Mike Kelley et Paul McCarthy. Du reste, la double appartenance de l'artiste au champ de la danse et des arts plastiques ne se traduit pas seulement dans l'hybridité de ses productions. Lui-même intervient dans plusieurs champs de l'art, simultanément : en 2002, il est commissaire de l'exposition Campy, Vampy, Tacky présentée au Centre d'Art contemporain de Rennes ; en 2013, il organise le festival *Histoires parallèles : pays mêlés* à Nîmes, regroupant des expositions, des conférences et des spectacles. À côté de ses créations chorégraphiques, il est aussi l'auteur de plusieurs installations plastiques et vidéo⁵. Enfin, il réalise deux films qui témoignent de son rapport à la danse : *Des faits et gestes défaits* en 2001 et *My Lunch with Anna* en 2005.

Même lorsqu'il se déterritorialise vers les arts visuels, Alain Buffard ne perd jamais de vue la question qui l'occupe et qui l'a un jour, sans doute, amené à la danse. Quel que soit le médium auquel il recourt, c'est le corps et ses représentations qu'il ne cesse d'interroger, un corps chez lui volontiers « “disqualifié”, susceptible de mouvements neutres, nettoyés de tout facteur esthétisant⁶ », au plus loin de la technicité, de la virtuosité, de l'esthétisme qui collent toujours à l'image de la danse en France. Dans une logique minimaliste, Alain Buffard cherche à « aller au plus près de l'évident, de pousser l'absence de composition jusqu'à ce point qui permet de se désencombrer de la gangue formelle⁷ » pour donner à voir un corps « piéton », faisant la part belle aux gestes et à la motricité ordinaires. Ainsi, comme aurait pu le faire Steve Paxton dans les années 1970, il affirme que « simplement marcher sur un plateau est pour [lui] l'absolu de la danse⁸ » ou encore que, « dès lors qu'on met le corps d'une personne sur scène, c'est forcément de la danse⁹ ». À ses mots, il paraît évident qu'Alain Buffard s'inscrit dans la

¹ Alain Buffard, « Ils s'exposent », entretien avec Jennifer Lacey, Nadia Lauro et Alain Buffard par Yvane Chapuis, in *Art Press*, n°270, juillet-août 2001, p. 34-35.

² Par *arte povera*, on désigne un groupe d'artistes italiens qui, à la fin des années 1960, ont développé une « attitude » critique vis-à-vis de l'art institutionnel et de l'industrie culturelle. Leur stratégie de résistance est alors pensée sur le modèle de la guérilla.

³ Le titre renvoie notamment à « Good boy, bad boy », installation vidéo de Bruce Nauman créée en 1985.

⁴ Alain Buffard, note d'intention d'*INtime/EXtime* et *MORE et encore*, texte consultable sur le site de la compagnie PI :ES, alainbuffard.eu [En ligne].

⁵ *Dé-marche* (2002), *EAT* (2008), *Umstellung-Umwandlung* (2005) et *Underwall* (2010).

⁶ Laurence Louppe, « Au-delà », in *Art Press*, novembre 1999, p. 90.

⁷ Alain Buffard à propos de *Good Boy*, « Tenir debout : aléas », propos recueillis par Seloua Boulbina et Sabine Prokhoris, in *Vacarme*, n°7, janvier 1999, p. 93.

⁸ Alain Buffard, *Entretien avec Alain Buffard*, conduit par Geisha Fontaine, film documentaire couleur, réalisation Centre National de la Danse, Pantin, 2004.

⁹ Alain Buffard cité par Sabine Prokhoris, « Le Corps sexué », in *Mouvement*, n°31, novembre-décembre 2004, p. 79.

filiation des postmodernes américains ; et l'on sait combien, dans les années 1960 et 1970, la porosité est grande entre les expérimentations de la *post-modern dance* et celles menées dans le champ de l'art contemporain où se développent la performance et le *happening*. De ces courants d'avant-garde nord-américains Alain Buffard retient surtout le minimalisme qui détermine l'essentiel de ses recherches formelles. Si ce n'est sans doute plus le cas aujourd'hui, à la fin des années 1990, en France, ce parti pris esthétique est l'indice d'une radicalité, voire d'un positionnement politique : parlant du travail d'Alain Buffard, Christophe Wavelet explique que cette « économie de l'ordinaire [...] engage une dimension politique, dès lors qu'à rebours des héritages du sublime, elle fait prévaloir une considération du commun¹ ».

De même, on peut considérer que la démarche de réappropriation qui est la sienne s'inscrit dans une perspective critique vis-à-vis de l'histoire de l'art, à commencer par celle de la danse. En recyclant des œuvres issues pour la plupart de la contre-culture des années 1970, Alain Buffard ne prétend pas ranimer la valeur critique qui était la leur dans leur contexte d'émergence ; il ne cherche pas non plus à rendre hommage à des artistes, quand bien même leur travail le touche, voire a constitué pour lui un véritable choc esthétique. Par la réappropriation, il veut avant tout échapper à la « tyrannie de trouver des choses nouvelles² », autrement dit « éconduire d'une part le mythe moderniste de l'originalité de l'œuvre et d'autre part, celui, démiurgique, de la créativité de l'artiste³ ». De façon plus générale, sa démarche s'inscrit dans un processus critique de dé-légitimation de l'histoire de la danse, une histoire selon lui « fossilisée, muséale », « parquée dans des cases inamovibles⁴ ». Dans une perspective très foucauldienne, en assumant une forme de trahison par rapport à la logique de répertoire, Alain Buffard dénonce les savoirs-pouvoirs sur lesquels se fonde l'histoire de la danse : comme il le dit lui-même, « il est ici question de censure et de pouvoir, culturel et politique, qui se positionne comme détenteur de vérité⁵ ». Aussi valorise-t-il le « rebut », la « casse » et la « restauration », sans jamais chercher à légitimer sa démarche par une quelconque prétention au « dépassement ». Du reste, non seulement ses créations recyclent les œuvres d'autres artistes, mais elles se présentent aussi souvent comme des recyclages de ses propres œuvres ; d'une certaine manière, Alain Buffard refait toujours la même pièce... Ainsi de *INtime/EXtime* et *MORE et encore*, mais surtout de *Good boy*, *Good for* et *Mauvais Genre*. À la manière des artistes de l'*arte povera* de la fin des années 1960, le choix du recyclage est une manière de revendiquer un art pauvre comme un mode de résistance à la danse contemporaine institutionnalisée, un art de « guérilla » impliquant le renoncement à un « équipement lourd » qui risquerait de rendre l'artiste trop dépendant des structures et des subventions de l'État.

Pour autant, chez lui, la démarche critique ne se réduit pas à une posture d'artiste, ni à une esthétique *négative* influencée par le minimalisme, de même qu'elle ne se limite pas au seul champ de l'art : à de *l'art sur l'art*. Chez lui, la radicalité esthétique n'exclut pas une réflexion sur le monde qui se traduit dans les sujets qu'il aborde. Bien que distancié par rapport aux mythes modernistes, il ne semble pas renoncer complètement à faire de la création artistique un moyen de penser le monde, bien qu'il doute qu'elle ait le pouvoir

¹ Christophe Wavelet, « Appropriations singulières », in *Mouvement*, n°6, novembre-décembre 1999, p. 63.

² Alain Buffard, *Entretien avec Alain Buffard*, conduit par Geisha Fontaine, *op. cit.*

³ Christophe Wavelet, « Appropriations singulières », *op. cit.*, p. 63.

⁴ Alain Buffard, « Ils s'exposent », *op. cit.*, p. 38.

⁵ *Ibid.*

d'en changer le cours. À la question posée par Geisha Fontaine qui lui demande si ses œuvres sont politiques, il fait donc une réponse prudente :

Je n'en sais rien. J'estime que je fais ce que j'ai à faire. J'espère que mon travail a une certaine posture. C'est vrai que, sur chaque projet, il y a des choses que j'aimerais changer. C'est une chose que je n'énonce jamais car je ne pense pas que l'art doive être militant, mais l'histoire de l'art, c'est l'histoire d'un point de vue sur le monde. Je suis plutôt pessimiste par rapport à ça, je ne pense pas que ça change fondamentalement les données. C'est à double tranchant. Si je suis politique, j'espère l'être en dansant.¹

Si l'on s'en tient à ce discours ambivalent, il semble qu'Alain Buffard exprime une défiance typiquement postmoderne vis-à-vis de la subordination de l'art à la politique, les artistes contemporains étant pour la plupart revenus des idéologies et méfiants vis-à-vis de l'instrumentalisation de l'art par un ordre hétérodoxe. Bien qu'il ne se dise pas dépolitisé, le chorégraphe ne se revendique pas d'un art militant ni d'un grand projet politique de transformation du monde. Devons-nous en conclure que pour lui comme pour nombre de ses contemporains « s'il y a une politisation, c'est [...] une politisation de l'impuissance ou "pour la forme" : avec la conscience que l'art peut peu² » ? Nous ne le pensons pas. En effet, dès la première création d'Alain Buffard, la radicalité formelle est soutenue par un propos ancré dans la réalité politico-sociale. Ajoutons que la revendication du contenu politique des œuvres nous paraît, au fil du temps, de plus en plus explicite.

Au cœur de sa réflexion sur le monde, il y a d'abord le corps, lieu et enjeu du politique. Ce corps, on s'en doute, n'a plus rien à voir avec le corps « glorieux » de la danse classique mais il n'a plus grand-chose à voir non plus avec le corps « démocratique » des postmodernes américains. Avec *Good Boy*, Alain Buffard inaugure ce qui constituera jusqu'à sa mort prématurée, en 2013, son combat politique : *rendre visible le corps de la minorité, qu'elle soit sociale, sexuelle ou raciale*. À l'origine, il est évident que cette dimension politique s'enracine dans son combat personnel de personne homosexuelle revendiquant une visibilité sociale. Comme il le dit lui-même avec un certain sens de la provocation : « Le fait que je sois pédé détermine un certain nombre de choses³ » - manière pour lui de distinguer sa démarche de celle d'autres chorégraphes de sa génération et, surtout, d'attirer l'attention sur sa dimension politique. Dans ses premières créations, la question centrale est donc celle du genre et des sexualités, une réflexion nourrie par des lectures théoriques, notamment par celle de Michel Foucault et des *gender studies*. En 2007, faisant le bilan de dix années de création, il affirme :

La question du genre et des représentations de la sexualité a traversé chacune de mes pièces jusqu'à friser, parfois, un certain activisme. Ces enjeux me confrontent à des interrogations qui sont à la fois formelles et politiques.⁴

Politiquement parlant, il s'agit de « pouvoir affirmer une identité propre mais mouvante⁵ », ce qu'il considère du reste comme « le seul espace politique possible⁶ » pour lui. En cela, son travail d'artiste s'inscrit dans le prolongement de la théorie *queer* à laquelle il cherche, semble-t-il, une traduction esthétique. Formellement parlant, ce

¹ Alain Buffard, *Entretien avec Alain Buffard*, conduit par Geisha Fontaine, *op. cit.*

² Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux*, *op. cit.*, p. 48.

³ Alain Buffard, « Ils s'exposent », *op. cit.*, p. 36.

⁴ *Id.*, propos recueillis par Jérôme Provençal, pour le Festival d'Automne à Paris, juin 2007.

⁵ *Id.*, « Alain Buffard », propos recueillis par Gwenola David, in *Danser*, n°266, *op. cit.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*

questionnement identitaire se traduit par le refus de toute forme d'enfermement dans un genre défini, soit par l'expérimentation de toutes sortes d'hybridations : par « une recherche artistique vivante qui élabore des frontières incertaines, des transformations aux contours fluctuants¹ ». Sur le plan le plus apparent, cette articulation esthétique-politique se manifeste souvent par le recours à une esthétique *camp*, soit par le goût du travestissement, de l'artifice et par la parodie des signes de la féminité – autant d'éléments que l'on peut observer dans *Good Boy, Good for* ou *Dispositif 3.1*, mais aussi dans les œuvres plus tardives comme *Baron samedi*.

Si la représentation du genre et des sexualités constitue un axe essentiel du travail politique de la danse chez Alain Buffard, il n'est pas exclusif. En 2004, au moment de la création des *Inconsolés*, le chorégraphe confie même à Geisha Fontaine que « les questions de *gender* qui ont été à l'œuvre dans [son] travail ne [l']intéressent plus du tout aujourd'hui² ». En revanche, il considère toujours les questions sexuelles comme des questions politiques importantes, comme on le voit dans *Les Inconsolés*, œuvre qui traite frontalement de la construction de l'identité sexuelle. De même, celle du « dressage » des corps qu'inspire largement *Surveiller et Punir* de Michel Foucault, question déjà présente dans *Dispositif 3.1* où il aborde l'éducation des petites filles et qui est poussée jusqu'au paroxysme dans *Tout va bien* (2010) à travers la métaphore militaire. En même temps que, comme un fil rouge, il continue d'interroger la manière dont le pouvoir normatif s'exerce sur les corps, ses créations prennent un tour plus actuel, une évolution particulièrement sensible dans *Tout va bien* et *Baron samedi*. Là, le propos politique apparaît explicitement comme une réponse à la situation politique de la France au moment de la création des œuvres : dénonciation du racisme « décomplexé », de « l'acculturation généralisée », réflexion sur le passé colonial de notre pays alors que les tensions sociales s'exacerbent, etc. Or, ce qui nous paraît particulièrement intéressant, c'est que cette politisation de plus en plus explicite intervient en parallèle d'une réorientation esthétique qui remet en question les modalités de travail du chorégraphe.

En effet, dans *Les Inconsolés*, Alain Buffard fait le choix de dispositifs spectaculaires de plus grande ampleur qui le ramènent à la scène, une rupture qui s'accompagne du choix assumé, nouveau pour lui, de la théâtralité. Ce tournant se confirme dans ses créations suivantes, et ce, jusqu'à la dernière, en 2012. Dans *(Not) a love song* (2007), *Tout va bien* (2010) et *Baron samedi* (2012), le théâtre, la comédie musicale, le cinéma nourrissent de nouvelles formes d'hybridation qui se déploient à l'intérieur de dispositifs scénographiques imposants (finis les « équipements légers ») et mobilisent un nombre important d'artistes sur le plateau, danseurs, acteurs et musiciens. À la *mixis* entre danse, performance et arts visuels font place des « tragédies musicales³ » où le chant, le jeu théâtral et la musique directe prennent une place centrale. Du reste, dès 2007, Alain Buffard renonce à son statut d'interprète pour assumer uniquement la mise en scène de ses pièces. Faut-il voir un lien entre ce « désir-manque de théâtre » et la politisation de plus en plus explicite des œuvres ? Il est du moins certain que dès *Les Inconsolés*, il exprime ce désir de théâtre, ce qui, du reste, le surprend lui-même⁴. Ainsi, il souhaite s'adresser autrement au spectateur et donner à son travail une réception plus large que celle du

¹ Alain Buffard, propos recueillis par Jérôme Provençal, pour le Festival d'Automne à Paris, juin 2007.

² *Id.*, *Entretien avec Alain Buffard*, conduit par Geisha Fontaine, *op. cit.*

³ Cette expression est d'Alain Buffard.

⁴ En 2004, parlant de son rapport aux arts plastiques, il dit : « Aujourd'hui, je ne suis plus du tout là-dedans, je tourne théâtral. Qui l'eût cru ? », *Entretien avec Alain Buffard*, conduit par Geisha Fontaine, *op. cit.*

public restreint, réputé initié et élitare de la danse contemporaine : « Ce n'est pas que je veuille être sûr d'être compris, mais j'ai envie de lancer mes flèches au public *de manière beaucoup plus horizontale et élargie*¹, c'est clair² ». Nous supposons par ailleurs, qu'en se tournant vers le théâtre, il cherche à renouer plus fortement avec le sens, quitte à expérimenter des formes d'hybridation scéniques inédites pour lui et à tourner le dos à la *doxa* anti-fiction. Comme il s'en explique en 2011 à Dominique Crébassol :

Aujourd'hui, en tant que spectateur je ne vais pratiquement plus voir de danse, je vais plutôt au théâtre. En danse, je vois des choses qui me semblent très datées années 90. Je me sens loin de tout ça. Pour ma part, j'essaye de ne pas être dogmatique et de ne pas m'enserrer dans un programme esthétique qui me rendrait prisonnier et m'interdirait tout type d'expérimentation esthétique et formelle.³

C'est à ces nouvelles expérimentations que nous nous intéresserons dans notre seconde partie. Une question guidera notre analyse : les modalités d'hybridation expérimentées dans ces œuvres, en particulier le recours à la théâtralité, renforcent-elles leur effet politique ?

1.3.2.3 Les Fatlam ou « le politique inaperçu⁴ »

Parler d'engagement à propos d'Héla Fattoumi et d'Éric Lamoureux ne revêt pas la même évidence que pour Maguy Marin et Alain Buffard, au point qu'un lecteur averti de la scène chorégraphique contemporaine pourrait s'étonner de les voir figurer dans notre étude. En effet, le politique est absent des discours des deux chorégraphes jusqu'à une date récente, que ce soit dans leurs notes d'intention ou dans les entretiens qu'ils accordent aux médias. C'est ainsi que, n'étant pas identifiés comme des artistes engagés, longtemps, la question de l'éventuelle politicalité de leur démarche artistique ne leur est posée ni par les journalistes qui suivent l'actualité de leurs créations, ni par les chercheuses et chercheurs en danse qui s'intéressent à leur projet chorégraphique. Dans les deux ouvrages consacrés à la compagnie Fattoumi-Lamoureux publiés respectivement en 1999⁵ et en 2009⁶, cet aspect n'est jamais abordé, du moins jamais directement. En réalité, la question de l'engagement des chorégraphes et de la politicalité de leurs œuvres n'affleure dans les discours qu'à partir des années 2000 – les Fatlam ayant déjà une quinzaine de pièces à leur actif –, au moment où elle prend une tournure assumée chez les deux artistes. Nous pensons quant à nous qu'il existe déjà une dimension politique dans les créations antérieures aux années 2000, que la politisation explicite des œuvres postérieures contribue à rendre visible. Mais avant d'entrer plus avant dans une approche esthétique-politique du travail des Fatlam, revenons brièvement sur leur parcours au sein de la danse contemporaine française.

¹ C'est moi qui souligne.

² Alain Buffard, « Rencontre avec un homme en colère », propos recueillis par Dominique Crébassol, in *Parcours Alain Buffard. Du 2 au 5 février 2011*, plaquette du festival international CDC, Toulouse, 2011.

³ *Ibid.*

⁴ Allusion au titre d'un article de Daniel Dobbels, « Le politique inaperçu », in *La Danse au défi*, op. cit.

⁵ Natacha de Pontcharra, Christophe Wavelet, *Instincts de danse. Compagnie Fattoumi/Lamoureux*, En Vues, Paris, 1999.

⁶ Christine Roquet, *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, Atlantica/Séguier, Biarritz, 2009.

Aujourd'hui à la tête d'un Centre Chorégraphique National, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux aiment à se présenter comme des autodidactes¹, autrement dit comme des exceptions au sein de la danse institutionnelle française. En effet, nés respectivement en 1965 et 1962, ils ne bénéficient pas de la formation professionnelle dispensée par les écoles nationales parce qu'ils ne se destinent pas, à l'origine, à une carrière artistique. C'est à l'U.E.R.E.P.S de l'université René Descartes à Paris qu'ils se rencontrent, alors qu'ils préparent le diplôme de professeur.e d'éducation physique et sportive. Et c'est au sein de cette même université qu'ils découvrent la danse contemporaine, dans le cadre d'ateliers et de stages organisés au cours de leur formation avec des chorégraphes contemporains, parmi lesquels Daniel Larrieu, Jean Gaudin, Morton Potash ou Edwige Wood. Immédiatement « mordus », Héla Fattoumi et Éric Lamoureux envisagent dès lors de se professionnaliser : au cours des années 1980, ils mènent l'un et l'autre une carrière d'interprètes dans différentes compagnies, notamment la compagnie Roc in Lichen² dirigée par Laura de Nercy et Bruno Dizien. Très tôt, ils se lancent également dans la recherche chorégraphique, en particulier Héla Fattoumi qui a plus de mal que son compagnon à se faire engager comme interprète : à défaut de travailler pour d'autres, elle se décide à composer pour elle et, en 1985, remporte le premier prix du concours de Cagliari, en Italie, avec un solo, *Foirolle*. Dès 1988, tous deux éprouvent le désir de créer quelque chose ensemble, désir qui se concrétise en 1989 par le duo *Husaïs* qui remporte le premier prix aux Rencontres Internationales de Bagnolet en 1990. Comme pour beaucoup de chorégraphes français, ce prix marque leur entrée dans le champ professionnel³. « Premier lieu d'une expérience décisive de l'altérité⁴ », *Husaïs* instaure aussi le principe de la double signature chorégraphique, principe toujours à l'œuvre aujourd'hui, vingt-six ans après leur duo inaugural.

Malgré des débuts fulgurants, pendant quinze ans, la compagnie Fattoumi-Lamoureux mène l'existence précaire et nomade d'une compagnie indépendante, bénéficiant, certes, d'aides de l'État, mais devant aussi s'adapter pour survivre à toutes sortes de lieux et de modalités de travail plus ou moins contraignants. Longtemps à la marge des structures institutionnelles comme beaucoup de chorégraphes de leur génération, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux participent aux « états généraux » de la danse contemporaine à la fin des années 1990 et font partie du groupe des « signataires du 20 août ». Cependant, ils ne rejettent pas l'institution en tant que telle : en 2004, ils sont nommés à la tête du Centre Chorégraphique de Caen-Basse-Normandie (CCN/CBN) qu'ils dirigent jusqu'en mars 2015 avant d'être nommés directeurs artistiques du Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort où leur compagnie est actuellement implantée. Par ailleurs, soucieux l'un comme l'autre de l'évolution des structures institutionnelles et de la promotion de la danse contemporaine, ils s'impliquent dès le

¹ Comme le souligne la chercheuse Christine Roquet, le caractère autodidacte revendiqué par Héla Fattoumi et Éric Lamoureux est à relativiser : en effet, Héla Fattoumi est formée très jeune à la danse classique, moderne et au jazz au sein du conservatoire d'Argenteuil ; Éric Lamoureux, quant à lui, est formé aux claquettes et aux danses traditionnelles et participe très jeune à des comédies musicales. Voir Christine Roquet, *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, op. cit., p. 26 et p. 59.

² Très physique, le travail de la compagnie Roc in Lichen explore la danse verticale à partir de techniques d'escalade. Comme les deux chorégraphes s'en expliquent souvent, cette expérience influe considérablement sur l'imaginaire de leurs premières pièces et en particulier sur la physicalité extrême de leur danse. Voir à ce sujet « Habiter poétiquement », entretien avec Héla Fattoumi, Éric Lamoureux et Christophe Wavelet, in *Instincts de danse*, op. cit., p. 14-17.

³ En 1990, la compagnie Fattoumi-Lamoureux obtient une première subvention du Ministère de la Culture.

⁴ Héla Fattoumi, « Habiter poétiquement », in *Instincts de danse*, op. cit., p. 19.

début des années 2000 dans différentes instances de concertation avec l'État : entre 2001 et 2004, Héla Fattoumi assure la vice-présidence Danse à la SACD, puis, entre 2006 et 2008, la présidence de l'Association des Centres Chorégraphiques Nationaux. Entre 2010 et 2013, Éric Lamoureux prend le relais de sa compagne à la tête de l'ACCN ; il en est aujourd'hui le vice-président. Quant à Héla Fattoumi, elle est actuellement membre du bureau du Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles¹ (SYNDEAC) en tant que présidente déléguée à la prospective.

Bien que jouissant à partir de 2004 de conditions privilégiées, les deux chorégraphes ne modifient pas fondamentalement leurs modalités de travail. Ainsi, leur implantation au sein du CCN/CBN n'entraîne pas la création d'une compagnie permanente². Il est vrai que depuis 1988, la compagnie Fattoumi-Lamoureux, c'est d'abord un couple de danseurs chorégraphes. Et en dépit de la charge que représente la direction d'un centre chorégraphique national, tous deux continuent de danser, profitant d'un mode de fonctionnement duel qui leur permet de travailler sous le regard l'un de l'autre. Pour Héla Fattoumi, cela prend souvent la forme de solos écrits en collaboration avec son compagnon, une forme scénique dans laquelle elle s'est dès ses débuts distinguée en tant qu'interprète. Quant à Éric Lamoureux, même s'il danse désormais moins souvent que sa compagne, il présente en 2013 un duo³ avec Thierry Thieû Niang, une pièce créée par les deux danseurs mais « avec l'accompagnement de Héla Fattoumi⁴ ». Jusqu'en 2007, les Fatlam dansent encore dans des pièces chorales dont ils assurent en même temps la conception, ce qui ne semble plus être le cas aujourd'hui⁵, peut-être parce qu'ils préfèrent laisser place à des interprètes plus jeunes en mesure d'assumer l'intense engagement physique qui caractérise leur travail chorégraphique.

En fait, loin de s'être enfermés dans une relation duelle, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux ont toujours favorisé les collaborations avec d'autres danseurs. Dès leur deuxième création, *Après-Midi*, ils font le choix de passer du duo au trio. À compter des années 2000, les pièces de groupe se multiplient, ce qui s'explique sans doute par le fait qu'elles nécessitent des moyens importants qu'un CCN peut dégager plus facilement qu'une compagnie indépendante. Dans un cas comme dans l'autre, aujourd'hui comme hier, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux recrutent leurs interprètes en fonction des projets, un mode de fonctionnement qui implique *a priori* le renouvellement régulier de l'équipe artistique. Comme l'explique Éric Lamoureux à Christophe Wavelet en 1999, la distribution constitue pour eux un enjeu esthétique essentiel :

[E]lle contient déjà, à l'état germinatif, ce qui va advenir au fil du travail. On pourrait même considérer que le choix auquel nous procédons de collaborer avec tel ou tel danseur au fil des

¹ Fondé en 1971, le SYNDEAC représente plus de 400 institutions, dont la grande majorité des CDN et Scènes Nationales et des CCN.

² Du reste, encore aujourd'hui, l'existence de compagnies permanentes au sein des CCN est très rare car beaucoup plus coûteuse que le recrutement par projets. Voir à ce sujet Patrick Germain-Thomas, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, *op. cit.*

³ *Une douce imprudence* (2013).

⁴ Voir la présentation d'*Une douce imprudence* sur le site de la compagnie Fattoumi-Lamoureux, www.ccnbn.com/fattoumilamoureux/hela-fattoumi-eric-lamoureux [En ligne].

⁵ Tous deux font encore partie de la distribution de *1000 départs de muscles* (2007), mais plus de celle des pièces chorales suivantes *Just to dance* (2010), *Lost in burqa* (2011), *Masculines* (2013) et *Waves* (2014).

projets, ce choix va jusqu'à un certain point conditionner nos processus de recherche, autant que de composition.¹

Héla Fattoumi parle quant à elle de « réunir les conditions propices à ce que se forme ce qu'on pourrait appeler “*un bloc d'humanité*”² », bloc qui peut prendre des configurations différentes selon les projets mais où l'on remarque le souci de jouer sur l'hétérogénéité des corps et la singularité des individualités. Ainsi du « tout-monde³ » que forment les « onze personnalités hautes en couleur⁴ » de *Just to dance* (2010), un groupe qui « tente de faire tomber les murs et réussit [...] “à penser l'autre, à se penser avec l'autre, à penser l'autre en soi”⁵ » ; ainsi de la distribution cosmopolite de *Masculines* (2012) où sont réunies sept interprètes féminines radicalement différentes tant sur le plan de la physiologie que de la corporéité qu'elles déploient sur scène. Du reste, les interprètes qui travaillent pour la compagnie sont souvent issus de parcours très divers, pas toujours académiques, parfois même extérieurs au champ de la danse. Pour autant, ce mode de fonctionnement au projet n'empêche pas les collaborations au long cours, comme avec le danseur Moustapha Ziane qui a contribué depuis 1997 à de nombreuses créations. De même pour les collaborateurs artistiques avec lesquels Héla Fattoumi et Éric Lamoureux privilégient une relation de confiance inscrite dans la durée : ainsi, par exemple, Xavier Lazarini est le créateur lumière de presque toutes les pièces des Fatlam depuis quinze ans.

Longtemps, le projet artistique de la compagnie Fattoumi-Lamoureux semble très éloigné du politique, du moins les chorégraphes ne mettent-ils jamais cet aspect-là en avant jusqu'à leur arrivée au CCN/CBN en 2004, défendant plutôt le paradigme de l'autonomie de la création et celle de la danse par rapport aux autres arts. Ce désengagement apparent est relayé par la critique pendant les quinze premières années d'existence de la compagnie : selon Rosita Boisseau⁶, les Fatlam sont « plutôt portés à l'intériorité, au geste ciselé et à la cause poétique⁷ », raison pour laquelle elle ressent la « forte résonance sociétale » de *1000 départs de muscles*, en 2008, comme une surprenante « bifurcation »⁸. Quant à Philippe Verrière⁹, dans un numéro spécial du magazine *Les Saisons de la danse* publié en juin 2001, il classe les Fatlam dans la catégorie des « mouvementistes », eu égard à l'intense engagement physique et à « l'énergie brute » qui seraient leur marque de fabrique. Ce point de vue de spectateurs avertis entre en

¹ Éric Lamoureux, « Habiter poétiquement », in *Instincts de danse*, op. cit., p. 23.

² Héla Fattoumi, « Habiter poétiquement », *ibid.*

³ Expression de l'écrivain antillais Édouard Glissant, titre de l'un de ses romans (*Tout-Monde*, 1993) et concept théorisé dans son *Traité du tout-monde* (1997).

⁴ Note d'intention de *Just to dance*, texte consultable sur le site de la compagnie Fattoumi-Lamoureux, www.ccnbn.com/fattoumilamoureux/hela-fattoumi-eric-lamoureux [En ligne].

⁵ *Ibid.*

⁶ Rosita Boisseau est depuis plus de vingt ans l'une des principales critiques de danse contemporaine dans les médias français (elle a travaillé pour Radio Nova, France Culture et écrit actuellement pour *Le Monde* et *Télérama*). Elle est aussi l'auteur de plusieurs ouvrages de vulgarisation, notamment *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes* (2006) et de plusieurs monographies consacrées à des chorégraphes français.

⁷ Rosita Boisseau, « L'étonnant mariage de la danse et de la musculation », in *Le Monde* du 17 avril 2007.

⁸ « Quelle lubie a piquée les chorégraphes Héla Fattoumi et Éric Lamoureux ? ». Ainsi commence son article « L'étonnant mariage de la danse et de la musculation », in *Le Monde* du 17 avril 2007.

⁹ Critique de danse depuis vingt-cinq ans, Philippe Verrière travaille pour *Les Saisons de la danse* dont il devient rédacteur en chef en 1994. Il écrit aussi pour les revues *Danser* et *La Scène*. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages plus ou moins généralistes, notamment *Les Légendes de la danse* (2002), *Chefs-d'œuvre de la danse* (2004) et *La Muse de mauvaise réputation* (2006). En 2005, il coordonne la publication des actes des 25^e Hivernales d'Avignon intitulé *Où va la danse ? L'Aventure de la danse par ceux qui l'ont vécue*, en collaboration avec Amélie Grand, directrice des Hivernales.

résonance avec les mots qu'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux posent sur leur travail. En effet, se démarquant du courant « performatif » dont ils ne partagent ni les partis pris esthétiques, ni la démarche critique, ils défendent une danse débarrassée de toute psychologie, de toute intentionnalité et de tout « réalisme », une danse comme pure physicalité, pure « énergie graphique » puisant aux sources du dionysiaque. Comme ils l'énoncent dans un texte qui sert de préface à *Instincts de danse*, pour eux, leur art est avant tout « une expérience sensible de la réalité » en prise avec « certaines zones intérieures où affleure l'inconscient¹ », un langage qui repousse les limites du verbal et n'a pas à s'encombrer d'un quelconque « message ». Paradigmatique de leur approche esthétique, ce texte, intitulé « La création chorégraphique », en propose une définition qui a tout d'une *Défense et Illustration de la Danse Pure* sous-tendue par une profonde défiance vis-à-vis du *logos* :

[La danse] produit des œuvres animées par une intention souterraine et informulable où il ne s'agit pas de délivrer un message, d'expliquer quoi que ce soit, ni de commenter, mais de proposer une interrogation, une vision à partager, une intensité expressive. Nous pensons que nous vivons la danse comme une explosion d'être sous le langage qu'elle crée. Elle nous convoque à participer à une aventure qui de vertige en vertige dessine les contours d'un chemin d'éveil vers un nouveau regard ; un regard qui voit *avec et par* le corps dansant. Le corps ne ment pas. Il témoigne toujours de l'histoire de l'être (cet enchaînement secret de faits profonds qui le constituent) et de la correspondance ineffable avec la réalité qui s'y révèle.²

Selon cette approche, inutile de « [recourir] au concept » : place à « l'observation du corps », au « pressentiment intuitif », à l'unité de l'être « dans son entité [réfutant] toute dualité », à « l'état de présence³ ». Ici, la danse apparaît comme un *anti-théâtre*, un art « instinctif⁴ » dont les deux chorégraphes idéalisent le pouvoir heuristique en tant que mode d'accès privilégié à « une forme non apparente du réel⁵ ».

En même temps, comme un fil rouge qui relie toutes leurs créations, les Fatlam développent une poétique de la relation qui fonde leurs choix esthétiques et leurs modalités de travail, poétique qui n'est pas totalement dénuée d'une dimension politique – du moins est-ce l'hypothèse qui est la nôtre ici. Évidemment, les concernant, la question de la relation est, d'un certain point de vue, matricielle. Elle s'origine dans le couple formé par les deux chorégraphes en quête d'« une identité de “l'entre-deux”⁶ » : elle, femme, orientale, née à Tunis, de famille musulmane ; lui, homme, occidental, français, destiné à une carrière de footballeur ; tous deux faisant le choix, dès le début ou presque, de confronter leur corps, leur expérience sensible et leur imaginaire. C'est ainsi que, comme le fait remarquer Héla Fattoumi à Christine Roquet⁷, ils n'ont jamais créé de pièce sans duo, même si, après *Husaiï*, ils les délèguent le plus souvent à d'autres interprètes. En outre, bien qu'ils disent travailler dans la « confrontation » plus que dans la fusion, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux cosignent leurs créations sans qu'il soit possible de distinguer clairement la part qui revient à l'un ou à l'autre, si ce n'est dans des domaines

¹ Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, « La création chorégraphique », in *Instincts de danse*, *op. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Voir le choix significatif du titre de l'ouvrage qui leur est consacré en 1999 : *Instincts de danse*.

⁵ *Ibid.*

⁶ Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, « Trajectoires insolites », programme de *La Mada'a*, Arsenal de Metz, novembre 2004.

⁷ Héla Fattoumi citée par Christine Roquet, in *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, *op. cit.*, p. 18.

restreints – le choix des costumes et de la scénographie étant plutôt le fait de Héra Fattoumi, la composition musicale celui d'Éric Lamoureux. En ce qui les concerne, la double signature soulève donc, plus sans doute que pour d'autres couples de chorégraphes, le problème des conditions d'émergence d'« un “style personnel” à deux¹ ». C'est du reste sur ce point que porte l'étude que leur consacre la chercheuse en danse Christine Roquet². Partant du présupposé que « la question de la relation gît [...] au cœur même du geste dansé », cette dernière émet l'hypothèse que, « devenus ensemble chorégraphes », Héra Fattoumi et Éric Lamoureux « s'attachent à assigner à leur danse partagée [...] le dessein d'interroger la relation », voire de « l'inventer³ ». Or, selon Christine Roquet, celle-ci émerge de « la rencontre des imaginaires », un imaginaire inscrit dans la sensation et qui ne repose « pas seulement sur la capacité à “fictionner” propre à un individu [...], mais se trouve redoublé par un imaginaire social et culturel⁴ ». De cette « rencontre des imaginaires », la danse des Fatlam donnerait à voir les « ombres », les « jaillissements » et les « traces ».

Cependant, la question de la relation déborde largement celle de l'identité ou des modalités de travail des deux chorégraphes pour constituer le point focal de leur projet artistique. Afin d'éclairer la dynamique créatrice qui est la leur, ceux-ci font souvent référence aux concepts de « créolisation⁵ » et d'« identité-relation » théorisés par l'écrivain Édouard Glissant, ce qui, selon nous, définit les contours d'une utopie à l'œuvre au cœur de leur démarche artistique. Ainsi, à propos de *Wasla*, solo créé en 1998, ils écrivent :

La singularité de notre danse repose sur une « identité-relation » toujours en mouvement, façonnée par les échanges qui fondent notre histoire. Notre collaboration artistique permet d'ouvrir un espace commun, véritable foyer d'interactions dans lequel nous confrontons nos particularités par de multiples croisements qui peuvent être assimilés à une forme de « créolisation » au sens où l'entend Édouard Glissant.⁶

Ici, même si l'engagement politique n'est pas explicite, il nous semble souterrainement présent. En effet, comment ne pas en reconnaître la trace dans la référence, récurrente, à Édouard Glissant, auteur engagé, voire militant, dont la pensée s'inscrit dans la mouvance anticolonialiste, même si son œuvre, immense et protéiforme, se déploie dans une totale autonomie esthétique ? À partir du paradigme antillais, Édouard Glissant défend l'utopie d'une « créolisation » du monde à partir de l'idée, radicalement anti-essentialiste, d'une « identité-relation » pensée comme l'ouverture du lieu de la subjectivité au lien avec autrui :

Nous devons construire une personnalité instable, mouvante, créatrice, fragile, au carrefour de soi et des autres. Une Identité-relation. C'est une expérience très intéressante, car on se croit généralement autorisé à parler à l'autre du point de vue d'une identité fixe. Bien définie. Pure. Atavique. Maintenant, c'est impossible, même pour les anciens colonisés qui tentent de se

¹ Christine Roquet, *ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ « J'appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre. [...] Ma proposition est qu'aujourd'hui le monde entier s'archipélise et se créolise », Édouard Glissant, *Traité du tout-monde*, Gallimard, Paris, 1997, p. 194.

⁶ Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, note d'intention de *Wasla, ce qui relie* (1998), texte consultable sur [numeridanse.fr](http://www.numeridanse.fr), http://www.numeridanse.tv/fr/video/613_wasla-ce-qui-relie [En ligne].

raccrocher à leur passé ou leur ethnie. Et cela nous remplit de craintes et de tremblements de parler sans certitude, mais nous enrichit considérablement.¹

Cette notion, au carrefour de la philosophie, de l'anthropologie, de la sociologie et du politique, traverse toute l'œuvre de l'écrivain – romans, théâtre, poésie, essais –, même s'il la théorise plus spécifiquement dans son essai *Poétique de la relation*², puis dans l'un de ses derniers ouvrages, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*³.

Cette idée est au fondement du projet esthétique-politique des Fatlam : déjà présente dans la note d'intention de *Wasla* en 1998, elle constitue l'axe majeur du texte programmatique qu'ils élaborent pour le CCN/CBN en 2004, intitulé significativement « L'ici et l'ailleurs ». Là, ils rappellent que le projet de leur compagnie « repose sur le dialogue possible entre [leurs] deux singularités respectives, dans l'entrecroisement et le métissage de [leurs] deux approches de l'existence, sous l'influence de [leurs] racines respectives, orientales et occidentales⁴ ». Pour exprimer la dynamique qu'ils souhaitent donner au nouveau CCN, ils proposent comme emblème graphique « celui de l'entrelacs, figure centrale pour de nombreuses cultures, qui traverse aussi bien les arts populaires que les abstractions les plus radicales⁵ ». Concrètement, tout au long de leur mandat à la direction artistique du CCN/CBN, ils favorisent la confrontation entre la danse contemporaine occidentale et des danses « venues d'ailleurs », que ce soient des danses urbaines ou des danses originaires d'autres continents, notamment l'Afrique et l'Asie. Ce parti pris se traduit notamment par la création en 2005 d'un festival intitulé « Danses d'Ailleurs ». Dans le projet réactualisé du CCN/CBN pour 2010-2013, cette ligne de force s'enrichit d'éléments de théorisation plus précis que nourrissent différentes références empruntées aux sciences-humaines : référence à l'écosophie théorisée par Félix Guattari pour qualifier « une manière de réactiver, de réinventer le rapport aux autres, à soi, à son environnement, de retrouver certaines nécessités pour concevoir ces rapports en valorisant la notion d'interdépendance que nous opposons à celle d'inter-compétition omniprésente dans la société⁶ » ; et, bien sûr, référence à Édouard Glissant, dont la pensée irrigue leur projet artistique et qu'ils prennent la peine de citer longuement :

Ce n'est pas parce que les identités-relations sont ouvertes qu'elles ne sont pas enracinées. Mais la racine n'est plus une fiche, *an-chouk*, elle ne tue plus autour d'elle, elle trace (qu'on le veuille ou non, qu'on l'emmuraille ou qu'on la conditionne) à la rencontre d'autres racines avec qui elle partage le suc de la terre. Comme il y a eu des États-nations, il y aura des nations-relation. [...] Comme il y a eu des frontières qui séparent et distinguent, il y aura des frontières qui distinguent et relient, et qui ne distingueront que pour relier.⁷

Or, cet extrait, qui figure en bonne place dans le projet du CCN/CBN, provient d'un texte-manifeste publié en 2008 par Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau en réaction à

¹ Édouard Glissant, « Pour l'écrivain Édouard Glissant, la créolisation du monde est "irréversible" », propos recueillis par Frédéric Joignot, *Le Monde.fr*, 04/02/2011, www.lemonde.fr [En ligne].

² Édouard Glissant, *Poétique de la relation. Poétique III*, Gallimard, Paris, 1990.

³ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Gallimard, Paris, 2009.

⁴ Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, « L'ici et l'ailleurs », projet pour le CCN/CBN, 2004.

⁵ Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, extraits du projet « L'ici et l'ailleurs », CCN/CBN 2010-2013, texte consultable sur le site de la compagnie, www.ccncbn.com/fattoumilamoureux/hela-fattoumi-eric-lamoureux [En Ligne].

⁶ *Ibid.*

⁷ Patrick Chamoiseau et Édouard Glissant, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?*, éditions Galaade, Institut du Tout-Monde, 2007, p. 18.

la création du Ministère de l'Immigration, de l'Intégration et de l'Identité Nationale et dans lequel les deux auteurs en appellent au relâchement des crispations identitaires qui empoisonnent la société française. De ce point de vue, le multiculturalisme auquel on pourrait être tenté de réduire le projet des Fatlam nous semble fortement teinté d'une dimension politique qui ne dit pas son nom. Prudence devant la méfiance que suscite aujourd'hui tout art explicitement politique ? Précaution nécessaire pour des artistes travaillant au sein d'une structure institutionnelle ?

Même si le mot « politique » n'est pas toujours prononcé, reste qu'au cours des années 2000, le travail des Fatlam s'ancre plus profondément dans la réalité politico-sociale. Nous voyons là une tentative de conciliation entre l'exigence d'autonomie créatrice et un désir de politique qui s'impose aux artistes en des temps qui s'assombrissent¹. En effet, dans leur travail, la question de l'identité-relation se radicalise au frottement de l'actualité nationale, une résonance dont les deux chorégraphes semblent parfaitement conscients. Dans un entretien donné en décembre 2009, ils soulignent le lien entre leur démarche artistique et les tensions qui traversent la société française. Si les termes utilisés restent évasifs, il nous semble possible d'y lire une allusion aux crispations identitaires qui s'aggravent en France dès la fin des années 1990 et dont les principales victimes sont les minorités issues de l'immigration :

Travailler sur la notion de relation dans le contexte actuel entre en résonance avec des problématiques complexes qui secouent notre société. Les débats sont nécessaires pour re-questionner et repositionner les conditions d'un espace démocratique [...] où [l'homme] peut être plus troublé par des approches maladroites ou trop manichéennes. Nous pensons que l'artiste peut [y] prendre part à sa manière en proposant une vision, une poétique qui participe de ce débat d'idées déterminant pour l'avenir « des humanités » comme le dit de façon si pertinente et si sensible Édouard Glissant.²

La même année, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux créent le solo *Manta*, pièce dans laquelle ils s'emparent d'un sujet extrêmement polémique en France : le voile islamique. Bien que cette création ait déjà été précédée de pièces « à forte résonance sociétale³ », notamment *1000 départs de muscles* en 2007, il est clair qu'elle déchire définitivement l'image lisse qui était encore celle des Fatlam : leur travail se politise aux yeux des médias en même temps que le discours des chorégraphes se fait plus explicitement engagé. Cette évolution est particulièrement sensible dans les entretiens que Héla Fattoumi accorde à la presse et où elle évoque ses origines arabes, sa double culture, le débat sur le port du voile à l'école, et dénonce les représentations manichéennes qui, depuis le 11 septembre 2001, renvoient dos à dos Orient et Occident. À la question de la journaliste Claire Robin qui lui demande si « le voile, dans [*Manta*] [est] un parti pris esthétique ou un questionnement politique », elle répond sans détours :

¹ Allusion à un discours d'Hannah Arendt prononcé en 1959, « De l'humanité dans de sombres temps » : « L'histoire connaît maintes époques où le domaine public s'obscurcit, où le monde devient si incertain que les gens cessent de demander autre chose à la politique que de les décharger du soin de leurs intérêts vitaux et de leur liberté privée ».

² Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, programme de la saison 2009-2010 du CCN/ CBN, propos recueillis en décembre 2009.

³ Cette expression est celle qui est utilisée par Héla Fattoumi et Éric Lamoureux dans leurs notes d'intention et dans le texte présentatif du projet du CCN/CBN pour 2010-2013. Selon nous, elle tend à minorer la portée politique de leurs créations.

Notre démarche artistique a été rattrapée par des faits sociétaux, tels le port du voile à l'école. Stigmatisée, tronquée, l'image de l'islam est un sujet délicat et complexe, d'où la nécessité d'en parler. On le voit bien : derrière la question du voile se cache celle de l'accueil réservé à la religion en Occident. *Manta* ne veut parler au nom de personne, mais l'artistique, ici, est éminemment politique.¹

Entre 2009 et 2013, cette évolution vers un engagement explicite ne fait que s'accroître ; elle se traduit par la création de deux autres pièces dont la dimension politique est clairement assumée : *Lost in burqa* (2011) et *Masculines* (2013) qui forment avec *Manta* une sorte de triptyque féministe. Au cours de cette même période, signe que la réception critique du travail des Fatlam a changé, la pièce *Just to dance* (2010), que n'accompagne pourtant aucun discours explicitement engagé, donne lieu à un article de Thomas Hahn publié dans la revue *Cassandra*² qui en propose une lecture résolument politique, en lien avec le contexte français³. Quant à nous, nous nous consacrerons uniquement dans la suite de notre étude à l'analyse de *Manta*, *Lost in burqa* et *Masculines* afin de réfléchir à la manière dont, dans ces trois pièces, la politisation du propos influe sur les partis pris esthétiques, et notamment à la manière dont la danse, dans ces propositions, s'hybride avec les autres arts.

1.3.3 Les risques d'un régime d'indistinction

La transgression ne saurait être subversive lorsqu'elle constitue sa propre finalité, lorsqu'elle devient un produit de consommation, et s'attache donc à préserver les limites et les normes sans lesquelles elle n'existerait plus.

Hélène Marquié⁴

Comme nous le pressentons à travers ces différents parcours chorégraphiques, assumer une posture explicitement engagée et une danse intentionnellement politique n'a aujourd'hui rien d'évident pour un artiste, *a fortiori* dans le champ de la danse contemporaine française dont l'existence dépend en grande partie du soutien institutionnel. Plus difficile encore est d'articuler l'intention politique avec l'expérimentation esthétique, cette difficulté-là étant le propre de tout art critique, aujourd'hui comme hier. À ces difficultés s'en ajoute une troisième qui, elle, est propre au contexte actuel : en faisant le choix de se politiser, l'artiste ne prend-il pas aujourd'hui le risque de se *ringardiser* ? En effet, à l'ère du postmodernisme, de la fin des utopies et des grands métarécits, l'apolitisme semble devenu le propre de l'art et l'autonomie créatrice

¹ Héla Fattoumi, « Héla Fattoumi danse et lève le voile », propos recueillis par Claire Robin, in *Ouest France* du 2 décembre 2009.

² Comme on peut le lire sur le site de la revue, « *Cassandra/Horschamp* porte depuis 1995 les valeurs d'un art en prise avec la société dans la lignée des combats de l'après-guerre, continue à faire avancer les idées et lutte contre l'endogamie. Notre travail est celui d'une "nouvelle critique" qui ne se contente pas de juger "l'objet" mais appréhende le geste de l'art dans une vision qui prend en compte la relation à l'histoire, aux publics et aux lieux », <http://www.horschamp.org/spip.php?rubrique300> [En ligne].

³ Thomas Hahn, « La danse de l'identité », in *Cassandra*, « L'Art en Procès », n°82, été 2010.

⁴ Hélène Marquié, « Conquêtes et enjeux pour les femmes dans un territoire de paradoxes : la danse », in *Profession : créatrice. La Place des femmes dans la création artistique*, Agnès Fidecaro et Stéphanie Lachat (dir.), Antipodes, Lausanne, 2007, p. 165.

s'imposer comme un impératif catégorique contre toute tentative de subordination à un ordre hétéronome. Plus encore, le paradigme politique de l'art est aujourd'hui redéfini selon des modalités qui en exténuent la puissance subversive au profit d'un paradigme transgressif faisant loi. Ainsi, l'engagement artistique semble s'être aujourd'hui substitué à l'engagement politico-social, et l'artiste avant-gardiste à l'artiste engagé. La pensée progressiste sous-tendant le modernisme étant désormais obsolète, l'art contemporain fait de la « radicalité » esthétique son marqueur spécifique et *quasi* exclusif. Autrement dit, « l'art se voit [...] réinstallé dans les principes fondamentaux de l'avant-garde oblitérés par le modernisme : l'affranchissement vis-à-vis des dogmes, le refus de l'idéologie, la méfiance à l'égard du politique, la manipulation subversive des valeurs et des genres sans exclusive¹ ». Dans ces conditions, pratiquer (et défendre) un art engagé et politique, n'est-ce pas se déclarer anti-postmoderne et prendre le risque d'être rangé, au mieux dans la catégorie des *has been*, au pire dans celle des réactionnaires ? Ces questions qui agitent depuis quarante ans le champ des arts plastiques se posent aussi, selon nous, pour la scène contemporaine. Ainsi, partant que le postmodernisme est l'expression propre de toute forme d'art dit « contemporain »², nous nous demanderons si la danse contemporaine n'est pas, elle aussi, prise au piège du paradoxe permissif qui caractérise le « triple jeu » qui se joue dans le champ des arts plastiques – un « jeu » mis en lumière par la sociologue Nathalie Heinich dans un essai publié en 1998 et, selon nous, toujours d'actualité.

En effet, dans les arts plastiques comme dans les arts de la scène, une même « partie de main chaude³ » se joue qui tend à désamorcer la potentialité subversive de l'art au profit d'une transgressivité encouragée, valorisée, labellisée par les institutions culturelles. Décrivant ce qu'elle considère comme une logique « perverse » voire comme une « pathologie⁴ » du corps social de l'art contemporain, Nathalie Heinich montre qu'un nouveau paradigme de l'art s'est imposé qui n'a de « définition que négative puisqu'il consiste essentiellement dans la transgression des frontières de l'art existantes⁵ ». Or, ces transgressions, parce qu'elles sont derechef intégrées par l'institution, perdent au final toute puissance transgressive, condamnant les artistes à des transgressions toujours plus radicales, à une fuite en avant vers la transgression de la transgression : « on entre alors dans la partie de main chaude, l'emballlement du jeu entre transgression, réaction et intégration, auquel on assiste aujourd'hui⁶ ». À la « dictature du nouveau » qui constituait le paradigme de la modernité fait place la « dictature de la transgression », paradigme de la contemporanéité, étonnant paradoxe « en vertu de quoi l'art est d'autant plus valable qu'il est plus transgressif des valeurs communes⁷ ». « Sois transgressif ! », telle est l'injonction à laquelle sont tenus de répondre les artistes contemporains sous peine d'être mis « hors-jeu », voire de ne jamais y entrer. Ainsi, peut-être faut-il admettre que, contrairement à ce que prétend Hans-Thies Lehmann à propos du théâtre postdramatique, la transgression

¹ Catherine Grenier, *Dépression et subversion. Les racines de l'avant-garde*, Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 11.

² Nous reprenons ici la thèse du chercheur Fredric Jameson pour qui le postmodernisme est « la logique culturelle du capitalisme tardif ».

³ Cette expression est celle utilisée par Nathalie Heinich pour désigner le « triple jeu » de l'art contemporain, in Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 337.

⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷ *Ibid.*, p. 259.

n'est pas nécessairement « la suspension de la norme » et, surtout, que cette suspension n'a pas toujours un effet dissensuel. Comme le souligne Nathalie Heinich, dans le cas de l'art contemporain, « la transgression des frontières ne se confond pas avec l'absence de norme : rien n'est plus normé, plus contraint que le travail de l'artiste qui cherche à franchir les limites sans être pour autant exclu, à modifier les règles du jeu sans être déclaré hors-jeu¹ » - et cela, ajouterons-nous, indépendamment des frontières franchies par les artistes pour obtenir leur intronisation symbolique² : frontières de l'art, du musée, de l'authenticité, de la morale ou du droit³. Dans cette affaire, en cherchant à toute force à suspendre la règle, les artistes ne participent plus de la remise en cause des règles de l'art fixées par les institutions et le marché. Selon Isabelle Barbéris, ce serait même plutôt le contraire :

La transgression ne serait rien d'autre qu'une modalité rhétorique convenue entre les artistes et les institutions, partenariat implicite dans lequel chacun renverrait la balle à l'autre. Or, en n'ayant de cesse de repousser chaque frontière, les artistes ne font rien moins que concéder aux institutions le suprême pouvoir *performatif* de décréter ce qu'*est* l'art ; institutions qui, en retour, par leur pouvoir définitoire, adoubent leur « aura » transgressive. Dans ce cercle vertueux, ce sont au final les transgresseurs qui ont abandonné aux politiques (et aux marchands) la fonction *performative* de définition du contenu.⁴

Le « triple jeu » de l'art contemporain nous oblige donc à repenser les relations entre l'art et le pouvoir et les fonctions de la transgression dans la création artistique. Or, dans cette « partie de main chaude », c'est la potentialité critique de l'art qui est, selon nous, la grande perdante. Dans un contexte où la transgression de la loi est devenue la loi de la transgression, comment les artistes peuvent-ils prétendre retourner la norme contre elle-même et leurs œuvres garder une puissance subversive ? Transgression n'est pas subversion, surtout pas quand elle participe d'une « démarche « iconolâtre », adoratrice de l'art, consistant à tout lui accorder, à exiger son extension à la totalité du monde⁵ », alors que les artistes contemporains ne croient plus, pour la plupart, en la puissance transformationnelle de l'art. Ici, la distinction entre transgression et subversion proposée par Michel Foucault s'avère éclairante. Selon lui, alors que la subversion est animée « par la puissance du négatif », la transgression, elle, « n'oppose rien à rien », « ne cherche pas à ébranler la solidité des fondements », ne « triomphe » pas « sur les limites qu'elle efface⁶ » : « Rien n'est négatif dans la transgression⁷ ». En ce sens, la transgression artistique ne constitue pas nécessairement un geste politique. Et ce d'autant moins lorsqu'elle est au fondement d'un jeu convenu qui finit par se refermer sur une petite catégorie d'initiés (artistes, institutionnels, critiques, amateurs fidèles, public cultivé, etc.), créant un écart problématique entre l'art contemporain et le grand public qui, le plus souvent profane, n'en connaît ou n'en comprend pas les règles. Dans un tel régime de séparation, on voit mal comment l'art contemporain pourrait prétendre faire réellement dissensus, repousser

¹ *Ibid.*, p. 56.

² Autrement dit, le label « artiste contemporain ».

³ Nous reprenons ici les catégories proposées par Nathalie Heinich dans sa partie consacrée aux transgressions, in *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 73-174.

⁴ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, *op. cit.*, p. 62

⁵ Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 172.

⁶ Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Dits et écrits*, tome 1, « Quarto », Gallimard, Paris, 2001, p. 265.

⁷ *Ibid.*, p. 266.

les limites du dicible, du pensable et du faisable : proposer un nouveau « partage du sensible ».

L'analyse de Nathalie Heinich, bien que menée il y a plus de quinze ans, nous semble toujours valable aujourd'hui et pouvoir s'appliquer à la scène contemporaine, théâtrale et chorégraphique. Là, la « partie de main chaude » se traduit par l'intégration dans les réseaux de production et de diffusion institutionnels (CDN, CCN, scènes nationales, centres d'art, etc.) d'« esthétiques du risque » où dominent des pratiques transgressives prétendument subversives parce que jouant « avec les extrêmes de l'affect qui, [selon Hans-Thies Lehmann,] détiennent toujours aussi la possibilité de la rupture blessante du tabou¹ ». Bien qu'elles concernent une minorité de metteurs en scène et de chorégraphes, ces esthétiques sont fortement valorisées et médiatisées car elles représentent, aux yeux de l'institution et de la critique, l'avant-garde de la scène actuelle – critère d'artisticité par excellence, aujourd'hui. Emblématiques de ces « esthétiques du risque », les créations de Rodrigo Garcia, de Jan Fabre ou de Romeo Castellucci qui défraient régulièrement la chronique selon « une logique du scandale programmé² » qui, au final, ne surprend plus grand monde. C'est que cela fait partie du « jeu » et que seuls des profanes (ô combien ignorants des règles de l'art) peuvent s'en trouver perturbés (ce qui arrive, parfois).

Le constat de la valorisation des pratiques transgressives dans les arts de la scène pose, évidemment, la question politique de l'effectivité de leur puissance dissensuelle. Ainsi, dans un article récent, Katya Montaignac se demande si, à l'aune de la « surenchère d'images et d'actions [...] qui se déploie sur les scènes chorégraphiques », la danse peut encore être subversive³. En danse contemporaine, les pratiques transgressives portent principalement sur les usages du corps, ce qui paraît évident mais ne doit pas nous faire oublier qu'il est aussi l'instrument privilégié de la transgression dans les autres arts. Cela dit, à l'instar des plasticiens, les chorégraphes contemporains s'attachent aussi à violer les « frontières de l'art », un défi que relève une nouvelle génération de chorégraphes français à la fin des années 1990. Pour cette avant-garde chorégraphique, il ne s'agit pas seulement de remettre en cause les frontières définitionnelles de la danse mais aussi les conventions de la représentation, selon la logique radicale d'un art déceptif anti-spectaculaire. Les premières créations de Jérôme Bel, de Xavier Le Roy ou d'Alain Buffard en sont de bons exemples. Phénomène générationnel ? Effet du « triple jeu » ? Ce sont souvent les mêmes artistes qui passent simultanément ou successivement les bornes de l'art (« non-danse », « danse conceptuelle », « attitude performative »), celles de la scène (danse « hors-la-carte ») ou celles de la morale (« danse des orifices⁴ ») : ainsi de Boris Charmatz, de La Ribot, de Jennifer Lacey ou encore du duo constitué depuis près de dix ans par François Chaignaud et Cecilia Bengolea.

Dans son article publié en 2010, Katya Montaignac établit des différences d'appréciation entre ces pratiques transgressives⁵. Elle considère ainsi que, sur la scène

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 294.

² Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, op. cit., p. 190.

³ Katya Montaignac, « La danse contemporaine peut-elle encore être subversive ? », in *Jeu : revue de théâtre*, n°135, (2)2010, p. 118-123.

⁴ Allusion à un article du philosophe Roland Huesca consacré à la danse contemporaine, « Nudité : la danse des orifices », in *Quant à la danse*, octobre 2004.

⁵ Elle les appelle, du reste, des « attitudes subversives », présupposant l'effectivité politique de ces transgressions, une relation de cause à effet, qui, selon nous, doit être interrogée dans le contexte contemporain.

chorégraphique contemporaine, la transgression des frontières de l'art a réellement « une dimension critique et politique¹ », même si elle admet que ces pratiques sont désormais courantes. En revanche, elle dénonce la surenchère dans la transgression des frontières de la dignité et de la décence qui représente la part la plus spectaculaire de la transgressivité scénique et la plus médiatisée : « une nudité de plus en plus crue, le *trash*, la violence, le sexe, la pornographie... Les chorégraphes ne reculent devant rien pour provoquer le spectateur (qui en redemande)² ». Et de citer à titre de « chef de file de ce mouvement subversif fasciné par l'obscène³ », Jan Fabre « avec ses spectacles provocateurs où la scène devient un déversoir de sécrétions et de déjections en tous genres, passant de la masturbation à la scatologie, sans oublier l'insertion d'objets – du godemiché au fusil – dans tous les orifices du corps⁴ ». « Chef de file » ou pas, Jan Fabre n'est pas le seul à rechercher « la rupture blessante du tabou ». Ainsi, dans *Pâquerette* (2008), François Chaignaud et Cecilia Bengolea « pénétrés par des godemichés tentent de rompre avec “le consensus qui a, jusque-là, malgré tout préservé les anus de la chorégraphie” (sic)⁵ ». Plus récemment, dans (*nou*), le chorégraphe Mathieu Hocquemiller en compagnie de six personnalités venues d'horizons différents mais partageant à l'évidence le même combat (travailleurs du sexe, performeurs *queer*, universitaires, post-féministes pro-sexe, comédiens, danseurs...) présente au festival Montpellier Danse de 2014 une « danse des orifices » des plus radicales. La note d'intention du spectacle est, à cet égard, explicite :

(*nou*) aborde le sexe. Et la danse. Le sexe et la danse. Entre eux : le corps en commun, mais qu'une tradition de la représentation chorégraphique a souvent noyé dans un brouillard d'euphémismes et d'évidences. Non sans audace, (*nou*) vient œuvrer à rebours des raidissements de l'ordre moral, mais tout autant de la complaisance des expressions commerciales du sexe, et autres provocations hâtives. Dans le corps entre sexe et danse, Hocquemiller désigne ce qui déborde l'individu vers le collectif, l'altérité et la construction d'imaginaires sexuels alternatifs et contemporains.⁶

Après que la nudité est « devenue le théâtre de la danse, le lieu commun de cet art » par lequel « le chorégraphe expose le cru de la chair⁷ », depuis une dizaine d'années, elle cède donc la place à des usages du corps de plus en plus extrêmes, à l'obscène, au *trash*, à la pornographie, selon une logique de radicalisation progressive. Katya Montaignac considère cette surenchère dans l'obscène comme « une nouvelle convention », voire comme une stratégie de « l'irrévérence sociale et [du] “politiquement incorrect” » chargée « d'attirer l'attention des médias – et souvent, par conséquent, la diffusion⁸ ». Quant à nous, nous ne ferons pas aux artistes ni même aux institutions qui produisent et diffusent ces spectacles de procès d'intention de cet ordre. Car la question qui nous occupe ne concerne pas tant le présumé calcul cynique présidant à ces propositions ni l'authenticité des intentions des artistes que nous ne mettons pas *a priori* en doute. La question que nous nous posons est celle de *l'effectivité politique* de ces créations, *a fortiori* quand leurs auteur.es se revendiquent d'un art critique et politique.

¹ Katya Montaignac, « La danse contemporaine peut-elle encore être subversive ? », *op. cit.*, p. 121.

² *Ibid.*, p. 118.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Sophie Grappin-Schmitt, critique de *Pâquerette*, site Paris-art, www.paris-art.com [En ligne].

⁶ Note d'intention de (*nou*), texte consultable sur le site de la compagnie A Contrepoil du sens de Mathieu Hocquemiller, www.acontrepoildusens.com/node/1 [En ligne].

⁷ Roland Huesca, « Nudité : la danse des orifices », *op. cit.*

⁸ Katya Montaignac, « La danse peut-elle encore être subversive ? », *op. cit.*, p. 118.

Or, dans le contexte contemporain, il est devenu difficile d'évaluer la valeur politique d'une œuvre, qu'elle soit plastique ou scénique. Car la logique du « triple jeu » finit par créer un régime d'indistinction où la transgression se confond avec la subversion et le politique. Si tout est politique, rien ne l'est, l'art critique se diluant dans le tout transgressif. Cette confusion, encouragée et entretenue par les institutions, invite à la prudence et impose la recherche de critères discriminatoires efficaces permettant de distinguer des formes de transgression sans effet politique (car pures provocations, n'ayant d'autres finalités qu'elles-mêmes ; pire, en accord avec l'air du temps) et des formes de transgression ayant une véritable puissance disruptive et subversive, soit le pouvoir de dénoncer l'idéologie dominante, voire de retourner la norme contre elle-même. Évidemment, cette tâche n'est pas facile sachant que, selon la logique du « triple jeu », la transgressivité d'une œuvre contemporaine lui sert précisément de légitimation artistique. Ajoutons que, en étant intégrées par les institutions et la critique, certaines créations tendent malgré qu'elles en aient à produire de nouvelles normes, autrement dit un politiquement incorrect labellisé qui finit par faire consensus, par ne plus provoquer « qu'un sentiment de conformité aux attentes d'un public culturellement sélectionné¹ ». C'est ce « label de transgressivité » à l'œuvre dans la danse contemporaine que dénonce Hélène Marquié dans plusieurs de ses articles, faisant le constat de la multiplication depuis plus de quinze ans de propositions dont « l'aspect normatif est [...] dissimulé par des agencements esthétiques et discursifs avant-gardistes² ». Ces créations, qui se revendiquent de la subversion, interrogent les identités sexuelles, le genre et les sexualités à travers la mise en scène de l'homosexualité et des jeux de travestissement souvent inspirés de l'esthétique *camp*. Cependant, en passant certaines de ces propositions au crible d'une critique politique rigoureuse – en l'occurrence, féministe –, Hélène Marquié remarque qu'elles dessinent un paysage esthétique-politique homogène marqué par une forte cohérence idéologique ; et que leur avant-gardisme affiché tend à masquer une pensée qui n'est pas si émancipatrice qu'elle prétend l'être puisqu'elle tend à reconduire la bi-catégorisation sexuelle et la minorisation des femmes :

Très généralement, homosexualité masculine, genre, travestissement, deviennent des termes interchangeables. L'annexion du genre féminin par le sexe masculin n'a jamais constitué une remise en question des rapports sociaux de sexe. Les relations entre ceux-ci restent tout à fait conformes aux normes hétérosexistes, et derrière les costumes, les maquillages, travestissements, etc., on découvre des corps tout aussi normés, contraints dans leurs mouvements, dans leurs tensions, leurs énergies.³

Au final, pour Hélène Marquié, cette avant-garde pleinement légitimée par les institutions et la critique (ce qui, en soi, donne à réfléchir) pourrait bien ne faire que véhiculer un point de vue dominant, ici, androcentriste.

Transgressif ? Subversif ? Politique ? Comment sortir du régime d'indistinction qui est celui de l'art contemporain ? Peut-être en dégagant quelques principes méthodologiques qui permettent d'évaluer la puissance dissensuelle d'une œuvre. Le premier de ces principes consistera à mesurer sa capacité disruptive et subversive à l'aune de l'idéologie dominante, soit à ne jamais séparer l'analyse de l'œuvre de celle du contexte

¹ Hélène Marquié, « Conquêtes et enjeux pour les femmes dans un territoire de paradoxes : la danse », *op. cit.*, p. 165.

² *Ibid.*, p. 159.

³ *Ibid.*, p. 163.

politico-social dans lequel elle s'inscrit. Pas de subversion sans prise en compte des modalités par lesquelles s'exerce le pouvoir. Car il n'y a pas d'en soi de la subversion fixé de toute éternité dans l'art comme dans la vie, et laisser aux institutions et au marché le soin de définir ce qui est subversif, c'est signer l'arrêt de mort de la potentialité subversive de l'art. Il en va ici de la distinction entre « police » et « politique », une distinction précieuse que nous devons à Jacques Rancière :

La police, ça consiste à dire : « voilà ce qui est subversif en matière d'art ». La politique consiste à dire : « Non il n'y a pas de forme d'art subversive par elle-même, il y a une sorte de guérilla permanente pour définir les potentialités des formes d'art et les potentialités politiques de n'importe qui ».¹

Aujourd'hui, la prise en compte du contexte politico-social dans l'évaluation de la politicité d'une œuvre est une précaution d'autant plus nécessaire qu'on connaît la capacité du système néo-libéral à convertir toute expression contestataire en valeur marchande. La puissance de récupération par le marché n'épargne pas le champ de l'art où les œuvres sont traitées comme des produits culturels à l'instar d'autres marchandises – sans compter que le retournement infini de la norme et de sa subversion semble s'être considérablement accéléré. Et même si la danse contemporaine aime à se considérer comme une « anti-technique capitalisable, circulation de signes non réifiables² », elle est prise, elle aussi, dans l'économie de marché. Douchant les prétentions à l'exterritorialité du spectacle vivant, Isabelle Barbéris rappelle que les œuvres scéniques, même si elles échappent « en grande partie à la notion réifiée d'œuvre³ », sont tout aussi monnayables que des productions artistiques « matérialisées » :

[L]a logique spéculative raffole des biens instables, et [...] la fétichisation est d'abord une fonction de transformation du réel en valeur abstraite. De ce point de vue, l'abstraction désirée par Adorno s'avère favorable à l'arbitraire des marchés et à leur pouvoir d'absorption de la sphère réelle à l'intérieur de la sphère virtuelle.⁴

Dans ces conditions, plus que jamais, si « résistance » il y a, elle doit se montrer « coextensive et absolument contemporaine » du pouvoir, « aussi inventive, aussi mobile, aussi productive que lui⁵ ». C'est pourquoi l'artiste comme la chercheuse ne peuvent se permettre d'être naïfs sur les modalités d'exercice du pouvoir ; du moins doivent-ils s'efforcer de ne pas l'être.

Dire cela, c'est rappeler qu'un art véritablement politique ne peut pas faire l'économie d'une réflexion sur le monde ni d'une connaissance de l'Histoire et de la société. Sans prise en compte de l'état du monde, comment l'artiste pourrait-il échapper au repli autoréflexif, à une course sans fin à la transgressivité prenant l'art pour seul véritable horizon ? Au moment où triomphe la logique du « triple jeu » sur la scène contemporaine, il nous semble, quant à nous, qu'une œuvre aura plus de chance d'être *effectivement* politique en renouant avec sa capacité à penser le monde qu'en expérimentant son pouvoir transgressif. Car la surenchère dans la transgression, nous l'avons vu, a plus à voir avec un processus d'autonomisation de l'art qu'avec une extension de sa capacité politique. À la dictature de la transgression, nous opposons donc l'exigence d'un *contenu*

¹ Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Amsterdam, Paris, 2009, p. 600.

² Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, op. cit., p. 63.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome 3, « Quarto », Gallimard, Paris, 2001, p. 267.

garantissant que l'œuvre, surtout si elle se prétend subversive, ne se limite pas à de l'art *sur* l'art ou à de la pure provocation. Comme l'écrit avec mordant Hélène Marquié à propos de la danse contemporaine, « le corps n'est subversif que s'il s'articule à une pensée qui l'est réellement », raison pour laquelle « transgression et subversion peuvent être incompatibles¹ ». Bien entendu, cette exigence s'impose aussi à la chercheuse en art politique. Sans prise en compte de l'état du monde (et pas seulement du contexte esthétique de production des œuvres), comment pourrions-nous prétendre mesurer la capacité dissensuelle d'une œuvre ? Autrement dit, dans l'analyse des spectacles, notre « expertise » socio-politique est vouée à se confronter à celle des artistes. Aussi, sans prétendre à un diagnostic objectif, encore moins exhaustif², nous efforcerons-nous du moins de clarifier nos présupposés idéologiques et de préciser autant que possible les positionnements qui sont les nôtres.

Cette nécessaire analyse de l'état du monde et des modalités de la domination, outre qu'elle constitue toujours un point de vue situé, est une tâche ardue. Car le propre de la domination est d'apparaître comme une donnée naturelle d'autant plus difficile à contrer qu'elle est (aujourd'hui plus qu'hier, peut-être) diffuse, abstraite et tend à s'invisibiliser. Pour la danse contemporaine en particulier, il est évident que nous ne pourrions faire l'économie d'une réflexion sur l'idéologie du corps qui prévaut aujourd'hui dans les sociétés occidentales, condition nécessaire à l'identification d'un *corps scénique critique*. Ce préalable s'impose d'autant plus qu'on peut douter (et d'autres chercheuses et chercheurs avec nous) que les corps scéniques considérés comme subversifs par les artistes, les institutions et la critique (même la plus savante) soient réellement en rupture avec l'idéologie dominante. En effet, si l'on s'en tient aux propositions de l'avant-garde théâtrale et chorégraphique, il semble que l'artiste de scène, devenu *performeur*, soit sommé de s'abandonner à une « sorte d'appétit démesuré du réel, de la présence pure, du corps nu, écartelé et supplicié qu'on exhibe sur scène dans la violence de sa présence³ », autrement dit, qu'il soit tenu de mettre son corps à l'épreuve de la façon la plus extrême. Dans la suite de nos analyses, nous devons donc nous demander si ce traitement radical du corps scénique est aussi subversif qu'on le prétend, et si « sous couvert d'en ébranler la puissance, toute une logique des corps en scène ne conforte [...] pas, précisément la domination⁴ ».

À ces principes méthodologiques, s'en ajoute un troisième qui consistera à confronter dans une perspective critique l'analyse des œuvres avec les intentions affichées par les artistes. Car dans le régime d'indistinction créé par le « triple jeu », nous ne pouvons exclure l'éventualité qu'une œuvre intentionnellement politique ou proclamée subversive ne le soit pas *effectivement* ou le soit insuffisamment. Du reste, chez certains chorégraphes, il apparaît symptomatiquement que l'affichage de la transgressivité s'accompagne d'un rejet plus ou moins explicite du politique. Comme l'observe Hélène Marquié, chez certains artistes, les transgressions ne sont légitimées qu'« à condition qu'elles ne se revendiquent pas d'une visée politique plus large, et surtout pas féministe⁵ ».

¹ Hélène Marquié, « Conquête et enjeux pour les femmes dans un territoire de paradoxes, la danse », *op. cit.*, p. 165.

² Ce qui serait d'une exorbitante prétention et ouvrirait la voie au dogmatisme.

³ Alain Badiou avec Nicolas Truong, *Éloge du théâtre*, Flammarion, Paris, 2013, p. 24-25.

⁴ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, *op. cit.*, p. 53-54.

⁵ Hélène Marquié, « Sexualité et transgression : images de chorégraphes femmes en France », in *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps*, Noël Burch et Hélène Marquié (dir.), L'Harmattan, Paris, 2006, p. 62.

Cela dit, la plupart des artistes considèrent la transgressivité comme un gage de politicité de leur travail. Nous devons alors nous demander si, par-delà les intentions affichées, l'œuvre a une réelle potentialité critique. Là encore, le cas de l'avant-garde de la danse contemporaine française est intéressant en ce qu'il nous invite à la plus grande prudence. Selon Hélène Marquié, bien que certains artistes prétendent subvertir les représentations du genre et des sexualités, ils ne font parfois que reconduire des stéréotypes (stéréotype de l'homosexuel efféminé, de la femme enfant, de la femme fatale, etc.), tout en laissant dans l'ombre tout un pan de la réflexion sur ces questions :

Dans le domaine des genres et des normes sexuelles, la transgression reste le domaine exclusif des hommes. Pour les femmes, l'inversion des rôles ou l'homosexualité restent non représentés (irrepr sentables ?), le travestissement est exceptionnel, toujours stéréotypé et conventionnel. Le sexe féminin demeure confirmé dans ses assignations, quel que soit le sexe de la ou du chorégraphe.¹

De même, « le désir, les fantasmes féminins sont rarement évoqués, sauf à n'être que la projection de ceux des hommes² ». Le constat de ce manque à voir ou de cet impensé de la scène nous conduit à envisager, derrière la vitrine d'un art subversif intégré par les institutions et le marché de l'art, l'existence de propositions critiques reléguées dans un hors-champ de la scène officielle ou du politique labellisé. Nous garderons donc à l'esprit qu'à côté d'œuvres qui se revendiquent subversives ou sont étiquetées comme telles, il en existe d'autres dont la potentialité politique reste inaperçue ou systématiquement minorée parce qu'elles correspondent à des points de vue et/ou à des esthétiques marginales, minoritaires ou intempestives. En tant que chercheuse, il nous reviendra donc de prendre en considération la possibilité de ces « angles morts » de la pensée et de la scène et, à cet effet, d'adopter autant que possible un point de vue décentré comme un outil critique.

Pour finir, rappelons qu'il importe aussi de mesurer la capacité politique d'une œuvre à la relation que l'artiste entretient avec le spectateur, ce que la course à la transgression des avant-gardes de la scène contemporaine ne peut nous faire oublier. Aujourd'hui, au nom d'un art prétendument subversif, ces dernières s'attachent souvent à annihiler la capacité du spectateur à développer une distance critique vis-à-vis des œuvres. Hautement suspecte, la distanciation qui fit les beaux jours du théâtre brechtien. Et non moins suspect, le détour par la fiction où continue de s'opérer, au nom de la nécessité politique tout autant que du plaisir d'être au théâtre, une forme d'identification entre le spectateur et les personnages. Désormais, pour être labellisée « politique », l'œuvre doit entretenir avec le spectateur – considéré souvent « comme un être passif, larvaire, d missionnaire³ », autrement dit, un « consommateur » -, une relation aussi *commotionnante* que possible. Et c'est sans doute au nom de la prétendue « passivité » du spectateur que les « esthétiques du risque » et du « choc » déchaînent leurs forces sur les scènes théâtrales et chorégraphiques. Cependant, si ces esthétiques se présentent comme la pointe acérée de l'avant-garde, l'idéologie qui les sous-tend n'a quant à elle rien de nouveau. Selon Isabelle Barbéris, la scène contemporaine est toujours enfermée sous un « couvercle néoplatonicien » qui condamne la représentation comme une illusion dangereuse, une conviction servant de justification à la violence iconoclaste de certains metteurs en scène : « S'il est entendu qu[e le spectateur] est limité, prisonnier d'un monde de représentations

¹ Hélène Marquié, « Sexualité et transgression : images de chorégraphes femmes en France », *op. cit.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 50.

³ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, *op. cit.*, p. 49.

et qu'il ne peut donc avoir une compréhension du vrai, ces artistes s'attachent toutefois à lui rendre *sensible* le fait qu'il vit dans une réalité mensongère¹ ». Ces « poétique[s] de la commotion brutale² », en plus de traduire une haine du simulacre, s'enracinent dans un antirationalisme triomphant, une tendance qui transparait au fil des analyses que Hans-Thies Lehmann fait de la scène postdramatique des années 2000 et qui nous semble toujours prégnante. Que le spectateur s'émancipe de l'hégémonie de la raison ! Qu'il libère son affectivité ! Qu'il s'abandonne à l'immédiateté ! Telles sont les injonctions qui lui sont faites par l'avant-garde contemporaine. Du reste, outrepassant la simple analyse pour se faire prescriptif, Hans-Thies Lehmann prône avec les artistes, au nom du prétendu « déclin des réactions directement affectives » propre à nos sociétés contemporaines, de soumettre le spectateur à un « "training" de l'émotivité non entachée de préconceptions rationnelles³ ». Outre que nous nous interrogerons sur l'effectivité de « l'hégémonie de la raison » censée menacer le théâtre aujourd'hui, nous nous demanderons en quoi le traitement de choc imposé au spectateur peut être réellement émancipateur. « La quête incessante de l'inouï (jamais encore oui) ou de l'inadmissible, du spectacle scandaleux du monde, [ne] ruine[t-elle pas plutôt] toute velléité d'approfondissement spéculatif »⁴ ? Et l'émancipation du spectateur ne passe-t-elle pas davantage par la reconnaissance de son statut de co-créateur que par l'agression, la semonce et l'outrage qui prétendent à son édification⁵ ? Dans une perspective politique, nous tenterons donc, à l'instar de Jacques Rancière, de repenser la place et la *capacité* du spectateur et, partant, de réfléchir aux vertus plutôt qu'aux dangers d'un régime de séparation entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur comme aux vertus de « la dimension médiatrice, circulante et subjective de l'image⁶ ».

¹ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, op. cit., p. 144.

² *Ibid.*

³ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 293.

⁴ Enzo Cormann, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2012, p. 29.

⁵ Voir à ce sujet le chapitre « Les théologiens de la scène : déplaire et instruire », in Isabelle Barbéris, *Théâtre contemporains, mythes et idéologies*, op. cit., p. 143-151.

⁶ *Ibid.*, p. 172.

1.4

Quel hybride pour quelle politique ?

La volonté de repolitiser l'art se manifeste [...] dans des stratégies et des pratiques très diverses. Cette diversité ne traduit pas seulement la variété des moyens choisis pour atteindre la même fin. Elle témoigne d'une incertitude plus fondamentale sur la fin poursuivie et sur la configuration même du terrain, sur ce qu'est la politique et sur ce que fait l'art.

Jacques Rancière¹

Dans la danse contemporaine comme dans l'art contemporain, la question de la transgressivité s'articule étroitement avec celle de l'hybridité en ce qu'elles constituent deux marqueurs essentiels de la contemporanéité. Cependant, de même que la transgression n'est pas synonyme de subversion politique, *a fortiori* dans le contexte du « triple jeu », de même toute *mixis* scénique dans le champ chorégraphique ne débouche pas nécessairement sur une forme dissensuelle, autrement dit sur ce que nous avons appelé un *hybride politique*. Aujourd'hui, il est devenu difficile de présupposer l'équivalence entre la capacité critique d'une œuvre et son hybridité formelle, autrement dit de faire l'économie d'une analyse des modalités de son hybridation et de ses éventuels effets politiques. Cette réflexion sur la potentialité critique des formes hybrides est d'autant plus nécessaire qu'au cours de ces quarante dernières années, en France, la danse contemporaine a revendiqué l'hybridité à la fois comme une nécessité et comme une marque de fabrique. D'abord instrument de lutte contre une tradition académique particulièrement prégnante, la déterritorialisation de la danse contemporaine vers les autres arts s'est révélée très vite la garantie de sa dynamique expérimentale et de sa résistance au formatage. Dans ce double effort, elle s'est d'abord tournée vers le théâtre, puis vers les arts plastiques en reprenant à son compte certaines des modalités de la performance telle qu'elle s'est inventée dans les années 1960 et 1970. Qu'en est-il aujourd'hui de cette double influence ? De la théâtralisation ou du *devenir performatif*, laquelle de ces orientations est la plus susceptible de donner naissance à une forme dissensuelle et de contribuer à une politisation de la danse ? En cette première décennie du XXI^e siècle, de nouvelles formes d'hybridations sont-elles à l'œuvre dans les formes chorégraphiques contemporaines ?

1.4.1 La danse contemporaine « entre les arts »

La danse spectaculaire en Occident a toujours été un lieu privilégié de collaborations entre les arts, et ce, dès la naissance du ballet. De ce point de vue, les pratiques hybrides dans la danse contemporaine française ne constituent pas une nouveauté. Ce qui est nouveau, en revanche, c'est la manière dont la danse contemporaine

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 57.

intègre ces pratiques à ses propres recherches exploratoires, un phénomène qui signale non seulement son autonomie en tant qu'art mais aussi, peut-être, une inversion des rapports de force entre la danse et les autres arts. Aujourd'hui, il est loin le temps où les avant-gardes picturales et musicales investissaient le ballet pour y mener leurs propres expérimentations au détriment, souvent, de l'expérimentation chorégraphique. Après avoir longtemps fait allégeance au théâtre et à la musique, après avoir constitué un terrain de jeu pour les premières avant-gardes du XX^e siècle, la danse semble désormais en mesure d'influer à son tour sur les autres arts, contribuant ainsi à leur évolution, voire à leur transformation. Dès la fin des années 1980, Laurence Louppe constate que la danse contemporaine est « exactement l'inverse d'un art pur : un extraordinaire foyer d'intégration, un empilement de contenus variés en natures, en propositions, ne correspondant plus à la "spécificité chorégraphique"¹ ». Il s'agit, selon elle, d'un effet de sa « mobilité indicelle² ». Dans le contexte de la crise du sujet, de la mimésis et du *logos* qui affecte l'ensemble de la culture intellectuelle et artistique³, la danse contemporaine n'aurait « pas plus de définition que de territoire⁴ » en raison de son extrême plasticité identitaire et de la revendication de son « inanité cognitive » :

Les techniques rigoureuses, précises, terriblement exigeantes qui fondent la danse contemporaine sont, avant tout, des conduites d'effacement : transparence du sujet, élasticité infinie du langage. De cet « anamorphisme », la danse contemporaine a pu, au temps des avant-gardes, tirer l'immense bénéfice d'offrir un signifiant à l'état pur et elle aurait pu persister à fonctionner comme elle le fit au temps de la Judson Church, sans signifié et sans référent, décevant sans cesse toute tentative de signification.⁵

Sans frontières, la danse contemporaine serait devenue l'éternelle visiteuse pratiquant le recyclage « des imaginaires et des savoirs », faisant « surgir entre les communautés artistiques des rapports d'un type nouveau, qui ne relèvent pas de la simple collaboration, mais de la réflexion d'un art sur un autre, réflexion d'où surgit l'événement⁶ ». En somme, la danse contemporaine serait devenue l'art *trans* et/ou l'art *méta*⁷ par excellence, ou, pour reprendre les termes choisis par Laurence Louppe, « une technique de commentaire ou d'englobement⁸ ».

Quelques dix ans plus tard, Alain Goumarre ne dit pas autre chose, parlant de l'avant-garde chorégraphique française :

[A]ujourd'hui plus que jamais ce qui se situe entre les arts est la 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 [...] 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

¹ Laurence Louppe, *Art Press*, hors-série n°8, « Les Années danse », 1987-1988, p. 25.

² *Ibid.*

³ Voir à ce sujet l'ouvrage de Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*

⁴ Laurence Louppe, *Art Press*, hors-série n°8, *op. cit.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Par *trans*, nous entendons ici le dépassement non-hiérarchisant des formes et par *meta* la capacité réflexive et englobante de la danse contemporaine dans sa relation avec les autres arts.

⁸ Laurence Louppe, *Art Press*, hors-série n°8, *op. cit.*, p. 25.

rencontres entre les disciplines, mais de penser et pratiquer la danse comme « la » frontière entre les arts [...].¹

Si l'on en croit ce critique, loin d'être subordonnée aux autres arts, la danse contemporaine aurait pour principale vocation la transgression des frontières disciplinaires dans une perspective critique. Et cette vocation, elle l'accomplirait en repensant ses processus de création, soit en substituant à la collaboration entre les arts, présumée insuffisante et « dépassée² », une dynamique transdisciplinaire considérée comme esthétiquement plus productive. Le cas d'Alain Buffard est, à cet égard, paradigmatique : nous avons vu comment ses premières œuvres s'inscrivent dans le double héritage de la danse et de l'art contemporains ; comment il s'approprie pour les « recycler³ » des pratiques et des techniques issues de la performance et des arts visuels ; comment, enfin, cette déterritorialisation participe chez lui de la critique du formatage des productions chorégraphiques en même temps que de celle d'une histoire des arts normative. Et Alain Buffard n'est pas un cas isolé : sur ce plan, il est même représentatif de sa génération. De façon symptomatique, la déterritorialisation de la danse contemporaine vers l'art contemporain se traduit en France dès le début des années 1990 par une déterritorialisation topographique et symbolique, les centres d'art devenant des lieux de création et de diffusion privilégiés pour la danse, du moins pour celle réputée avant-gardiste. Quelques vingt ans après ce tournant historique, plus personne ne s'étonne que des chorégraphes français préfèrent le *white cube* des espaces muséaux à la *boîte noire* des théâtres, présumée archaïque – certains comme Tino Sehgal s'étant fait une spécialité de ce travail *à la frontière*. Parallèlement, depuis la fin des années 1980, des revues spécialisées comme *Art Press* consacrent régulièrement des pages à la danse contemporaine, quand ce n'est pas des numéros spéciaux⁴.

Cela dit, on peut se demander si cette dernière a toujours à gagner à quitter les parages de la scène pour pénétrer dans les musées. En l'occurrence, il n'est pas sûr que cette déterritorialisation soit toujours le signe de son émancipation. Comme le fait remarquer Frédéric Pouillaude dans un article récent, la danse tend à jouer au sein des centres d'art un rôle de médiation, autrement dit, son accueil n'y a rien de désintéressé :

[C]e qui me paraît réellement nouveau, c'est le fait que les institutions culturelles, et notamment les musées, fassent de plus en plus souvent appel à la danse pour « mettre en valeur » des œuvres déjà existantes et autonomes, et « sensibiliser » ainsi leurs publics : ce qu'on pourrait appeler, en reprenant le jargon de la médiation culturelle, « médiation chorégraphique ».⁵

En l'occurrence, comme la performance avant elle, la danse participe, depuis plusieurs années maintenant, d'un renouvellement des stratégies de présentation de l'art au sein des institutions muséales. Utilisée comme un marqueur du contemporain, elle contribue à la

¹ Laurent Goumarre, « La danse ? entre les arts ? », *Art Press*, n°270, juillet-août 2001, p. 21.

² À noter ici la réduction faite par Alain Goumarre de « l'esthétique de la collaboration » à de simples « échanges et rencontres entre les disciplines », ce est discutable en regard des différentes modalités collaborationnistes qui existent et ont existé, notamment de la possibilité d'une véritable co-crédation entre des artistes issus de disciplines différentes.

³ Ce terme est celui qui est utilisé par Alain Buffard lui-même pour qualifier son travail. Voir dans le chapitre 3 du présent mémoire les pages consacrées à ce chorégraphe.

⁴ Voir notamment le numéro spécial d'*Art Press* entièrement consacré à la danse contemporaine, « Médium : danse », n°23, Paris, 2002.

⁵ Frédéric Pouillaude, « La disparition de l'œuvre. Questions à Frédéric Pouillaude », in *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°8, PUF, Paris, 2011, p. 127.

transformation de l'espace d'exposition en un espace de production expérimental. Touchée par la présence du vivant comme par la grâce, l'exposition y est alors donnée à vivre au spectateur comme un événement saisi dans sa temporalité et son espace particuliers, selon une logique censée rompre avec l'atemporalité et la neutralité engendrées par le *white cube*. Dans ce cadre, au nom de son caractère « immatériel » et « éphémère », la danse participe également de la critique de l'économie de production d'objet qui est un des principes majeurs de l'art contemporain. Paradigmatique de cet usage de la danse dans le contexte des arts plastiques, l'« Exposition chorégraphiée » organisée par le commissaire d'exposition et éditeur britannique Mathieu Copeland au Centre d'art La Ferme du Buisson en 2008. Plus près de nous, lors du Festival d'Automne 2015 à Paris, le danseur et chorégraphe Jérôme Bel, pourtant attaché à travailler dans le cadre de la scène depuis plus de vingt ans, est invité à présenter plusieurs de ses travaux dans les centres d'art parisiens les plus prestigieux¹.

Si elle semble ouvrir à la danse de nouveaux territoires d'expérimentation, d'un point de vue politique, cette déterritorialisation peut s'avérer problématique lorsqu'elle constitue une forme d'instrumentalisation par des institutions culturelles soucieuses de sensibiliser leur public. Plus largement, il y a là aussi une possible annexion de la danse par l'art contemporain, conséquence de son *devenir performatif*, et qui repose la question du rapport de force entre les arts. La danse contemporaine est-elle réellement aujourd'hui en position de conquête ? N'est-elle pas plutôt la victime plus ou moins consentante d'une forme de cannibalisation ? Au début des années 2000, au moment où se développe sa déterritorialisation vers les espaces muséaux, la critique d'art Yvane Chapuis déplore que cette pratique reste largement impensée *par et pour* la danse :

[M]ême hors de son contexte, la danse demeure indiscutée. Si aujourd'hui certaines institutions muséales, et non des moindres, en France comme à l'étranger, la font figurer au palmarès de leurs activités publiques, rien (ou presque selon les cas) en termes d'écriture en leur sein ne vient l'accompagner, quand n'importe quelle exposition se voit assortie d'un catalogue. Fainéantise, incompetence, déconsidération ?²

En l'occurrence, dans la rencontre entre la danse et l'espace muséal, l'enjeu principal semble souvent d'expérimenter « ce que la danse fait au musée » plutôt que « ce que le musée fait à la danse³ ». Quelques dix ans après les réserves exprimées par Yvane Chapuis, Julie Pellegrin, directrice de La Ferme du Buisson, affirme que l'intérêt que portent les centres d'art à la danse et à la performance n'a cessé de croître, ce qui la conduit à publier en 2013 un ouvrage faisant retour sur l'« Exposition chorégraphiée » de Mathieu Copeland intitulé *Chorégrapheur l'exposition*⁴. Signe de l'émergence d'un véritable dialogisme entre la danse et l'art contemporain ? Selon Julie Pellegrin, l'ouvrage ambitionne de proposer « une lecture, à la fois étendue et spécifique, des relations entre exposition et chorégraphie⁵ ». Cela dit, l'interrogation principale y semble la reconsidération de la

¹ Un extrait de sa pièce *Gala* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Diaporama* au Palais de Tokyo, *1000* (performance) au Musée du Louvre.

² Yvane Chapuis, « Pour une critique des œuvres chorégraphiques », in *Art Press*, numéro spécial « Médium : danse », n°23, Paris, 2002, p. 13.

³ Allusion à un mail de Boris Charmatz à Jérôme Bel, in *Emails 2009-2010. Jérôme Bel. Boris Charmatz*, Les Presses du Réel, Dijon, 2013, p. 25.

⁴ Mathieu Copeland, *Chorégrapheur l'exposition*, Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Les Presses du réel, Dijon, 2013.

⁵ Julie Pellegrin, « Ceci n'est pas un catalogue », in *Chorégrapheur l'exposition, op. cit.*, p. 18.

matérialité des œuvres d'art et l'affirmation d'une nouvelle approche de l'institution muséale et des fonctions curatoriales : en témoigne le texte liminaire dans lequel Mathieu Copeland présente ses intentions¹. Quoi qu'il en soit, il apparaît clairement que la danse est accueillie dans les centres d'art pour ses vertus « performatives », un paradigme que l'on retrouve sur les scènes contemporaines dites d'avant-garde où domine le tryptique *présence, immédiateté, non-reproductibilité*. Tout cela nous laisse à penser que l'émergence d'une danse contemporaine devenue « frontière entre les arts » signale d'abord et avant tout l'extension du « performatif » à de nombreux domaines de l'art. Reste à savoir si le *devenir performatif* de la danse contribue à sa politisation, question d'autant plus intéressante que pour les chorégraphes français qui en sont les promoteurs, il ne fait aucun doute qu'il procède initialement d'une intention critique.

1.4.2 Le *devenir performatif*: une politisation de la danse ?

Non, tradition critique et *entertainment* ne s'équivalent pas – n'en déplaise à beaucoup. Quand l'une oppose une résistance aux consensus normatifs et aux effets d'instrumentalisation, l'autre fait le jeu d'un arraisonnement de l'art en tant que branche désormais avouable [...] d'un tourisme « culturel » devenu phénomène planétaire. C'est d'ailleurs à ce point précis de séparation qu'il convient de penser une certaine politique de l'art, et, partant, une certaine politique *pour* l'art.

Christophe Wavelet²

En effet, nous l'avons déjà évoqué, au cours des années 1990, toute une génération de danseurs, danseuses et chorégraphes français en rupture avec une danse contemporaine menacée de « standardisation » se tourne vers l'art contemporain, réputé avant-gardiste et expérimental. Comme la génération précédente l'a fait en s'hybridant avec le théâtre, celle-ci cherche au-delà de ses frontières le ferment d'un renouveau. Corrélativement, elle s'attache à de nouvelles références esthétiques synonymes de *radicalité* : puisant dans le passé de quoi inventer l'avenir, les artistes chorégraphiques des années 1990 prennent pour modèles les années 1960-1970, période d'intense effervescence artistique et de politisation de la société. Des avant-gardes de ces années-là, ceux-ci retiennent essentiellement deux partis pris, *l'expérimentation* et la *conceptualité*, tous deux participant bientôt d'un élargissement des frontières définitionnelles de la danse. En quelques années, un nouveau paysage chorégraphique se dessine en France à travers la promotion d'une danse contemporaine « performative³ », volontiers autoréférentielle, inscrivant « le projet artistique dans le temps présent, aussi bien dans la réalisation que dans la réception » et « mettant en avant, de manière intrinsèque, les notions d'immédiateté et de non-reproductibilité de l'action⁴ ». Cette avant-garde chorégraphique

¹ Mathieu Copeland, « Chorégrapheur l'exposition : une exposition se réalisant en tout lieu, en tout temps, avec et pour tous », in *Chorégrapheur l'exposition*, *op. cit.*, p. 19-32.

² Christophe Wavelet, « Restes, débris, rebuts, lambeaux, éclats et autres morceaux », in *Art Press*, numéro spécial « Médium : danse », *op. cit.*, p. 51.

³ Voir Céline Roux, *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 28.

se revendique aussi d'une posture critique, reprenant à son compte certaines valeurs défendues par les artistes des décennies précédentes, et ce, bien que le contexte socio-politique soit très différent. En effet, lorsqu'il apparaît aux États-Unis dans les années 1960, le courant conceptuel s'origine dans une critique du monde de l'art et de la société de consommation portée par une atmosphère contestataire « où l'on accusait volontiers l'ordre social d'étouffer les capacités créatives dont chacun serait abondamment pourvu, vilipendant l'économie de marché et diabolisant le profit¹ ». À ce moment-là, c'est la notion même de production que l'on remet en cause, l'artiste pouvant choisir de réaliser l'œuvre ou de ne pas la réaliser, ou encore de la faire réaliser par quelqu'un d'autre². L'art conceptuel pose alors comme principe que ce qui *fait* l'art, c'est *l'idée de l'art* et non l'œuvre à laquelle cette idée peut donner naissance.

C'est dans cette logique d'un art *non capitalisable* que l'avant-garde chorégraphique française des années 1990 prend pour modèle la performance, « royaume de l'effectuation sans objet³ ». Dans son ouvrage consacré à la danse contemporaine des années 1993 à 2003, Céline Roux souligne le positionnement critique qui sous-tend alors le choix d'une « attitude performative » :

Le recours de plus en plus fréquent au vocable « performance » dans la création contemporaine met en exergue la volonté artistique affirmée d'être en-dehors ou tout du moins de questionner et de critiquer les stratégies d'économie de marché qui supposent une production de masse de l'objet artistique dont on pourrait multiplier à l'infini la visibilité. [...] Les performeurs ne sont pas dans une volonté de rendement, de prouesses virtuoses et de compétitivité mais bien au contraire ils cherchent des lieux de rupture, des espaces critiques. Ils sont dans un besoin de faire exister ce que la danseuse Julie Nioche appelle « *un corps improductif* »⁴.

La déterritorialisation de la danse vers la performance semble donc animée par une intention politique, non seulement la critique du système de production des pièces chorégraphiques mais aussi, plus largement, celle de l'économie de marché appliquée au spectacle vivant. Contre la logique de rentabilité et de productivité qu'accélère l'institutionnalisation de la danse contemporaine française, il s'agit alors de radicaliser un mode de production « sans production d'objet » (mode de production qui est déjà, dans une certaine mesure, celui de la création chorégraphique⁵), en accentuant le caractère éphémère, anti-spectaculaire et non-reproductible des propositions artistiques. Dans une performance-conférence présentée en 1999, Xavier Le Roy témoigne des questions qui l'agitent et qui sont représentatives de l'état d'esprit prévalant chez toute une génération d'artistes chorégraphiques :

[J]e me demande si la production d'une pièce chorégraphique peut devenir le processus de production sans devenir un produit tout en s'inscrivant à l'intérieur du système de production et de diffusion qui régit le marché de la danse. Quel type d'organisation utiliser pour quel type de corps ? Pour quel processus de travail ? Pour quel type de « performance » ou spectacle ? Est-il possible de travailler sur tous ces paramètres en même temps ? Qu'est-ce que la « performance »

¹ France Farago, *L'Art*, Armand Colin, 2^e édition, Paris, 2011, p. 227.

² Allusion à la célèbre proposition de l'artiste américain Lawrence Weiner : « Un : la pièce peut être réalisée par l'artiste. Deux : la pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre. Trois : la pièce peut ne pas être réalisée. »

³ Patricia Falguières, « Le Théâtre des opérations », in *Cahiers du musée national d'art moderne*, n°48, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 74.

⁴ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁵ Voir à ce sujet l'article de Laurence Louppe, « Produire, dé-produire », in *Poétique de la danse contemporaine. La Suite*, *op. cit.*, p. 99-118.

ou le spectacle ? Le corps est-il une extension de l'environnement ou bien l'environnement un prolongement du corps ?¹

En outre, comme chez les *post-modern* américains dont les chorégraphes français de cette génération redécouvrent le travail² et auxquels ils se réfèrent, la déterritorialisation de la création chorégraphique vers la performance est pensée comme un outil critique poussant la danse dans ses retranchements historiques : refus de la virtuosité, de la prouesse, de la dépense, à quoi s'ajoute le rejet du spectaculaire. Ce rejet englobe les trois acceptions que l'on peut donner au terme « spectacle » dans le contexte contemporain : le spectacle comme *événement réifié* par opposition au processus de création ; le spectacle comme pur *jeu d'images* critiqué par Guy Debord dans *La Société du spectacle* ; et enfin, le spectacle comme *représentation mimétique*, une acception que le théâtre lui-même remet en question dans un contexte plus général de crise de la représentation. Pour le courant « performatif », au désir de représentation se substitue celui de créer des *objets artistiques spéculatifs*³. Ainsi de *Projet* (2003) de Xavier Leroy, spectacle dans lequel le chorégraphe « met en abîme la notion de représentation en la soumettant à la représentation scénique⁴ », ou encore des premières créations de Jérôme Bel où, avec humour et ironie, celui-ci s'attache à déconstruire les conventions du spectacle⁵. Cela dit, à la fin du XX^e siècle, l'influence de la performance sur le champ chorégraphique n'est pas un phénomène spécifique à la France. Selon le chercheur américain André Lepecki, il s'agit d'un courant commun à toute la danse contemporaine, dont les principes essentiels se résument en ces termes : « méfiance de la représentation, suspicion par rapport à la virtuosité, réduction des accessoires non essentiels et des éléments scéniques », et, bien sûr, « insistance sur la présence du danseur⁶ ».

À travers ces différents partis pris esthétique-politiques, il paraît évident que l'avant-garde de la danse contemporaine des années 1990 se revendique comme l'héritière de la *post-modern dance* américaine mais aussi de toute l'histoire de la performance telle qu'elle s'écrit dans les années 1960 et 1970 des deux côtés de l'Atlantique dans le champ des beaux-arts, mais aussi dans le champ théâtral⁷ et chorégraphique.

1.4.2.1 Années 1960 et 1970 : aux heures chaudes de la performance

La danse contemporaine se réclame de ces avant-gardes, mais, pour autant, hérite-t-elle de la puissance dissensuelle qui fut la leur dans leur contexte d'émergence ? Pour mieux répondre à cette question, nous nous proposons de revenir brièvement sur la période historique qui sert de modèle au courant « performatif » français et, plus particulièrement, sur les formes, les pratiques et l'idéologie de la performance telle qu'elle se développe à ce moment-là. La première chose qui frappe lorsqu'on se penche sur la

¹ Xavier Le Roy, « Partition pour une conférence-performance intitulée *Produits de circonstance* », in *Art Press*, numéro spécial « Médium : danse », *op. cit.*, p. 123.

² Voir, notamment, le rôle joué dans cette redécouverte par le Quatuor Albrecht Knust qui recrée avec des artistes chorégraphes français le *CP-AD* d'Yvonne Rainer et *Satisfyin' Lover* de Steve Paxton en 1996. Voir aussi le rôle joué au cours des années 1990 par Mark Tompkins dans la découverte en France du *contact improvisation* de Steve Paxton et Lisa Nelson.

³ Entendu ici au sens d'autoréflexifs et conceptuels.

⁴ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, *op. cit.*, p. 137.

⁵ Nom donné par l'auteur (1994), Jérôme Bel (1995), *Shirtologie* (1997) et *Le Dernier Spectacle* (1998).

⁶ André Lepecki, "Introduction", *Of the presence of the body*, André Lepecki (dir.), Wesleyan University Press, 2004.

⁷ Nous pensons ici en particulier aux expérimentations menées par le metteur en scène polonais Tadeusz Kantor.

performance, c'est qu'elle semble rétive à tout effort définitionnel. Dans deux des ouvrages que lui consacre l'historienne de l'art américaine Roselee Goldberg¹, un certain flottement terminologique est symptomatique de cette difficulté. Flottement d'abord quant au statut de la performance dans le monde de l'art : selon les moments, Roselee Goldberg parle de « technique d'expression » ou de « genre », élargissant parfois le champ notionnel jusqu'à parler de la performance comme d'un art à part entière. Un « art vivant *pratiqué par des praticiens des beaux-arts*² », écrit-elle. Cette dernière précision n'est pas sans importance car elle nourrit chez Roselee Goldberg la nostalgie d'une expression originelle de la performance qu'elle semble considérer comme la seule authentique. Selon elle, les beaux-arts ont seuls pu donner naissance à ce nouveau « genre » dans la mesure où eux seuls offrent les conditions d'une véritable expérimentation artistique :

Ce n'est que dans le contexte de ce que nous désignons sous le terme de monde de l'art qu'existe la possibilité d'inventer *ex nihilo* un nouveau genre, ce que firent chacun des artistes, car ce monde demeure le plus permissif des sous-ensembles culturels et sociaux, et parce que le noyau de ses partisans se révèle tout aussi désireux que les artistes eux-mêmes d'être déstabilisé et provoqué, et de voir le cadre de l'« art » périodiquement remis en question, étendu et redéfini.³

Aussi déplore-t-elle à plusieurs reprises que la performance des années 1980, en particulier aux États-Unis, délaisse « l'art » pour se rapprocher du théâtre et du cabaret, une dérive « mercantile » censée l'éloigner de l'esprit d'expérimentation qui serait originellement le sien. Entend-elle par là que l'expérimentation est absente du champ théâtral ? Que le théâtre serait *de facto* soumis à des logiques de productivité et de rentabilité ? Chez Roselee Goldberg, le théâtre est, apparemment, l'objet de tous les soupçons. Ce qui n'est pas le cas de la danse, même si, étonnamment, l'historienne américaine ne s'interroge pas sur ce qu'il pourrait y avoir de spécifique dans la contribution des artistes chorégraphiques au développement de la performance. Pourtant, dès les années 1950, des artistes issus d'autres champs disciplinaires que celui des beaux-arts⁴ et dotés d'un autre bagage technique que celui des plasticiens⁵, jouent un rôle majeur dans son émergence, que l'on pense, pour les États-Unis, à John Cage, à Merce Cunningham, à Anna Halprin, et, plus tard, aux danseuses et danseurs du Judson Dance Theater et du Grand Union.

Cette difficulté définitionnelle à laquelle s'ajoute celle d'affirmer sans nuance l'appartenance de la performance au seul domaine des beaux-arts s'explique sans doute par son hybridité constitutive. Selon Arnaud Labelle-Rojoux, la performance ne nécessite en effet « aucun savoir-faire particulier » : « sans fonction sinon d'exister fugitivement, [elle est] multidisciplinaire ou [tend] au niveau zéro de l'expression⁶ ». Roselee Goldberg va dans le même sens. En introduction de son panorama historique de la performance au XX^e siècle⁷, elle affirme que, « par sa *nature* même⁸ », celle-ci « défie toute définition

¹ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours* (1988), Thames & Hudson, Paris, 2001 et *Performances. L'Art en action*, Thames & Hudson, Paris, 1999.

² Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 207. Souligné par nous.

³ Roselee Goldberg, *Performances. L'Art en action*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Domaine que Roselee Goldberg appelle tout bonnement « l'art ».

⁵ Bagage musical et/ou chorégraphique.

⁶ Arnaud Labelle-Rojoux, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, ENSBA, Paris, 1989, p. 133-134.

⁷ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, *op. cit.*

⁸ Souligné par nous.

précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes » :

Toute autre précision nierait immédiatement la possibilité de la performance même dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma et projection de diapositives et narration – les déployant dans toutes les combinaisons imaginables. En fait, nulle autre forme d'expression artistique n'a jamais bénéficié d'un manifeste aussi illimité, puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution qu'il choisit.¹

Cela dit, dans la performance, la relation entre les arts semble presque toujours pensée selon des modalités non synthétiques quand ce n'est pas sur le mode de la pure et simple juxtaposition entre les techniques et les pratiques. C'est que le but recherché n'est pas la production d'une œuvre mais l'exploration d'un processus créatif et la mise en crise de l'art. Avec la performance, s'accomplit un profond changement de paradigme, l'action ritualisée ayant vocation à se substituer à l'œuvre d'art plus ou moins sacralisée.

Pour les avant-gardes des années 1960 et 1970 comme pour celles du début du XX^e siècle, cette désacralisation passe par le brouillage des frontières entre l'art et la vie. Fer de lance d'une « politique du devenir-vie de l'art² », la performance exemplifie l'idée que « l'art ne doit pas être différent de la vie, mais doit être une action dans la vie même. Comme la vie entière, avec ses accidents et ses hasards, sa diversité, son désordre, ses beautés qui sont seulement passagères³ ». En ce sens, elle est paradigmatique d'un art contemporain en train de se constituer sur le principe de la transgressivité, au même titre que le *happening* avec lequel elle entretient une étroite parenté. Cependant, si l'on a affaire dans les deux cas à des formes d'art action, le *happening* (du moins, tel qu'il est pratiqué et théorisé par Allan Kaprow) semble plus ritualisé que la performance : contrairement à cette dernière, il ne peut être réalisé qu'une seule fois et nécessite la participation du public ; il est aussi, plus que la performance, lié à un contexte d'émergence particulier (New-York, les années 1960). Moins circonscrite, plus générique, la performance est aujourd'hui au cœur des pratiques artistiques contemporaines qui déclinent la transgression des frontières entre l'art et la vie selon diverses modalités : « échappée, épuisement, dépassement, brouillage, confusion, illimitation⁴ ». Par ailleurs, parce qu'elle promeut la réduction de la distance entre l'artiste et le spectateur, elle est aussi pour quelque chose, sans doute, dans la prolifération des formes immersives et participatives sur les scènes actuelles, théâtrales, circassiennes et chorégraphiques. Pour autant, cette « politique du devenir-vie de l'art » n'aboutit pas nécessairement, comme Jacques Rancière en fait l'hypothèse, à « son autosuppression comme réalité séparée⁵ ». Parlant des expérimentations de Fluxus, Barbara Formis considère que la transgression des frontières entre l'art et la vie « ne mène pas à l'annulation totale de l'art, mais au contraire à sa ressuscitation⁶ » :

¹ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 9.

² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 57.

³ John Cage cité par Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 126.

⁴ Ces termes sont ceux qu'inventorie Barbara Formis pour désigner « le processus d'hybridation qui est au cœur des pratiques artistiques contemporaines, in « Échapper au réel », *Multitudes*, 2011/1, n°44, p. 202.

⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 57.

⁶ Barbara Formis, « Échapper au réel », in *Multitudes*, op. cit., p. 202.

[B]rouiller les limites, estomper les différences ne permet pas de parler d'une réelle « identité », ou d'une « identification » entre l'art et ce qui n'est pas de l'art, mais uniquement d'un rapport d'« indiscernabilité » ou d'hybridation. Contre l'identité, l'hybridation conçoit une confusion et non pas une fusion totale, une perturbation entre deux choses et non pas l'annulation réciproque de leurs différences.¹

Autrement dit, plutôt qu'une tendance « destructrice² », on peut considérer les pratiques artistiques qui se développent dans les années 1960 et 1970 comme *des formes d'hybridation créatrices* se superposant, dans le cas de la performance, à l'hybridation des pratiques et des techniques artistiques. À l'instar des Romantiques en leur temps, les avant-gardes de cette époque prônent donc l'hybridation pour ses vertus régénératrices : en travaillant à rendre poreuse la frontière entre l'art et la vie, ce n'est pas un art ou un genre mais l'art même qu'ils cherchent à *ressusciter*.

Expression par excellence de cette politique de l'esthétique, la performance impose au premier chef l'idée que le corps de l'artiste constitue désormais le meilleur des matériaux et qu'il doit se substituer chez les plasticien.nes aux matériaux traditionnels. C'est la naissance du *body art* (ou « art corporel »), expression qui recouvre dans les années 1960 et 1970 un spectre immense d'intentions et de pratiques, du rituel sanglant (Nitsch, Journiac) à la sculpture vivante (Gilbert & George). Car désormais, pour l'artiste comme pour le spectateur, l'art ne consiste plus à produire des objets ni des représentations du monde : il *s'expérimente*. En ce sens, la performance constitue la tête de pont d'une conception de l'art comme expérience, aujourd'hui au cœur des pratiques contemporaines. Paul Ardenne rappelle utilement les différentes acceptions de ce terme :

L'expérience, en son premier sens, se qualifie par le fait d'éprouver quelque chose, épreuve dont il est entendu qu'elle vise « *l'élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes* ». De l'expérience, la terminologie indique qu'elle recouvre aussi, par effet de dérivation sémantique, la pratique que l'on a de quelque chose puis, par rebond, l'ensemble des acquisitions de l'esprit résultant de l'exercice de nos facultés (le classique « *Learning by Doing* » de John Dewey).³

Et d'ajouter que l'expérience désigne aussi « comme le savent bien les scientifiques, le fait de provoquer un phénomène dans l'intention de l'étudier⁴ ». De cette expérience, le corps constitue le vecteur d'expression le plus direct, mais un corps qui n'est pas n'importe quel corps : c'est celui de l'artiste *en tant que lui-même*, sans médiation, autrement dit un corps chargé d'un coefficient de réalité *censé excéder celui du danseur ou de l'acteur*. Avec la performance, une nouvelle conception de l'art se fait jour, aujourd'hui prégnante, qui déplace le curseur de l'œuvre vers l'artiste, de la « fiction » vers la « réalité », de « l'artefact » vers « l'original », du « faux » vers le « vrai ». Et si le corps en est la pierre de touche, c'est parce qu'il est considéré comme « l'original par excellence, le point zéro qu'on ne peut ni falsifier ni banaliser⁵ ». Cette quête de la vie dans l'art associée au refus du simulacre donne naissance à quantité d'œuvres qui puisent dans l'histoire personnelle des artistes, à la fois auteur.es et interprètes, des œuvres souvent qualifiées

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Paul Ardenne, *Pratiques contemporaines. L'Art comme expérience*, Éditions Dis Voir, Paris, p. 12.

⁴ *Ibid.*

⁵ Robert Fleck cité par Sophie Delpeux, in *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse* (coll.), Carole Boulbès éditions, Les Presses du Réel, Nancy, 2014, p. 165.

d'autobiographiques – une tendance que l'on retrouve, intacte, dans la danse « performative » française de ces vingt dernières années.

Sorte d'*anti-théâtre*, la performance se présente aussi comme une expérience « réelle », « vécue », une prise de risque « directe » de l'artiste, voire une mise à l'épreuve physique et/ou psychologique poussant au plus loin ses capacités d'endurance. Au début des années 1970, les exemples sont nombreux de ces performances à haut risque, avec pour cas limites celles du performeur américain Chris Burden. Dans *Shoot* (1971), pièce réalisée en pleine recrudescence des combats au Vietnam, ce dernier demande à un complice de lui tirer dessus à la carabine à moins de cinq mètres de distance ; il est blessé au bras gauche. Dans *Deadman* (1972), toujours au péril de sa vie, il se couche sous une bâche au bord d'un boulevard fréquenté de Los Angeles avant de se faire arrêter par la police. Commentant ces deux performances historiques, Roselee Goldberg souligne en quoi elles font rupture, alors, avec une conception de l'art fondée sur la médiation représentative :

De telles situations de danger avaient déjà été représentées sur toile ou simulées sur des scènes de théâtre, mais les performances de Burden, qui impliquaient un danger réel, visaient un objectif grandiose : transformer pour toujours l'histoire de la représentation de ces thèmes.¹

Cependant, ce n'est pas là leur seule visée : pour les artistes de cette époque, la performance constitue aussi une action contestataire nourrie d'une réflexion sur l'état du monde. Née au cœur de la contre-culture des années 1960 et 1970, elle se veut pareille au « tranchant d'une lame dirigée contre la société² », se taillant pour longtemps une réputation d'art politique.

1.4.2.2 La performance : « provocatrice », « indomptable », « invendable »

Aujourd'hui encore, pour nombre d'artistes, de critiques et de spectateurs, la politicalité de la performance ne fait aucun doute. Cependant, comme nous allons tenter de le montrer, son champ d'action politique reste restreint au sens où la politicalité y est presque toujours synonyme de transgressivité et se situe essentiellement à l'articulation de l'intime et du politique. Pour Roselee Goldberg, la performance est *par définition* « permissive³ », « provocatrice⁴ », « aussi indomptable qu'invendable⁵ » avec un « fondement [qui] fut toujours anarchique⁶ ». À l'appui de cette théorie, l'historienne américaine essaime, au fil de ses deux ouvrages, une série d'arguments que nous nous proposons ici d'examiner. Le premier d'entre eux, est que, dans la mouvance de l'art conceptuel, la performance serait anticonsumériste car non capitalisable. Comme Roselee Goldberg l'écrit à plusieurs reprises, la performance, « bien que visible, [est] intangible, ne [laisse] aucune trace et *ne [peut] être ni achetée ni vendue⁷* ». Vingt ans plus tard, forts de cette conviction, certains chorégraphes français s'inspirent de cette dernière pour subvertir les modes de production de la danse contemporaine institutionnalisée, avant de s'intégrer,

¹ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 159

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 226.

⁵ Roselee Goldberg, *Performances. L'Art en action*, op. cit., p. 30.

⁶ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 152. Souligné par nous. Cette idée est déjà énoncée à la page 7 du même ouvrage, presque dans les mêmes termes.

comme la performance, au marché subventionné de la création contemporaine au début des années 2000.

Articulé au premier, le deuxième argument souvent avancé est que la performance serait un art anti-conventionnel, soit une arme efficace contre toutes les formes d'académisme, ce qui, à la charnière des années 1960 et 1970, s'accompagne du rejet des institutions : rejet des galeries d'art au profit de lieux « hors la carte », choix de matériaux de récupération et d'un « équipement léger » peu coûteux et facilement transportable. En lutte contre les normes imposées par l'art officiel, la performance serait donc, en soi, *briseuse de catégories*. Méprisant les frontières entre les arts et les genres, entre les arts « nobles » et « pop », entre le public et le privé (et, bien sûr, entre l'art et la vie), elle occuperait, dans l'histoire des avant-gardes du XX^e siècle, la place d'une « avant-avant-garde¹ » à la pointe de toutes les ruptures. Pour autant, Roselee Goldberg le note elle-même, les années 1970 sont aussi celles où la performance est reconnue comme une « technique d'expression artistique à part entière² ». Après s'être affranchie des lieux et de la tutelle institutionnels, à partir de 1972, elle rentre dans le rang. Du reste, l'institution lui fait bon accueil, selon une logique qui inaugure le « triple jeu de l'art contemporain ». Ainsi, au cours des années 1970, « des espaces dévolus à la performance furent aménagés dans les principaux centres d'art internationaux, des musées parrainèrent des festivals, des écoles d'art créèrent des cours consacrés à la performance et des revues spécialisées furent fondées³ » - un processus d'intégration qui n'a fait depuis que s'amplifier.

Politique, la performance le serait enfin parce qu'elle se présenterait comme un art en soi provocateur. Roselee Goldberg énonce cette troisième idée en termes catégoriques :

La provocation est une caractéristique constante de la performance artistique [...]. L'art de la performance ne se fonde jamais exclusivement sur un thème, problème ou mode d'expression unique, mais se définit davantage dans chaque cas particulier par sa réaction provocatrice.⁴

Plus radicale encore, Cécile Croce affirme que « le viol [...] est paradigmatique de la performance⁵ » :

[L]a performance ne se contente pas d'exciter l'interdit : elle fait outrage à la loi pour la reconstruire autrement – en tout cas en signaler cette possibilité – à plusieurs niveaux : celui du spectateur, heurté, celui de l'institution (artistique), bafouée, celui de l'artiste même, autodégradé, voire celui de l'œuvre, plongeant d'une part dans l'impensé fondamental et se prolongeant d'autre part dans une prise de conscience de la question de notre participation à la société dans laquelle elle se joue.⁶

Ce marqueur identitaire est en lien avec l'usage transgressif du corps caractérisant nombre de performances des années 1960 et 1970 qui recourent à la violence, à la mutilation, au sexe, et libèrent les excréments et les fluides corporels – sang, sueur, sperme, urine, salive. Cependant, dans le cas de la performance, l'outrage à la décence et à la morale doit être envisagé selon une double polarité : à « l'outrage au public » acculé au voyeurisme quand il n'est pas invité à participer à l'accomplissement du rituel s'ajoute souvent l'outrage que

¹ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 7.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ RoseLee Goldberg, *Performances. L'Art en action*, op. cit., p. 13

⁵ Cécile Croce, « Les derniers outrages au théâtre de l'impossible », in *Une esthétique de l'outrage ?*, Jean-Marc Lachaux et Olivier Neveux (dir.), L'Harmattan, Paris, 2012, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

L'artiste s'inflige à lui-même, en exposant son propre corps à l'humiliation, à la blessure, voire à la mutilation. Autrement dit, si la violence n'est certes pas absente des autres arts, dans le cas de la performance, elle n'est pas toujours strictement symbolique. Côté sang et viscères, on pense par exemple au Théâtre des Orgies et Mystères de Hermann Nitsch, le « Dracula de l'actionnisme viennois », et à ses hécatombes spectaculaires, dionysiaques en diable, ou encore à la *Messe pour un corps* (1969) où Michel Journiac fait communier les spectateurs avec du boudin fabriqué à partir de son propre sang. Côté sexe, le répertoire créé par la performance est immense : il « s'étend, [selon Sally Jane Norman], du travestissement à la mutilation, réelle ou simulée, en passant par des érections filmées et des clitoris photographiés, des baisers et des manipulations interminables¹ ». C'est dans cette veine que l'on peut classer certaines performances de Vito Acconci, notamment *Seedbed* (1972) au cours de laquelle le performeur, installé sous la rampe d'une galerie d'art new-yorkaise, se masturbe bruyamment alors que le son de ses gémissements est amplifié, audible par le public qui circule au-dessus de lui. Tout aussi provocatrices sont, à la même époque, les performances de Gina Pane, Faith Wilding, ORLAN ou Carolee Schneemann, qui s'emploient à briser les tabous sexuels en mettant en jeu leur propre corps. Dans *Interior Scroll* (1975), Schneemann tourne en dérision les représentations que la société androcentriste se fait de « la femme » et, *a fortiori*, de « la femme artiste ». Voici comment Sally Jane Norman décrit cette performance, désormais célèbre :

[L']artiste nue et toujours aussi belle déroule de son vagin un texte qu'elle lit aux spectateurs : il s'agit d'un dialogue entre l'artiste et un réalisateur phallocrate qui condamne dans son œuvre le fatras personnel, l'excès émotionnel, l'indulgence autobiographique, bref, tous les traits caricaturaux d'un « art de femme ».²

Comme on le comprend, dans le contexte des années 1960 et 1970, ces performances n'ont rien de gratuit : certes provocatrices, elles s'articulent aux mouvements sociaux qui agitent l'Europe, le Japon et les États-Unis, et, pour les artistes précédemment citées, au combat féministe. Aussi sont-elles conçues comme de véritables actions politiques appelant une réaction de la part du spectateur. Et c'est bien là toute la question qui se pose à nous aujourd'hui : dans le contexte actuel de dépolitisation de l'art et de la société, la performance constitue-t-elle toujours une action politique ? N'est-il pas devenu nécessaire à tout le moins de distinguer la performance politique, voire militante, de l'imitation postdramatique de la performance, victime, quant à elle, d'un processus d'intégration dépolitisant ? Plus largement, ne devons-nous pas nous demander si l'urgence d'un art politique contemporain est de bousculer la *normopathie* supposée du spectateur en le soumettant à un traitement de choc pour le délivrer de ses chaînes mentales et sociales ?

Pour Roselee Goldberg qui tend à essentialiser la performance, il ne fait aucun doute que celle-ci est originellement politique et a vocation à le rester, quand bien même s'inscrirait-elle dans un contexte socio-historique de production très différent de celui qui l'a vue naître. Cette conviction s'enracine chez elle dans un présupposé : celui que la performance, art de l'éphémère, de l'immédiateté, serait plus que toute autre forme d'art en prise avec son époque dont elle capterait « les sensibilités propres³ ». Forme

¹ Sally Jane Norman, « Le “Body Art”, du conceptuel au rituel ou le leurre de la présence », in *Le Corps en Jeu*, textes réunis et présentés par Odette Aslan, CNRS éditions, Paris, 1994, p. 175.

² *Ibid.*

³ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 9.

d'expression hautement réactive, elle reflèterait le présent avec acuité parce qu'elle « conserve[rait] un caractère à la fois expérimental et provisoire [accordant] aux obsessions de notre instant culturel la possibilité de sourdre à ses lisières¹ ». Cependant, en accord avec sa vocation historique, elle ne serait pas *spéculaire* (encore moins mimétique), mais *contestataire*. C'est pourquoi², dans le contexte actuel, la performance aurait désormais pour vocation de constituer un « antidote indispensable aux effets distanciateurs et aliénants de la technologie³ » :

Car c'est la *présence* même de l'artiste de performance se produisant en *temps réel*, d'interprètes *vivants* « arrêtant le temps », qui confère à cette technique artistique sa position centrale ; et son exécution *en direct* explique également la séduction qu'elle exerce sur les publics qui fréquentent les musées pour voir l'art d'aujourd'hui. Le rapport *direct* avec des artistes *en chair et en os* est aussi vivement souhaité dans ces lieux que la contemplation des œuvres d'art exposées.⁴

L'idée, formulée au début des années 2000, selon laquelle la performance serait une forme de résistance à l'emprise technologique, à la prééminence du virtuel et à la standardisation à outrance est aujourd'hui largement répandue. Elle affirme en substance qu'aux réalités propres à la société post-industrielle, la performance opposerait la prééminence de la vie, déclinée à travers les partis pris de la *présence*, du *direct*, du *temps réel*, à quoi l'on pourrait ajouter l'*expérience*, la *spontanéité*, la *non-reproductibilité*, l'*énergie* et la *participation*. En fait, on trouve là réunies toutes les composantes du « mythe du vivant » qui domine aujourd'hui dans les arts de la scène⁵, mythe dont la performance constitue une sorte de quintessence. Est-ce à dire que des zones interlopes de la contre-culture la performance s'est désormais déplacée au Centre ?

1.4.2.3 Limites politiques du « performatif » au tournant du XX^e et du XXI^e siècles

Après avoir été une forme d'expression marginale et contestataire, l'art performance semble aujourd'hui se survivre à lui-même selon les modalités déterritorialisées d'une dissémination dans de multiples domaines de l'art. Signe de cette dissémination, le vocable de performance fait volontiers place aux expressions « pratiques performatives⁶ » ou « attitudes performatives⁷ » qui suggèrent une ouverture transdisciplinaire allant bien au-delà de l'interdisciplinarité des praticiens des beaux-arts. Si l'art performance et en particulier le *body art* sont désormais considérés par les historien.nes de l'art comme datés, le « performatif » (au sens des « qualités » traditionnellement attachées à la performance) imprègne profondément les pratiques artistiques contemporaines, un constat qui invite à reconsidérer son caractère anti-conventionnel, et, par là, sa puissance dissensuelle. Comme le souligne Isabelle Barbéris dans son dernier essai, « la vie constitue le mythe majeur de la scène contemporaine⁸ ». Au

¹ *Id.*, *Performances. L'Art en action*, op. cit., p. 11.

² C'est sur cette hypothèse que Roselee Goldberg conclut son essai, *La Performance du futurisme à nos jours*.

³ Roselee Goldberg, *La performance, du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 225.

⁴ *Ibid.* Souligné par nous.

⁵ Voir Isabelle Barbéris, « Le mythe du vivant », in *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, op. cit., p. 45-65.

⁶ Allusion à l'ouvrage *Pratiques performatives. Body Remix*, Josette Féral (dir.), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012.

⁷ Allusion à l'expression privilégiée par Céline Roux dans son ouvrage *Danse(s) performative(s)*, op. cit.

⁸ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, op. cit., p. 56.

cœur de ce mythe marqué du sceau du performatif, on trouve bien sûr le corps *réel, en chair et en os*, un corps qui, en même temps qu'il est de plus en plus souvent mis en relation avec la technologie, est censé résister à la *cyborgisation* : « Quant au corps charnel, physique, palpable, [écrit Josette Féral], il constitue toujours la trace incontestée de l'homme dans ces espaces où la déréalisation fait loi¹ ». Au cœur du « mythe du vivant », on trouve aussi le rejet de l'illusion, de l'artificialité, de la fiction, de la reproduction, en somme, de tous les éléments fondamentaux de la représentation. Enfin, ce vitalisme scénique contemporain tend à privilégier le processus créatif au détriment de la forme, envisagée comme le produit d'une réification mortifère.

Outre qu'il imprègne profondément les pratiques de/dans l'art contemporain, le « mythe du vivant » influe sur le théâtre et la danse, contribuant à leur *devenir performatif*, une tendance à l'œuvre dans le théâtre expérimental depuis le début des années 1980 et dans la danse contemporaine française depuis plus de vingt ans. Ainsi, dans un article intitulé « Théâtre et spectacle. Mutations contemporaines », peut-on lire :

On assiste à une « autonomisation du signe théâtral », libéré du texte, de la représentation, au profit de la « présence ». Des corps sur scène qui ne sont plus que des qualités de signes, des potentialités qu'il est possible, mais pas indispensable, d'actualiser par une interprétation libre.²

C'est à ce « mythe du vivant » que l'on doit, sans doute, l'accélération du processus d'intégration de la danse dans les espaces muséaux. On lui doit aussi, peut-être, sa convocation sur les scènes théâtrales, un phénomène assez récent qui se traduit, entre autres, par le développement des collaborations entre metteurs en scène et chorégraphes et par un phénomène de modélisation, la danse devenant « le laboratoire d'une action nouvelle³ » pour le théâtre. Ainsi, dans un article de 2004, Sophie Guhéry fait l'hypothèse qu'elle pourrait être « aux sources d'une théâtralité nouvelle⁴ ». Cette « théâtralité » s'apparente à celle du théâtre postdramatique théorisé par Hans-Thies Lehmann, un théâtre « énergétique » fondé sur « des forces, des intensités, des pulsions dans leur présence⁵ » et dans lequel le corps est abordé comme un matériau autonome :

Dépassant les principes de la *mimesis* et de la fiction, le « théâtre de la perceptibilité » (Lehmann, 2002 : 156) cherche à intégrer les autres arts dans sa démarche et trouve évidemment dans la danse une formidable occasion d'affiner son rapport au corps, mais aussi à la sensation, au présent et à la présence, au réel et à une certaine « énergétique ».⁶

Tous ces phénomènes sont des effets bien réels du « mythe du vivant » sur l'esthétique et les modalités de production et de diffusion des arts. Dans ce cadre idéologique, le « performatif » s'impose aux avant-gardes théâtrales et chorégraphiques comme un horizon commun, participant du brouillage de leurs frontières identitaires selon une dynamique d'uniformisation et d'appropriation qui tend à produire de l'indistinction plutôt qu'elle ne crée de la diversité. Ainsi, au tournant du XX^e et du XXI^e siècles,

¹ Josette Féral, « Avant-propos », in *Pratiques performatives*, *op. cit.*, p. 7.

² André Helbo, Catherine Bouko, Élodie Verlinden, « Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines », in *Revue internationale de philosophie*, n°255, 2011/1, p. 90.

³ Sophie Guhéry, « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle ? », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°36, CRILCQ, Montréal, automne 2004, p. 44-57.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ Jean-François Lyotard cité par Sophie Guhéry, in « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle », *op. cit.*, p. 52.

⁶ *Ibid.*

« l'acteur devient le témoin (et non l'interprète) des affects » en même temps que le danseur « ne “représente” que sa matérialité dansante¹ ». *Présence, immédiateté, non-reproductibilité, autoréflexivité*, le « performatif » est devenu aujourd'hui, dans une large mesure, l'aune à laquelle les instances de légitimation du contemporain mesurent la qualité d'une production artistique.

De surcroît, s'en tiendrait-on à la seule performance comme art ou genre, l'expérience a montré qu'elle n'est pas plus que les autres arts vivants irréductible à la récupération par les institutions culturelles et l'économie de marché. « Invendable », la performance ? Quand bien même ne participerait-elle pas du « triple jeu de l'art contemporain », en vertu de quoi échapperait-elle à la propension de l'économie néo-libérale à convertir toute expression contestataire en valeur marchande ? Nous ne reviendrons pas ici sur le processus par lequel les instances de légitimation de l'art contemporain ont fait de la transgressivité un label, un processus qui fait la performance et sa propension « naturelle » à la provocation une forme d'expression particulièrement propice à la « partie de main chaude ». En dehors du monde de l'art, le contexte lui aussi a changé depuis la fin des années 1970. Comme le constatent certains artistes en mal de politique, la performance n'a plus la puissance dissensuelle qui était la sienne il y a encore trente ans, une neutralisation qui a à voir, sans doute, avec la défiance du politique qui domine aujourd'hui dans le monde de l'art et avec un contexte plus général de dépolitisation de la société. Ainsi, selon la chorégraphe Anne Juren et la metteuse en scène Annie Dorsen, la force disruptive de la performance a disparu, à quelques exceptions notables près² :

Presque tous les symboles de la rébellion culturelle de gauche (du punk rock aux spectacles de travestis) ont été vidés de leur pouvoir politique. Ils ont progressivement été chosifiés et assimilés par la société du spectacle capitaliste. Jusqu'à présent, les pratiques de l'art-performance féministe des années 1960 et 1970 ont résisté à ce traitement et à cette appropriation, jusqu'à s'en trouver effacées (du moins pour l'instant).³

Quant aux arts qui se sont déterritorialisés vers la performance dans une perspective critique, ils ne semblent pas davantage échapper à cette neutralisation. En France, nous avons vu comment les artistes chorégraphiques du courant « performatif » se sont progressivement insérés au début des années 2000 au maillage institutionnel. Après avoir incarné le renouveau et la contestation, ils bénéficient d'une grande légitimité auprès du public, de la critique et des institutions⁴.

Plus problématique, peut-être, le « performatif » semble en ce début de XXI^e siècle appartenir à l'air du temps plus qu'il ne s'oppose à l'emprise technologique et à la prééminence du virtuel, faisant en cela les frais de la récupération du « mythe du vivant » par le système néo-libéral. Dans *Théâtres contemporains*, Isabelle Barbéris constate que ce mythe est aujourd'hui prégnant dans bien d'autres domaines que celui des arts vivants.

¹ André Helbo *et al.*, « Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines », *op. cit.*, p. 93.

² Nous pensons ici, par exemple, aux performances des FEMEN qui constituent de véritables prises de risques pour les militantes féministes qui s'y adonnent et semblent à ce jour encore l'expression d'une radicalité « irrécupérable » ou, du moins, difficilement « intégrable » par le monde de l'art.

³ Anne Juren et Annie Dorsen, in *Femmes, attitudes performatives. Aux lisières de la performance et de la danse*, *op. cit.*, p. 163-164.

⁴ Voir à cet égard les parcours exemplaires de Boris Charmatz, Jérôme Bel et Emmanuelle Huynh.

Pris dans une logique par laquelle l'économie de marché étend sans cesse son emprise, il est devenu rentable, pour le meilleur et pour le pire :

[L]a société marchande récupère les mythes inversés qu'elle produit : marchandisation du « bio », bulle technologique du développement durable, retour à une conception vitaliste de l'humain [...], idéologies caricaturales de l'authenticité et de la spontanéité si bien exploitées par la culture d'entreprise.¹

C'est pourquoi, quoi qu'en disent les avant-gardes contemporaines, le « mythe du vivant » ressort désormais d'une idéologie dominante plus que d'un positionnement critique, un retournement qui pourrait correspondre au moment où le postmodernisme s'est imposé comme « la logique culturelle du capitalisme tardif² ». Corrélativement, ce n'est sans doute pas un hasard si, en dehors du champ de l'art, la performance apparaît désormais comme l'une des valeurs phares de nos sociétés post-industrielles, même si c'est dans l'acception restrictive de « dépassement des normes standard ». En témoigne la manière dont sont promus *et mis en scène* la prise de risque, le dépassement de soi, la dépense, quantifiable et quantifiée, dans des domaines aussi divers que l'entreprise, le sport ou la sexualité.

Autre héritage de la performance devenu conventionnel, l'injonction actuelle à la participation du spectateur comme un remède au consumérisme, à l'atomisation de la société et à la prééminence du virtuel. Dans les années 1960 et 1970, portés par l'idéal d'une société sans classe, les pionnières et les pionniers de la *post-modern dance* cherchent à réduire la distance entre les artistes et les spectateurs, brouillant la frontière entre professionnels et amateurs. Animés en outre par le désir de mettre à l'épreuve les frontières entre l'art et la vie, les artistes performeurs en appellent souvent à la participation du public :

Certains artistes donnaient des directives au spectateur, suggérant par là que ce dernier exécutait lui-même la performance. Le public était avant tout incité à s'interroger sur ce qu'étaient les limites de l'art : où, par exemple, s'arrêtaient les questionnements scientifiques et philosophiques et où commençait l'art ? Qu'est-ce qui caractérisait la frontière ténue distinguant l'art et la vie ?³

Aujourd'hui, il n'est pas certain que cet appel à la participation soit porté par les mêmes enjeux artistiques ni par la même utopie politique. Dans les pratiques performatives contemporaines, les dispositifs participatifs et immersifs se sont multipliés qui somment le spectateur de sortir de son *sommeil de mort* – celui du consommateur passif d'images ? – pour *passer à l'action*, ou encore lui proposent une expérience où la représentation le cède à la perception. Dans ces propositions, « l'immersion cognitive est couplée à une immersion physique, qui implique l'intégration du corps du sujet à un environnement⁴ ». Cette tendance ne concerne pas que les arts plastiques. S'attachant aux différentes manières dont l'expérience spectatorielle est sollicitée sur les scènes contemporaines, André Helbo fait le constat que la perception y est prioritairement visée à travers trois types de dispositifs : « la multimodalité sensorimotrice », « la multistabilité » qui confronte le spectateur à une multitude de points de vue, et la remise en cause de « la saisie des distances et de l'altérité spectaculaire⁵ » lorsque le spectateur troque son rôle d'observateur contre celui de « participant actif ». Autrement dit, ce dernier est de plus en plus souvent

¹ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, op. cit., p. 60.

² Allusion à l'ouvrage de Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*.

³ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 153

⁴ André Helbo *et al.*, « Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines », op. cit., p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

invité à quitter son fauteuil ou, du moins, à substituer à une réception sensible, émotionnelle, intellectuelle et cognitive *la seule véritable expérience qui vaille* : celle du performeur mettant son propre corps en jeu. Ainsi, de même que l'artiste-performeur vise à une prise directe avec le « réel brut », le spectateur-performeur est invité à s'abandonner au « pur présent » de l'expérience.

Derrière le développement de ces dispositifs, nous décelons d'abord un procès fait au spectateur au nom de sa prétendue passivité, un présupposé qui a la vie dure et dont Jacques Rancière fait la critique dans *Le Spectateur émancipé*¹. Plus généralement, le développement actuel des dispositifs participatifs et immersifs pose la question de la manière dont les artistes contemporains se représentent le spectateur et, par là, envisagent la relation entre lui et l'œuvre d'art. Selon nous, si ces dispositifs sont indéniablement séduisants, ils sont symptomatiques de la crise de la représentation et de la « politisation de l'impuissance² » propres à l'art contemporain. Car n'est-ce pas faute de croire encore dans le pouvoir transformationnel de l'expérience esthétique et dans la vertu politique de la délégation que des artistes, toujours plus nombreux, tendent à privilégier des dispositifs fondés sur la participation du public ? C'est du moins l'hypothèse que fait Jacques Rancière, hypothèse à laquelle nous sommes tentée d'adhérer :

[L]e paradoxe de notre présent, c'est peut-être que cet art incertain de sa politique soit invité à plus d'intervention par le déficit même de la politique proprement dite. Tout se passe en effet 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 et de traces, à leurs dispositifs d'interaction, provocations *in situ* ou autres, une fonction politique substitutive.³

Ainsi, les dispositifs participatifs et immersifs peuvent être envisagés comme la mise en œuvre de micro-politiques où le spectateur est (de façon plus ou moins autoritaire) invité à éprouver sa capacité d'agir. Selon un autre apparent paradoxe, de tels dispositifs posent donc le problème de l'autonomie du spectateur par rapport à l'œuvre dans la mesure où le statut de tiers de l'œuvre « dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens⁴ » est grandement fragilisé. Comme y insiste Jacques Rancière, « il y a la distance entre l'artiste et le spectateur, mais il y a aussi la distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation et la compréhension du spectateur⁵ ». Or, les dispositifs dont nous parlons tendent à réduire la distance entre l'œuvre et le spectateur au point que, dans certains cas, il n'y a plus de séparation entre création et réception, l'œuvre n'existant pas sans l'action du public. Enfin, en fragilisant la représentation au profit de l'expérience perceptive, ces dispositifs compliquent considérablement le travail de symbolisation et rendent *a fortiori* plus difficile la réception critique. Bien entendu, il ne s'agit pas là pour nous de reconduire une conception dualiste de la réception : toute expérience spectatorielle met en œuvre un corps-pensée et, à cet égard, la représentation qu'elle soit théâtrale, circassienne ou chorégraphique, ne fait pas exception. Parce qu'elle se déploie dans la sphère sensible et matérielle, même à distance, il s'agit bien *a minima* pour le spectateur de voir et d'entendre, sans parler de mobiliser d'autres sens comme le sens kinesthésique. Mais il nous semble

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.

² Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux*, op. cit., p. 14.

³ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 84.

⁴ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

tout aussi évident que les dispositifs participatifs et immersifs font davantage appel chez le spectateur à « l'expérimentateur » qu'au « compreneur¹ » dont le travail d'intelligibilité risque d'être court-circuité par l'intensité de la sollicitation perceptive, ou, au mieux, repoussé. En somme, ce qui nous préoccupe ici, politiquement parlant, c'est que, *dans le temps de l'expérience*, il ne reste pas suffisamment d'espace et de distance au spectateur pour se décentrer sur un autre que soi ou pour déployer, à partir de son expérience de l'art, une pensée sur le monde.

1.4.3 Pour un retour à la théâtralité *de* la danse et *dans* la danse

Toutes ces considérations nous amènent à douter que le *devenir performatif* de la danse ait encore aujourd'hui une puissance dissensuelle, une efficacité politique, en somme, le pouvoir de proposer un nouveau « partage du sensible ». À l'heure où la performativité s'est généralisée dans les arts de la scène, « l'attitude performative » dans la danse contemporaine française est-elle toujours source de perturbation ? En ce début de XXI^e siècle, n'est-il pas temps, plutôt, de repenser les conditions d'une politisation de la danse passant par d'autres voies que la mise en crise du spectaculaire et le rejet de la représentation ? De tourner la page du postdramatique et du performatif pour réhabiliter la théâtralité *de* la danse et *dans* la danse ?

1.4.3.1 Puissance dissensuelle de la *doxa* anti-fiction dans les années 1990

Bien sûr, il ne s'agit pas de nier que la déterritorialisation de la danse contemporaine vers la performance a constitué, au moment où elle s'est développée en France, un moyen de contestation contre une esthétique ressentie comme consensuelle et qu'elle a eu en son temps une efficacité critique. Dans les années 1990, il s'agit de lutter contre le spectacle de danse contemporaine « standardisé » comme d'autres combattent la « pièce bien faite ». En l'occurrence, sans craindre de jeter le bébé avec l'eau du bain, les artistes chorégraphiques du courant « performatif » rejettent alors en bloc la dimension spectaculaire de la danse. Et c'est la performance qui leur sert d'anticorps censé guérir la danse contemporaine de sa pathologie. Premier symptôme de cette pathologie : le retour du refoulé, soit de la technicité, de la virtuosité et de la normalisation des corps. En effet, au début des années 1970, la Nouvelle Danse française s'est constituée comme un contre-modèle à la danse classique. Or, aux yeux de l'avant-garde des années 1990, elle s'est depuis éloignée de ses idéaux sous l'effet de son institutionnalisation jusqu'à donner naissance à un nouvel académisme. Deuxième symptôme de cette pathologie : la théâtralité avec laquelle la Nouvelle Danse française entretient des relations historiques. Dans les années 1970, en opposition à l'abstraction américaine, toute une partie et non des moindres des nouveaux chorégraphes français se revendique de la théâtralité. Par « théâtralité », on peut entendre la revendication d'une *impureté* de la danse, qui passe, selon les chorégraphes, par la recherche de l'expressivité du geste, par le recours à des situations ou à des gestes ordinaires, par la mise en scène de corps atypiques ou encore par l'intégration de paroles et d'objets. Reste que cette revendication, quand elle existe, n'est pas théorisée et recouvre des pratiques et des esthétiques très différentes. Pour

¹ Allusion au terme utilisé par Jean-Pierre Sarrazac pour désigner le spectateur dans *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, Belval, 2002.

autant, en raison de la reconnaissance acquise par certains artistes assimilés à ce courant (notamment Jean-Claude Gallotta, Maguy Marin et Dominique Bagouet), la théâtralité apparaît dans les années 1980 comme l'un des principaux marqueurs identitaires de la danse contemporaine française.

En réaction à ce qu'elle considère comme un nouveau « standard », l'avant-garde chorégraphique des années 1990 développe une véritable *théâtrophobie*. À un premier niveau, celle-ci se manifeste par le rejet du spectacle dont le théâtre constitue, pour les arts de la scène, le modèle honni. Il s'agit donc, pour l'avant-garde, de remettre en question la séparation entre la scène et la salle, autrement dit la relation frontale avec le public : comme chez les artistes performeurs et les postmodernes américains des années 1960 et 1970, de nombreux artistes chorégraphiques défendent la nécessité d'ouvrir la danse à des lieux « hors-la-carte » et de réduire la distance qui sépare l'artiste du spectateur. Ce rejet passe aussi par la mise en crise de l'ensemble des paramètres spectaculaires que sont le décor, les costumes, le son et la lumière. À cet égard, les premières créations de Jérôme Bel sont paradigmatiques des opérations négatives qui sous-tendent la déterritorialisation de la danse vers la performance. Ainsi, dans *Nom donné par l'auteur* (1994), deux hommes en tenue quotidienne (jean, tee-shirt, baskets) se livrent à une série d'actions consistant à manipuler et à redisposer en silence, sur un plateau vide, une série d'objets issus du monde ordinaire (du séchoir à cheveux au dictionnaire...). À un second niveau, la *théâtrophobie* de l'avant-garde des années 1990 s'exprime par un rejet de l'artifice, du simulacre, selon une conception du théâtre qui le considère comme un art nous éloignant dangereusement du réel : une *théâtrophobie* qui est rejet de la *fiction*, donc, comme si toute fiction était synonyme d'*illusion*, voire d'*illusionnisme*. Celle-ci plonge ses racines très loin dans la tradition occidentale et confirme la persistance d'un « couvercle néoplatonicien¹ » sur les scènes contemporaines. Loin d'être le seul fait d'artistes chorégraphiques avant-gardistes, elle se manifeste aussi dans le théâtre expérimental dès le début des années 1980 à travers le développement de propositions dégagées de la fable et du drame comme principes organisateurs de la représentation théâtrale².

Si ce refoulement de la théâtralité – entendue ici comme *dédoublé du monde* – peut paraître paradoxal quand il se manifeste dans le champ théâtral, il est bien moins surprenant dans le champ chorégraphique, et il n'est pas nouveau. On l'a vu à l'œuvre dès les années 1950 dans le travail de Merce Cunningham et, plus tard, dans les expérimentations du Judson Church Theater et du Grand Union, à une époque où la danse éprouve, à l'instar des autres arts, la spécificité de son médium. Dans les années 1990, en revanche, la théâtrophobie de la danse contemporaine française rejoint celle de toute une partie du théâtre d'art où il s'agit de « saborder la scène “comme jeu et représentation” pour lui substituer une scène de la manifestation et du symptôme » ; une « *désymbolisation* délibérée de la scène [qui] se traduit par un refus général de la verticalité, donc de toute idéalité³ ». En somme, au tournant du XX^e et du XXI^e siècles, les avant-gardes théâtrale et chorégraphique tournent le dos à la représentation. Pour la danse « performative », cela se traduit par le rejet de la forme, du signifié, d'une conception du corps comme signe renvoyant à autre chose que lui-même. Autrement dit, celle-ci radicalise une approche du corps comme immanence : le corps doit être pure littéralité au

¹ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, chapitre « Le couvercle néoplatonicien », *op. cit.*, p. 117-130.

² Une tendance que Hans-Thies Lehmann théorise dans son essai *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*

³ Daniel Bounoux, « La représentation spectrale », in *Pratiques performatives. Body Remix*, *op. cit.*, p. 148.

même titre que la scène doit devenir purement indicielle. Au corps extra-quotidien, artificiel, du virtuose, les chorégraphes opposent la pseudo-transparence du corps du performeur, pure présence, pure présentification de lui-même dans son refus du leurre de toute identité fictive. Et, selon la même logique, ils prônent la *non-reproductibilité* de l'action contre ce qui, dans la *représentation*, prétendrait à la réactualisation d'une forme. Voici ce qu'on peut lire, au début des années 2000, dans le dossier de médiation que le Centre Pompidou consacre à la danse contemporaine :

La danse n'est plus exclusivement une entreprise de projection et de dépense dynamique et généreuse, sur-valorisant une image corporelle expressive. La danse est d'abord une forme de présence dans un espace-temps défini. Cette présence au travers du corps, le médium le plus direct et immédiat, est en soi productrice de sens et d'émotion. Le mouvement, avec ses modulations, n'en est qu'une variation.¹

La danse contemporaine est donc, comme le théâtre, aux prises avec la crise de la représentation, preuve par la négative qu'elle n'est pas exempte de théâtralité. Derrière le projet d'une danse « performative », ne reconnaît-on pas l'idée typiquement postmoderne que le réel est irréprésentable et nous demeure à tout jamais inintelligible ? La performativité serait-elle la modalité spectaculaire qui, depuis plus de vingt ans, manifeste cette crise de la représentation ? Une performativité comme refoulement de la théâtralité ? C'est dans cet esprit, du moins, que la chercheuse Josette Féral oppose la performativité et la théâtralité, faisant l'hypothèse que « la performativité serait ce qui permet d'échapper dans une œuvre aux limites d'une pensée linéaire riche mais univoque. Elle entrerait en dialogue, sinon en conflit, avec la théâtralité, toujours présente mais qui aurait plutôt à voir avec une sémiotique moins ambiguë du discours scénique et se fonderait sur une reconnaissance plus stable des signes² ». Quoi que l'on pense de cette opposition binaire, on peut néanmoins s'accorder sur le fait que le refoulement de la théâtralité a souvent pour effet d'opacifier le sens en réduisant l'iconicité de la danse, une tendance qui se confirme dans les propositions « performatives » de la danse contemporaine des années 1990. Et le moins qu'on puisse dire, c'est que cela ne fait pas toujours consensus.

En effet, au moment où elles apparaissent aux marges du champ chorégraphique français, ces créations, d'abord minoritaires, perturbent l'idée que la majorité des spectateurs se font de ce qu'est ou doit être *la* danse. C'est que celle-ci y devient souvent indiscernable au sens où le mouvement dansé dans sa qualité rythmique et son amplitude disparaît, que la technicité et la virtuosité y semblent absentes, autrement dit que la danse comme art du mouvement et de la dépense s'y trouve radicalement redéfinie. Ainsi (risquons-nous à la caricature), *Jérôme Bel* (1995) met en scène cinq hommes et femmes entièrement nus sur un plateau vide qui chantonnet, se triturent la peau et écrivent sur leur corps au rouge à lèvres. Quant à *Good Boy* (1998), autre pièce emblématique, elle donne à voir un homme nu (Alain Buffard lui-même) debout sous des néons, qui enfile des slips blancs les uns sur les autres avant d'évoluer en équilibre précaire sur des talons constitués de boîtes de médicaments. Parce qu'elles invalident la reconnaissance perceptive de la danse dans son acception commune, ces propositions « performatives » tendent à renforcer l'idée déjà répandue que la danse contemporaine est un art élitiste qui ne s'adresse qu'à un public d'initiés selon une logique *quasi* endogamique. Quant au

¹ « Danse ou non-danse : par où la danse ? », mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles [En ligne], Centre Pompidou, 2004, p. 2.

² Josette Féral, « De la performance à la performativité », in *Communications*, n°92 2013/1, Le Seuil, p. 212.

spectateur profane, déstabilisé dans ses certitudes mais soucieux de « comprendre », il ne lui reste plus qu'à compulser les notes d'intention, les feuilles de salle ou les entretiens menés avec les artistes, bref, à prendre appui sur un appareil discursif qui tend, du reste, symptomatiquement à se développer, quand il ne s'intègre pas pleinement aux dispositifs spectaculaires.

Outre qu'elles sont souvent l'objet du rejet d'une partie du public, ces propositions agitent aussi la critique. Au début des années 2000, une question brûle toutes les lèvres : « La danse aurait-elle cessé de danser ?¹ ». Le dossier de médiation du Centre Pompidou, résume ce paradoxe en des termes qui sonnent comme autant de justifications :

Indéniablement, on observe un ralentissement, une raréfaction du mouvement, dans bon nombre de spectacles proposés pourtant par des artistes chorégraphiques sous la rubrique danse des brochures de programmation, par exemple au Centre Pompidou. C'est souvent sur cette question que des spectateurs expriment le plus vivement leur incompréhension, quand ce n'est leur frustration.²

Pour rendre compte de cette nouvelle tendance, dès les années 1990, la critique invente l'expression de « non-danse », ce qui débouche en 2004 sur une publication de la journaliste Dominique Frétard intitulée *Danse contemporaine : danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoire*³ et sur un article de Gérard Mayen, « Déroutes : la non-non-danse de présences en marche » dans la revue de philosophie *Rue Descartes*⁴. « Non-danse » : cette expression colle encore à la peau de nombreux chorégraphes français. Pourtant, pour Xavier Le Roy, Emmanuelle Huynh, Jérôme Bel, Myriam Gourfink, Boris Charmatz ou Alain Buffard, c'est bien de *danse* dont il s'agit, aucun doute là-dessus. Du reste, la plupart rejettent catégoriquement l'étiquette de « non-danse » pour qualifier leur travail. Aujourd'hui, suite à la publication en 2007 de l'ouvrage de Céline Roux consacré à la décennie 1993-2003, l'expression « danse performative » semble celle dans laquelle la plupart se reconnaissent.

Quoi qu'en disent les tenants de cette avant-garde, il nous semble indéniable que les opérations négatives auxquelles ils se livrent ne sont pas sans conséquences sur les *qualia* sensibles qui fondent l'expérience esthétique de la danse, ouvrant une ligne de fracture entre la danse et la chorégraphie. Selon nous, ce qui perturbe le plus l'horizon d'attente du spectateur, c'est la réduction drastique de la dimension spectaculaire de la danse, soit de l'expressivité, de la théâtralité et de la musicalité, toutes trois des effets du « pouvoir fictionnaire » de « l'articulation souterraine, secrète et subtile du sentir et de l'imaginaire⁵ » qui est aussi au cœur du danser⁶. Par-delà la mise en crise de tous les paramètres spectaculaires (qui peut déjà, en soi, engendrer de la frustration), c'est surtout le refoulement de la théâtralité du corps qui trouble la perception immédiate et directe de l'œuvre chorégraphique⁷. Telle que la définit Michel Bernard à partir d'une approche des arts comme systèmes de production sensoriels, la théâtralité du corps est ce que nous appelons plus couramment son *expressivité*. Selon le philosophe, celle-ci repose sur la mise

¹ « Danse ou non-danse : par où la danse ? », *op. cit.*, p. 1.

² *Ibid.*

³ Dominique Frétard, *Danse contemporaine : danse et non danse, vingt-cinq ans d'histoire*, *op. cit.*

⁴ Gérard Mayen, « Déroutes : la non-danse de présences en marche », in *Rue Descartes*, n°44, *op. cit.*, p. 116-120.

⁵ Michel Bernard, « Sens et fiction », in *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 100.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷ D'autant plus si elle est étiquetée comme telle par les programmeurs et/ou produite et diffusée dans le champ chorégraphique.

en tension entre le corps et la langue qui le « traverse », processus par lequel un corps « énoncé » devient « énonciateur » et donc, producteur de sens :

La théâtralité est ce qui dans un même mouvement, double et différencie corporellement le langage jusqu'à le contredire, et creuse, dualise, spécularise le corps dans la « disjonction alternante dehors-dedans » pour faire le lit de la binarité signifiante de la parole qui s'y loge, le remplit et ainsi l'unifie.¹

Or, dans les propositions « performatives », le refoulement de la théâtralité du corps, la réduction de son expressivité, ont pour effet de renforcer son opacité jusqu'à le rendre parfois *illisible*. De façon plus générale, parce que certaines propriétés de la danse y sont indiscernables, ces créations requièrent pour être pleinement appréciées la mise en relation des œuvres à leur contexte, en particulier une connaissance minimale de l'histoire et de l'esthétique de la danse, celle du fonctionnement de ses institutions, mais aussi la connaissance des intentions de l'artiste et du processus de création. Autrement dit, parce qu'elles procèdent souvent d'une sur-intellectualisation, elles sollicitent davantage une réception cognitive que sensible, affective et émotionnelle, ce qui peut avoir et a souvent, de fait, pour conséquence d'exclure le public profane.

Cela dit, il est intéressant de remarquer qu'en dépit de la réduction de la dimension spectaculaire de la danse, dans ces propositions « performatives », une part de théâtralité résiste à l'anéantissement. D'abord, parce que subsiste une relation pragmatique entre regardeurs et regardés qui intègre une forme de théâtralité. Comme l'explique Sophie Guhéry, celle-ci est « alimentée, d'une part par l'isolement d'un événement hors du continuum de la vie et d'autre part, par la tendance que peut avoir le spectateur à très vite s'emparer de ce qu'il reçoit et à le nourrir de fiction² ». Et la fabrique mentale du spectateur, un rien la nourrit : on peut affamer le spectateur mais quant à supprimer son appétit sémiotisant, c'est une autre affaire. Autrement dit, comme le souligne Michèle Febvre dans *Danse contemporaine et théâtralité*, ce dernier fait feu de tout bois ; il ne cesse de produire de la fiction :

« La nécessité biologique de *fabuler* » du spectateur va constamment tirer parti de tout ce qui peut être porteur d'une réalité autre que celle de la scène, sans même que le chorégraphique ait besoin de « faire exprès », d'où le repérage de la théâtralité en dehors de toute théâtralité, volontariste ou même de toute thématique avouée.³

Par ailleurs, exclurait-on les décors, les costumes, le son, la lumière, le corps humain comporte à lui seul une infra-théâtralité quasi irréductible à toute tentative de neutralisation, ce que Michèle Febvre appelle la « pré-théâtralité inhérente au corps dansant ». La leçon n'est pas nouvelle : déjà, au XVIII^e siècle, Noverre établit une typologie des danseurs et des danseuses de ballet en fonction de leurs caractéristiques morphologiques : aux uns les danses « nobles », aux autres les danses « de caractère » ou de « demi-caractère », une répartition normative qui rappelle celle des emplois au théâtre. Deux siècles plus tard, chez les pionniers et les pionnières de la Nouvelle Danse française, la diversification des corps scéniques suffit souvent à créer un « effet-théâtre ». Ainsi, Michèle Febvre met en évidence combien, dans la danse contemporaine, la distribution participe d'une véritable dramaturgie :

¹ Michel Bernard cité par Michèle Febvre, in *Danse contemporaine et théâtralité*, *op. cit.*, p. 47.

² Sophie Guhéry, « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle », *op. cit.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 64.

Cette diversité des interprètes participe grandement de la théâtralité dont on parle, dans la mesure où les corps mis en scène sont porteurs de leur propre histoire psychosomatique. Ils exposent leur différence plus que leur similitude, leur fragilité et leur force, leur âge et leur « gueule », et les chorégraphes ont su exploiter leur disparité pour produire des effets de sens et d'expression en profitant d'une infra-théâtralité déjà à l'œuvre dans ces corps offerts au regard.¹

De cette infra-théâtralité des corps scéniques, les créations de la danse « performative » ne sont pas exemptes. Nous pensons même qu'elle constitue une donnée parfaitement consciente dont les chorégraphes savent jouer. Ceci est particulièrement sensible dans les spectacles de Jérôme Bel, par exemple *Jérôme Bel* (1995) où se côtoient un danseur petit et trapu, une danseuse grande et longiligne et une femme beaucoup plus âgée aux formes généreuses, en charge d'éclairer la scène à la lampe de poche. Et ce qui n'est pas le moindre des paradoxes, c'est que, dans ce spectacle, la nudité des interprètes souligne de manière radicale qu'il n'existe pas de corps neutre, que tout corps est marqué par son histoire somatique, psychique et sociale, que chaque corps, pour peu qu'on prenne la peine de le regarder, est susceptible d'alimenter la fabrique fabulante du spectateur. Et cela est d'autant plus vrai lorsque des personnes différentes sont mises en présence.

Autrement dit, par-delà toute idéologie, la fiction affleure à la surface de toute performance. La fiction *et la théâtralité*. Ajoutons à cela l'observation des modalités de production et de diffusion des œuvres qui révèle souvent que l'écart entre le théâtre et la performance n'est pas si grand que la *doxa* le prétend. S'il est vrai que le courant « performatif » en France contribue à ouvrir la danse à d'autres espaces que les scènes théâtrales, s'il est également vrai que les formes qu'il propose sont souvent des formes ouvertes, modulables *in situ*, en revanche, les entorses sont nombreuses aux principes d'immédiateté et de non-reproductibilité qui sous-tendent la quête de la performativité de la danse. Dans un ouvrage récent, la chercheuse Carole Boulbès rappelle que ces entorses ne datent pas d'hier et souligne que, sous la revendication affichée d'un anti-théâtre, se cache une diversité de pratiques dont beaucoup intègrent la répétition et la représentation :

Immédiateté non reproductible ? [...] [O]n sait que les performances peuvent être répétées (Yoko Ono, ORLAN, Anna Halprin, La Ribot), longuement préparées et scénarisées (Gina Pane). On sait que certaines sont données sur scène. Mieux, depuis une dizaine d'années, les performances « historiques » font l'objet de reprises.²

De nos jours, la ligne de démarcation entre pratiques performatives et pratiques théâtrales est d'autant plus difficile à tracer que les *re-enactements* de performances historiques se multiplient, que, depuis les travaux du quatuor Knust en France, la recreation de pièces du répertoire de la danse du XX^e siècle est devenue un enjeu majeur pour les artistes et les chercheurs. Autrement dit, la danse contemporaine, aussi « performative » soit-elle, n'échappe pas plus que les autres arts au « dur désir de durer »... Reste à savoir si elle est toujours aujourd'hui dans le refoulement de la théâtralité et si la *doxa* anti-fiction dont elle nourrit son positionnement critique depuis vingt ans fait encore dissensus.

¹ Michèle Febvre, « La danse et l'effet-théâtre : théâtralité ? », in *Jeu : revue de théâtre*, n°59, *op. cit.*, p. 42.

² Carole Boulbès, « Aux lisières de la performance et de la danse », in *Femmes, attitudes performatives*, *op. cit.*, p. 23.

1.4.3.2 Performativité et hybridité de la danse contemporaine : du dissensus au consensus

Selon nous, en ce début de XXI^e siècle, la puissance disruptive, voire subversive des pratiques performatives dans la danse contemporaine s'est considérablement affaiblie car, à bien des égards, celles-ci n'ont plus rien de marginal. Outre qu'elles participent de l'extension de la performativité sur les scènes contemporaines, elles contribuent au triomphe de la *mixis* qui touche tous les champs de l'art. Il est passé le temps où, dans une dynamique expérimentale, la danse française s'est redéfinie « d'une manière si héroïque qu'elle [a provoqué] des désordres sérieux le long des lignes de démarcation qui avaient été stables pendant si longtemps qu'elles avaient fini par être considérées comme des frontières naturelles¹ ». Aujourd'hui, la danse contemporaine a même conquis le droit de ne plus danser. Et le phénomène est général : comme en fait l'hypothèse Arthur Danto, « il se pourrait que l'art [...] ne soit plus que déstabilisation et qu'il doive sa pérennité au souvenir des frontières que personne ne peut plus respecter² ». Dans ces conditions, on voit mal comment l'indisciplinarité de la danse contemporaine pourrait encore être source de perturbation.

Certes, l'hybridation entre les pratiques et les techniques artistiques a contribué à repousser les limites du pensable, du dicible et du faisable dans le champ chorégraphique en France. Entre les années 1990 et aujourd'hui, la déterritorialisation de la danse vers la performance a donné naissance à quantité de formes et d'esthétiques nouvelles : esthétique du « micromouvement » de Myriam Gourfink, « perfo-conférences » de Xavier Le Roy, « vraies-fausse conférences » de la compagnie Volubilis, « conférences dansées » de Thomas Lebrun ou de Fanny de Chaillé, « pièces-installations » de Maria Donata d'Urso, *portraits d'artistes en travailleurs*³ de Jérôme Bel, « formes pour immobilité » aux limites du visible d'Emmanuelle Huynh⁴, sans parler du développement des formes improvisées et des créations *in situ*. Déjà présentes chez les pionniers et les pionnières des années 1970, les pratiques hybrides se sont diversifiées et multipliées depuis vingt ans en même temps que s'est radicalisée la revendication de la danse contemporaine d'être un champ d'expérimentation sans frontières. À l'instar de l'art performance, l'avant-garde chorégraphique des années 1990 fait donc « librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma [...] et narration – les déployant dans toutes les combinaisons imaginables⁵ », selon une dynamique interdisciplinaire, voire transdisciplinaire, qui intègre aussi, époque oblige, les arts numériques et les nouvelles technologies. Aujourd'hui comme aux temps des avant-gardes du XX^e siècle, les projets chorégraphiques rassemblent des artistes de tous bords : danseurs, musiciens, plasticiens, photographes, vidéastes, architectes, mais aussi des informaticiens, des roboticiens, des chercheurs de l'IRCAM, etc. Certain.es d'entre eux collaborent étroitement avec les chorégraphes dans des dynamiques de co-création, comme, par exemple, la plasticienne et

¹ Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, op. cit., p. 153.

² *Ibid.*, p. 154.

³ Allusion à l'ouvrage de Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Seuil, Paris, 2002.

⁴ Allusion au solo *Mùa* d'Emmanuelle Huynh (1995). L'expression entre guillemets est celle employée par la chorégraphe.

⁵ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 9.

scénographe Nadia Lauro¹, le musicien Kasper T. Toeplitz² ou le compositeur et performeur Denis Mariotte³. Enfin, il est désormais admis que des chorégraphes puissent venir d'autres champs disciplinaires que la danse. Cette origine extraterritoriale semble même valorisante⁴, comme en témoigne, par exemple, la reconnaissance acquise par Xavier Le Roy (à l'origine, chercheur en biologie) ou celle de Christian Rizzo, initialement plasticien et qui dirige le CCN de Montpellier depuis janvier 2015. Depuis vingt ans, en France, l'horizon d'attente du spectateur s'est donc considérablement élargi : il s'est frotté à une grande diversité de pratiques et de formes au point que ni l'hybridité, ni la ligne de fracture ouverte entre la danse et la chorégraphie ne constituent pour lui une réorientation radicale « vers l'horizon d'une expérience encore inconnue⁵ ». À cet égard, il est évident que la révolution opérée par la danse contemporaine est une « révolution réussie⁶ ».

En revanche, la question qui se pose à elle est celle de sa capacité politique. Car, passé le temps de l'expérimentation et des conquêtes, alors que la *mixis* s'est généralisée dans tous les champs de l'art, l'indisciplinarité de la danse n'est plus la garantie de sa capacité critique ni le signe de sa politisation. Quand les frontières entre les arts se brouillent jusqu'à parfois disparaître, quand les références se mêlent et se combinent, quand le « performatif » influe sur les pratiques théâtrales, chorégraphiques et plasticiennes, la création contemporaine tend à s'uniformiser et il devient difficile de créer un écart esthétique. Bien sûr, des différences d'intention, de techniques, de formes et d'effets existent. Tout n'est pas dans tout. Comme nous avons tenté de le montrer dans notre introduction, par-delà la *mixis* généralisée, tous les dispositifs hybrides ne sont pas équivalents sur les plans technique, symbolique et pragmatique. Sous l'intitulé « danse contemporaine », on trouve des créations aspirant à l'œuvre d'art totale, des hybrides postmodernes attirés par les nouvelles technologies, et aussi, parfois, des hybrides politiques. Mais, selon nous, le devenir performatif de la danse contemporaine ne suffit plus à créer un effet de défamiliarisation, non seulement parce que le performatif s'est généralisé, mais aussi parce que la danse, plus que les autres arts, est soluble dans la performance. La danse n'est-elle pas un art du corps et de la présence, un art de l'éphémère ? Bien sûr, elle ne se réduit pas à cela ; mais le refoulement de ses modalités spectaculaires, théâtralité, expressivité, musicalité, tend à la rendre indiscernable et ne favorise pas toujours l'émergence de formes dialogiques. Ainsi, devant certaines propositions « performatives », le spectateur peut à juste titre se demander si le fait que l'œuvre soit signée par un.e chorégraphe et/ou interprétée par des danseurs fait au final une différence. Même si ces derniers sont en possession d'une sous-partition spécifique, autrement dit d'aptitudes techniques et d'une conscience proprioceptive supérieures à celles d'artistes issus.e.s d'autres champs disciplinaires, force est de constater que nombre de productions contemporaines tendent quand même à se ressembler.

¹ Depuis vingt ans, Nadia Lauro propose des scénographies originales dans le cadre de projets performatifs. Elle a collaboré notamment avec Jennifer Lacey, Benoît Lachambre, Latifa Laâbissi, Fanny de Chaillé ou Alain Buffard.

² Ce dernier collabore étroitement avec Myriam Gourfink depuis longtemps mais il a travaillé aussi pour d'autres chorégraphes comme Loïc Touzé ou Emmanuelle Huynh.

³ Depuis la fin des années 1980, Denis Mariotte compose toutes les musiques de la compagnie Maguy Marin et conçoit certaines pièces avec la chorégraphe.

⁴ Elle l'est pour les hommes, beaucoup moins pour les femmes. Voir à ce sujet l'article de Pierre-Emmanuel Sorignet, « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », in *Travail, genre et société*, n°12, février 2004, p. 33-53.

⁵ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 58.

⁶ Allusion à l'ouvrage de Patrick Germain-Thomas, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, op. cit.

Enfin, parce qu'elle s'est inscrite dans la filiation de la *post-modern dance* américaine et de l'art contemporain, la génération des années 1990 a renforcé la propension autoréflexive et autoréférentielle de la danse. Cette tendance nous semble toujours très prégnante. Qu'est-ce que la danse ? Qu'est-ce que le spectacle ? Que peut un corps ? La danse a-t-elle encore besoin du corps pour être *danse* ? Quels corps, quelles pratiques, quelles techniques sont légitimes dans le champ chorégraphique ? Comment la danse fait-elle œuvre ? Comment recréer les pièces du passé ? Comment l'histoire de la danse nourrit-elle la création contemporaine ? Toutes ces questions sont aujourd'hui au centre de quantité de projets et de créations en danse contemporaine. Elles sont, bien sûr, passionnantes et participent d'une dynamique par laquelle la danse poursuit son travail d'expérimentation et sa quête de légitimité. Mais elles ont pour effet de refermer la danse sur elle-même et contribuent à sa dépolitisation. C'est pourquoi la question des conditions de sa politisation se pose à nouveau, et ce, de façon d'autant plus aiguë que les démocraties occidentales s'enfoncent dans une crise profonde et que les vieux démons du populisme, de l'identité nationale et des extrémismes de tous bords se sont réveillés. Il n'est bien sûr pas question pour la danse de faire table rase du passé. Du reste, aujourd'hui, opposer la théâtralité des années 1970 et la performativité des années 1990 n'a pas grand sens : les chorégraphes français, quelle que soit leur génération, ont évolué avec leur temps et sont traversés par de multiples influences. C'est ainsi que Maguy Marin, assimilée au courant de la danse-théâtre dans les années 1980, est associée au début des années 2000 à la « non-danse ». En ce début de XXI^e siècle, outre l'influence de la performance, nous trouvons celle des arts visuels (cinéma, photographie, vidéo, image numérique), influence si prégnante qu'il est devenu impossible de l'ignorer lorsqu'on réfléchit aux nouvelles formes d'hybridation. Pas de table rase, donc, mais le temps est peut-être venu pour la danse contemporaine de renouer d'une manière ou d'une autre avec la théâtralité, quand bien même celle-ci ne serait qu'une composante au sein de dispositifs hybrides plus complexes que jamais. C'est du reste le cas d'un certain nombre de chorégraphes français en ce début de XXI^e siècle. Et ce retour n'est pas dénué d'intention politique.

1.4.3.3 Politiser la danse aujourd'hui

En effet, par delà l'infra-théâtralité de toute proposition scénique, aussi « performative » soit-elle, certaines créations de la danse contemporaine sont en quête de théâtralité et cette quête, surtout dans le champ chorégraphique, n'a rien d'anodin. Certains chorégraphes, comme Maguy Marin, n'y ont jamais renoncé ; d'autres, comme Alain Buffard, font retour vers elle après l'avoir délibérément rejetée ou mise en crise. Outre que cette quête de théâtralité va à l'encontre du courant actuellement dominant et qu'elle est donc minoritaire, elle est révélatrice de la manière dont un artiste chorégraphique envisage le rapport entre son art et le monde. C'est qu'elle consiste souvent à renforcer la référentialité, l'iconicité de la danse, en un mot, sa puissance représentationnelle ; c'est aussi qu'elle est l'expression d'un « désir manque » de politique.

Mais, avant d'aller plus loin, précisons ce que nous entendons par « quête de théâtralité » dans la danse contemporaine. D'abord, il ne s'agit pas de revenir à une dramaturgie fondée sur le modèle aristotélicien. Il y a longtemps que la danse a tourné le dos au « bel animal ». S'il paraît logique que la danse contemporaine ne prenne pas pour modèle le ballet classique, elle ne prend pas non plus pour modèle le ballet moderne

grahamien inspiré des tragédies antiques ou des récits bibliques (*Night Journey*, *Errand into the Maze*, *Judith*, *Phaedra*, etc.). Elle ne cherche pas non plus à ressusciter la fable politique en tableaux du *Tanztheater*¹, ni le modèle français de la danse-théâtre de la première moitié du XX^e siècle, elle-même influencée par la danse d'expression allemande. Ainsi, si l'on observe les créations hybrides antérieures aux années 1970 en France, on constate qu'elles sont encore à dominante narrative, comme l'*Antigone* de Françoise et Dominique Dupuy (1966), « action chorégraphique en huit épisodes pour vingt-cinq danseurs et un récitant² ». Donnée en plein air, cette pièce semble aspirer à réactualiser le modèle la tragédie antique dans une mise en relation du texte, du chant et de la danse, à la différence que des danseurs remplacent les acteurs :

Elle associe le commentaire de l'action par un récitant, la déclamation de textes antiques et une musique, enregistrée au Japon, mêlant composition instrumentale et des onomatopées chantées par un soprano solo, un chœur de femmes et un chœur d'hommes. La danse s'organise aussi dans un rapport solistes-chœurs opposant aux personnages principaux les Erinyes, les femmes de Thèbes, les notables de Thèbes, etc.³

En ce début de XXI^e siècle, pour la danse comme pour le théâtre contemporain, la page du drame semble tournée et le narratif relégué au grenier de l'histoire. Mais pourrait-il en être autrement quand le théâtre expérimental lui-même met en crise la fable, le drame, le texte, les personnages ? Depuis trente ans, c'est comme si le théâtre d'art contemporain tentait de réaliser le rêve artaudien d'un « théâtre de la cruauté », symptômal et indiciel, un théâtre qui refoule sa littérarité et sa fictionnalité. Avec humour, Daniel Bournon fait le constat d'une « impatience postmoderne⁴ » devant la représentation : « Une scène simplement représentative ne nous suffit plus⁵ ».

Pour autant, cela ne signifie pas que la théâtralité à laquelle aspire la danse contemporaine prend nécessairement pour modèle le théâtre qui lui est contemporain, surtout si ce théâtre est lui-même dans le refus de la théâtralité. Contre toute tentation essentialiste, il nous faut envisager la théâtralité comme une pulsion vers le théâtre, certes inscrite dans une séquence historique particulière (ici, la postmodernité), mais dont le modèle n'est ni fixe ni préétabli, le théâtre et la danse ne cessant de se redéfinir au cours de leur histoire. Aussi reprendrons-nous à notre compte la définition de la théâtralité proposée par Geneviève Jolly et Muriel Plana dans *Lexique du drame moderne et contemporain* : pour ces dernières, « le concept de théâtralité permet d'articuler le *théâtral* et le *non-théâtral*, puisqu'il peut rendre compte d'un désir de théâtre dans ce qui n'en est pas encore⁶ ». La théâtralité serait donc de l'ordre du « désir », elle naîtrait du « manque », ressortirait du « rêve », si ce n'est du fantasme :

Le suffixe « -ité » comprenant également l'idée de potentialité, l'objet se définit alors par sa finalité externe, et son devenir : *est théâtral ce qui veut et peut être théâtre*. [...] Qu'elle soit nostalgique d'un modèle, rêve d'une essence, repli sur une spécificité, vouloir ou pouvoir – désir –, la théâtralité est

¹ Nous pensons en particulier aux pièces de Kurt Joos dont la fameuse *Table verte* (1932) ou aux « ballets dramatiques » de Hans Weidt, comme *La Cellule* (1947).

² « Antigone », *Dictionnaire de la danse*, Philippe Le Moal (dir.), nouvelle édition, Larousse, 2008, p. 478.

³ *Ibid.*

⁴ Daniel Bournon, « La représentation spectrale », in *Pratiques performatives*, *op. cit.*, p. 141.

⁵ *Ibid.*

⁶ Geneviève Jolly et Muriel Plana, « Théâtralité », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 214.

manque de théâtre. La modernité conçoit la théâtralité comme manque, désir et recherche de théâtre, au lieu de faire du théâtre un art défini et accompli.¹

C'est pourquoi il est possible de parler de théâtralité de la musique, de théâtralité de la danse, mais aussi de théâtralité en dehors du champ de l'art, par exemple de théâtralité de la vie sociale ainsi que l'a mis en évidence le sociologue Erving Goffman dans *La Mise en scène de la vie quotidienne*². C'est aussi pourquoi nous ne devons pas présupposer que ce « désir manque » de théâtre soit le même dans toutes les créations chorégraphiques contemporaines. Au fil de nos analyses, nous devons donc nous demander à quel théâtre « rêvent » les chorégraphes ou de quel théâtre ils sont « nostalgiques », et selon les cas, si la théâtralité telle qu'ils la désirent et la mettent en œuvre a pour effet de créer du dialogisme à l'intérieur des formes.

Ces précautions mises à part, nous faisons l'hypothèse que, parce qu'il s'inscrit dans le champ chorégraphique, le désir manque de théâtre qui s'exprime dans la danse contemporaine est presque toujours synonyme du rejet de l'abstraction, du formalisme, de la pure dépense. Et qu'il se fonde sur l'idée d'une *spécificité* du théâtre par différenciation avec la danse – l'identité d'un art tendant toujours à se définir dans sa relation avec les autres arts. Autrement dit, quand la danse « désire » le théâtre, c'est à une forme d'altérité qu'elle aspire et ce d'autant plus fortement que la danse et le théâtre sont à bien des égards des arts jumeaux, comme « les deux versants différenciés de l'acte³ ». Ainsi, pour nous, quand elle recherche la théâtralité, la danse, y compris contemporaine, tend toujours peu ou prou à fantasmer une essence du théâtre ayant partie liée avec le *dédoublement du monde* et la *fiction*. Elle rejoint en cela certaines définitions s'attachant à mettre en évidence la spécificité théâtrale. Selon Alain Giraud, cette spécificité serait « d'un point de vue dynamique, la constitution d'un monde "fictif" sur la scène en opposition au monde "réel" de la salle, et, dans le même temps, l'établissement d'un courant de "communication" entre l'acteur et le spectateur⁴ ». L'importance du fictionnel ressort également de la définition proposée par Alain Rey : « C'est dans le rapport entre un réel tangible de corps humains agissants et parlants, ce réel étant produit par une construction spectaculaire, et une fiction ainsi *représentée* que réside la théâtralité⁵ ».

Comme on le voit, ces deux définitions reposent sur l'idée que la fiction et la représentation ont partie liée avec une essence du théâtre, idée que l'on retrouve également chez certains philosophes contemporains qui aiment le théâtre et s'efforcent de le théoriser, notamment Alain Badiou, Jacques Rancière, Denis Guenoun et Bernard Stiegler. Dans l'analyse approfondie qu'elle propose de la pensée de ces quatre philosophes⁶, Muriel Plana met en évidence l'importance que tous accordent à la représentation, même si ce terme recouvre pour eux des sens légèrement différents tout en n'étant pas, selon nous, contradictoires. Pour Alain Badiou, la représentation constitue l'une des trois conditions de possibilité « pour qu'il y ait théâtre⁷ » :

¹ *Ibid.*, p. 215.

² Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, « La Présentation de soi » (1973) et « Les relations en public » (1975), Minuit, Paris.

³ Laurence Louppe, in *Nouvelles de danse*, n°18, « Danse et Théâtre », Contredanse, Bruxelles, 1994, p. 12.

⁴ Alain Giraud cité par Patrice Pavis, « Théâtralité », in *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 360.

⁵ Alain Rey cité par Patrice Pavis, *ibid.*

⁶ Voir son ouvrage, *Théâtre et politique I. Modèles et concepts*, op. cit., 2015.

⁷ Muriel Plana, *Théâtre et politique I. Modèles et concepts*, op. cit., p. 101.

Retenons surtout ceci : pas de théâtre sans *représentation* de quelque chose (réfèrent textuel ou traditionnel) en tiers de la relation scène-salle, pas de théâtre sans *mimésis* : sans rapport au texte, d'une part, sans rapport au monde, d'autre part.¹

De même, pour Denis Guenoun et en dépit du fait qu'il ait une approche moins essentialiste et plus concrète de l'art théâtral, pas de théâtre sans *réfèrent* et notamment sans la présence d'un texte appelé à se matérialiser scéniquement. Cette idée, exposée notamment dans *L'Exhibition des mots*², Muriel Plana la résume en ces termes :

[Q]uand Denis Guenoun définit la « mise en scène » de théâtre comme mise en scène *de* quelque chose, comme relation entre l'invisible des mots et le visible des corps et de la scène, quand il la définit tout simplement comme « *exhibition des mots* », il distingue le théâtre d'autres formes de spectacle, comme le cinéma ou la danse, d'autres formes d'art comme la peinture, d'autres formes de pratiques comme la lecture [...].³

Quant à Bernard Stiegler, outre qu'il défend lui aussi la nécessité du texte contre les pourfendeurs du logocentrisme, dans une optique radicalement anti-platonicienne, il insiste sur l'importance de la fiction au théâtre, à partir du présupposé que cet art est un art politique ou qu'il constitue, du moins, un « avènement du politique ». Muriel Plana montre comment, chez ce philosophe, fiction et politique sont intriqués :

La fiction repensée comme invention dans le champ de la réalité ou de l'action humaine et non comme mensonge dans le champ du langage ou de la morale rend, en effet, le politique possible. En cela, elle en est véritablement « définitoire ». Il faut nécessairement *des* fictions – des fictions assumées comme telles – pour décider du vivre ensemble, et non une vérité (métaphysique) qui se nie comme fiction quand bien même elle en est une et en exerce le pouvoir.⁴

Elle montre aussi comment, chez ce même philosophe, fiction et représentation sont inséparables en ce qu'elles sont les conditions de possibilité du théâtre, dans la mesure où, pour lui, cet art *est* ou *doit être* politique :

Fiction et représentation sont nécessaires au théâtre mais aussi dans la vie, au théâtre *parce que* dans la vie : la représentation, parce qu'elle donne un accès (plus ou moins stylisé, plus ou moins direct, mais *public*) à l'état de fait, parce qu'elle le rend visible, lisible, pensable, parce qu'elle permet de nous considérer nous-mêmes, de nous individuer, de nous subjectiver à travers la sublimation, la symbolisation, que la scène théâtrale produit ; la fiction parce qu'elle invente d'autres réalités (en dehors de l'état de fait) et parce qu'elle nous permet d'imaginer ce que nous pourrions être, ce que nous pourrions devenir, ce qui nous attend si nous persistons dans nos erreurs.⁵

Pour Jacques Rancière, en revanche, la question de la représentation se pose, non en termes de *réfèrent*, mais en termes de *médiation* et de *distance* entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur. Muriel Plana résume l'essentiel de cette idée que l'on retrouve dans plusieurs ouvrages du philosophe et qui s'articule à une conception de l'art comme dispositif relationnel, comparable en cela à la pédagogie :

La distance de la représentation garantit [...] l'égalité des activités en empêchant la domination, la fusion, la reproduction à l'identique de l'artiste (maître) dans le spectateur (élève). Et l'égalité des activités garantit, elle, l'autonomie des acteurs de la relation théâtrale (artistes, œuvres,

¹ *Ibid.*, p. 103.

² Denis Guenoun, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, op. cit.

³ Muriel Plana, *Théâtre et politique I. Modèles et concepts*, op. cit., p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁵ *Ibid.*, p. 150.

spectateurs), chacun ayant pouvoir d'exercer sa créativité et échappant à la définition « réductrice » de l'autre.¹

En somme, comme le souligne Muriel Plana à la fin de son développement, le concept de représentation inclut la *fiction*, le *dialogisme*, *l'autonomie des actants de l'événement théâtral* (l'artiste, l'œuvre, le spectateur) et *l'hétérogénéité de l'œuvre* (séparée de la vie) comme autant de conditions de possibilité du théâtre².

Après ce nécessaire détour, revenons à notre hypothèse de départ selon laquelle le désir de théâtre dans la danse serait un désir d'altérité que nourrit le fantasme d'une essence du théâtre. Nous pouvons dès lors envisager que la recherche de la théâtralité de et dans la danse contemporaine, quand elle existe, exprime le désir de faire retour vers la représentation avec tout ce que cela implique : retour à la référentialité, voire, jusqu'à un certain point, à la mimésis. Retour au monde, en quelque sorte, par lequel la danse se détourne d'elle-même pour « réaffirmer [sa] capacité [...] à proposer une réflexion en prise directe sur l'humain et sur le monde³ » ; où le corps dansant n'est plus exclusivement un corps « énoncé » mais aspire à (re)devenir un corps « énonciateur ». En somme, par le retour à la théâtralité, la scène chorégraphique contemporaine affirmerait son désir de prendre en charge (selon des modalités qui restent à définir et ne sont pas nécessairement les mêmes d'un spectacle à l'autre) le dédoublement/redoublement du monde. Dans tous les cas, cette quête a pour corollaire le renforcement de l'intentionnalité de la danse, une intentionnalité à considérer comme une force active influant sur le processus de création, la forme et la réception des œuvres. De façon plus générale, ce désir de théâtre a aussi à voir, selon nous, avec un désir de réhabiliter le *logos*, quand bien même le théâtre postdramatique mettrait-il de son côté le texte en crise. Car en dépit de la propension de ce théâtre à considérer le texte comme un matériau mis au même plan que les autres paramètres spectaculaires, il n'en reste pas moins que la présence d'un référent textuel, quel qu'il soit (y compris un texte non dramatique) participe de ce que beaucoup considèrent comme l'essence du théâtre, qu'il peut difficilement être évacué de sa définition technique et constitue un élément de différenciation traditionnel entre le théâtre et la danse. Comme nous le verrons dans les œuvres de notre corpus, ce retour au *logos* dans la danse peut prendre des formes diverses : présence souterraine d'un matériau verbal nourricier, énonciation de texte en scène, renforcement de la dramaturgie (au sens ici de *l'ordre du sens*), et même, dans le cas de Maguy Marin, mise en œuvre d'une véritable ambition philosophique.

Précisons, cependant, qu'en ce début de XXI^e siècle, faire retour à la représentation ne signifie plus pour la danse être « assujettie au rapport mimétique avec le réel et dominée par lui⁴ » : quand elle désire le théâtre, la danse contemporaine aspire rarement à un théâtre illusionniste, encore moins naturaliste. Cet état de fait n'est du reste pas nouveau. Il y a vingt ans, dans son étude consacrée à la théâtralité dans la danse contemporaine, Michèle Febvre propose déjà de faire la distinction entre trois types d'« effets-théâtre » : « l'effet-naturalisme », « l'effet-reconnaissance » et « l'effet-présentation ». Nous mettrons à part, quant à nous, le dernier, dans la mesure où nous considérons qu'il renvoie en réalité à la performativité de/dans la danse. Du reste, Michèle

¹ *Ibid.*, p. 121.

² Voir Muriel Plana, *Théâtre et politique I. Modèles et concepts*, p. 153.

³ Michèle Febvre, « La danse et l'effet-théâtre : théâtralité ? », *op. cit.*, p. 39.

⁴ Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, *op. cit.*, p. 38.

Febvre fait aussi la différence : selon elle, alors que les deux premiers consistent en « des effets de représentation plus ou moins en conformité avec les attentes convenues de la pratique historique du théâtre¹ », « l'effet-présentation » a quant à lui « bien peu à voir avec une reconstruction du réel », « n'est pas dû à la représentation et ne joue pas à partir du “comme si” d'une certaine convention théâtrale, mais à partir des forces en présence dans le corps, tenues à l'écart du parti pris mimétique² ». Effet plus performatif que théâtral, donc.

Quant à la distinction entre « l'effet-reconnaissance » et « l'effet-mimétisme », elle tient surtout aux modalités représentationnelles mises en œuvre par les chorégraphes. Loin de se contenter de différencier ces deux sortes d'« effets-théâtre », Michèle Febvre privilégie le premier au détriment du second, une prise de position qui signale chez elle le rejet d'une théâtralité modélisée sur le drame que semble partager la plupart des chorégraphes contemporains. Comme elle l'écrit dans les dernières pages de son ouvrage, à l'« effet-reconnaissance », « toute la création chorégraphique *se prête avec délice*³ » :

L'effet-reconnaissance est généré par une théâtralisation tronquée, partielle, fondée sur des bribes de représentation, des simulations fugitives volontaires ou non, sur des habitudes de lecture, sur l'« instinct » de sens qui avive la production signifiante. Cet effet est parfois tout autant l'œuvre du spectateur que celle du chorégraphe. Reconnaissance rendue possible par des propositions formelles qui renvoient à la capacité du spectateur de produire du sens à partir des images, des situations inscrites dans l'œuvre qui reproduisent subrepticement ou de façon allusive des comportements, des sentiments.⁴

En revanche, « l'effet-mimétisme » est, selon Michèle Febvre, le fait d'une « danse-théâtre » qui « semble avoir été happée par la tentation diégétique et mimétique à laquelle les pratiques théâtrales conventionnelles s'identifient et à laquelle les pratiques contemporaines tentent d'échapper⁵ ». Aussi la définition qu'elle en donne est-elle assez négative :

L'effet-naturalisme se repère quand le jeu sur les formes, les rythmes et les mouvements et leur articulation sans autre intention que de les laisser agir entre eux, semble avoir été abandonné pour des actions, des costumes, des décors, des corps, favorisant une intelligibilité immédiate s'intégrant la plupart du temps à un projet narratif dramatisé.⁶

Michèle Febvre insiste donc sur le fait que le désir de théâtre tel qu'il s'exprime dans la danse contemporaine exclut en réalité un certain théâtre jugé (de façon un peu caricaturale) *conventionnel* – ce dont on peut déduire qu'il y a, selon les époques, des désirs légitimes de théâtre et d'autres qui le sont moins.

Ainsi, au début du XXI^e siècle, peut-être en raison du rejet de la fable et du drame par le théâtre expérimental, le modèle du « projet narratif dramatisé » se raréfie dans les formes chorégraphiques. Si nous nous en tenons à notre propre expérience spectatorielle (inévitablement partielle et subjective), nous remarquons la prédominance de dramaturgies hybrides fondées sur la discontinuité et/ou l'hétérogénéité (collage,

¹ *Ibid.*, p. 143.

² *Ibid.*, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 143. Souligné par nous.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

montage), le rejet systématique du psychologique et de la pantomime ainsi qu'une préférence marquée pour une théâtralité exubérante se dénonçant elle-même comme artifice, simulacre, excès, bref, une théâtralité fondamentalement anti-illusionniste. Cette théâtralité a ses modèles privilégiés, plus ou moins avoués et/ou repérables : pour les un.es, c'est le théâtre de Beckett ou d'Artaud, soit un théâtre à vocation plutôt métaphysique ; pour les autres, c'est le théâtre de Brecht ou de Meyerhold, soit le grand théâtre politique du XX^e siècle. Ajoutons que ces modèles sont rarement les seuls agissant sur les formes chorégraphiques. Aujourd'hui, références et modèles s'hybrident eux-aussi et il n'est pas rare que la théâtralité dans la danse contemporaine soit également nourrie par le cinéma, désir de théâtre et désir de cinéma n'étant pas exclusifs l'un de l'autre mais convergeant souvent dans la même direction : celle d'un retour au représentationnel, à ceci près que le modèle cinématographique peut avoir pour effet de renforcer le réalisme scénique. Dans les hybrides du XXI^e siècle, désir de théâtre et désir de cinéma coexistent donc souvent, donnant naissance à des esthétiques très diverses selon le cinéma et le théâtre qui y sont fantasmés et les équilibres entre ces modèles à l'intérieur des formes. Sur ce plan, la comparaison entre les dernières créations d'Alain Buffard et celles de Maguy Marin sera très intéressante. Nous verrons aussi comment la migration des attributs esthétiques du cinéma vers la danse, outre qu'elle renforce souvent la mimésis, peut donner naissance à des dramaturgies hybrides si étranges que, même dans le contexte de *mixis* généralisée qui est celui de l'art contemporain, elles parviennent encore à faire dissensus.

Parce qu'elle constitue un retour vers la représentation, la théâtralité a aussi pour effet de ramener de la fiction dans les formes chorégraphiques. Pour le théâtre, cette articulation entre représentation et fiction est essentielle au sens où la représentation ambitionne d'être bien davantage que la simple imitation des affaires humaines. En assumant à des degrés divers sa part fictionnelle (le degré le plus élevé se trouvant sans doute dans la parabole théâtrale¹), la représentation devient un moyen de penser le monde. Muriel Plana défend cette idée en des termes qui raniment la polémique autour de la *doxa* anti-fiction du théâtre d'art contemporain :

La fiction est une manière [...] sans doute pas la seule mais l'une des plus efficaces, de renforcer l'autonomie de l'œuvre face au réel qu'elle questionne. En s'appuyant sur la création imaginaire, sur l'effet non de présence faussement objective des choses mais de représentation subjective avouée des choses, l'œuvre théâtrale peut non seulement traduire la réalité mais elle peut également la questionner, la fantasmer et la transformer.²

Dire cela, c'est refuser de considérer, comme le fait une tradition platonicienne encore bien vivace, que la fiction (entendue ici comme *mensonge*, *simulacre*) s'opposerait à une *vérité* à laquelle la fiction ferait écran, empêchant en cela l'accès au réel – une idée qui nourrit depuis des siècles la haine du théâtre. C'est aussi considérer que la véritable illusion serait de croire qu'on puisse accéder directement à cette *vérité* (ou en termes lacaniens, au *Réel*) sans médiation. Aujourd'hui, il est d'autant plus important de soumettre cette idée à l'examen qu'elle est au cœur de la quête du « performatif » sur les scènes contemporaines. Comme Muriel Plana et d'autres avec elle, nous considérons que la « pure » présence, la « pure » présentification de soi, « l'effraction » donnant accès au « réel brut » relèvent d'un régime de croyance postmoderne ou encore, dirait Isabelle Barbéris, du *mythe*. Car nous

¹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit.

² Muriel Plana, *Théâtre et Politiques. Modèles et concepts*, op. cit., p. 60.

voyons mal comment « le réel [pourrait être] directement donné à lire sans être “traduit” ou trahi par un langage ni *a fortiori* par une analyse¹ ». Pour le dire en termes nietzschéens, le dionysiaque et l’apollinien ne constituent pas des réalités séparées : admettrait-on l’existence d’un « *Urgrund* caché de l’Être » (ce qui n’a rien d’évident), sans l’illusion apollinienne, sans la médiation des belles formes, cette « vérité de l’Être » nous resterait à jamais inaccessible car totalement ineffable. En outre, quand bien même les artistes refuseraient la représentation, toute proposition artistique, aussi « performative » soit-elle, ne constitue-t-elle pas un artefact ? N’est-elle pas la résultante d’un geste artistique c’est-à-dire d’un certain nombre de choix esthétiques liés à la subjectivité de l’artiste, à un point de vue sur l’art et le monde ? Ce qui ne veut pas dire que le refus de la représentation n’a pas des conséquences esthétiques, politiques et idéologiques sur la création artistique. Et l’inverse est également vrai.

Ainsi, en faisant retour vers la représentation, la danse en tant qu’art redéfinit sa relation au réel et son rôle dans la Cité. En réhabilitant la fiction, elle repense les vertus du détour, du pas de côté, de l’écart comme moyens de saisir le réel et de le réfléchir ; elle réaffirme la nécessité de la médiation de l’image ; elle renonce à prétendre atteindre le réel par la seule voie de la *présence* et de l’*immédiateté* ; elle accepte, provisoirement, de s’en éloigner, voire de le déformer, pour mieux s’en saisir. Question de stratégie et peut-être aussi d’urgence politique. En effet, comme le montre Jean-Pierre Sarrazac, le réel est semblable à la Méduse « dans sa monstrueuse lourdeur² » : on ne peut le regarder en face. Aussi préconise-t-il « de faire pénétrer le cheval de Troie de la fiction dans l’inexpugnable forteresse du réel et, à partir de cette position, de tenter de l’investir³ ». Et, comme il le montre à travers les exemples de Brecht ou de Krejča, plus la représentation de leur époque s’impose aux artistes comme un « impératif catégorique », plus le détour par la fiction s’avère nécessaire. Dans les cas de Brecht et de Krejča, « il ne s’agit de rien de moins, face au totalitarisme, que de conjurer la mort qui menace toute parole, toute action intellectuelle et artistique⁴ ». De ce constat, Jean-Pierre Sarrazac conclut que « le détour ne constitue pas une fuite devant le réel mais, au contraire, une offensive, un art de la guerre⁵ ». Bien sûr, il ne s’agit pas de prétendre que nous sommes aujourd’hui dans la même urgence politique que des artistes confrontés à la guerre et au totalitarisme. Mais, nous garderons en tête l’idée que la fiction constitue un moyen de politisation de l’art, une idée également défendue par Muriel Plana pour qui elle est « productrice d’une réalité nouvelle⁶ » et a, à ce titre, le pouvoir de transformer la réalité et de rendre le politique possible.

Dans les propositions de la danse contemporaine française, nous l’avons vu, le désir de théâtre ne s’exprime plus par le recours à la fable, ce qui n’exclut pas un retour à la fiction en lien, le plus souvent, avec une théâtralité de l’excès et du débordement se dénonçant elle-même comme artifice. Par ailleurs, dans les formes les plus récentes, ce retour à la fiction n’exclut pas non plus la performativité – théâtralité et performativité entrant en tension pour donner naissance à de nouveaux hybrides. Comme le souligne Philippe Verrièle, au cours des années 2000-2010, « les leçons de la danse plasticienne

¹ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, op. cit., p. 36.

² Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l’enfance du théâtre*, op. cit., p. 20.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*

⁶ Muriel Plana, *Théâtre et Politiques. Modèles et concepts*, op. cit., p. 150.

n'ont pas été complètement oubliées. Si [certains] chorégraphes [...] redécouvrent le charme du simulacre, lequel n'a plus le pouvoir d'étonner, au moins depuis Aristote, ils n'en reviennent pas pour autant à de simples formes fictionnelles¹ ». Ainsi, ces derniers aiment à jouer sur l'ambiguïté entre réalité et fiction selon les modalités, par exemple, de la vraie-fausse conférence ou de l'autofiction, cette dernière tendance se retrouvant dans la littérature contemporaine et semblant donc dans l'air du temps. De surcroît, des chorégraphes étant les maîtres d'œuvre de ces propositions scéniques, ils aiment à jouer sur la mise en tension entre la qualité autotélique du geste dansé et des situations, des actions et des gestes à fort coefficient référentiel. Dans ces dispositifs hybrides, nous verrons que la danse menace toujours de subvertir le théâtre dans la mesure où elle ouvre le champ de l'imaginaire en amenant le geste, l'action, la situation *ailleurs*. Autrement dit, la danse contribue à poétiser la réalité par un effet de déplacement comparable à celui de l'image poétique. Et peut-être que nous pourrions appeler *fiction* ce qui naît de cette rencontre, de ce *choc* entre la danse et le théâtre qui déforme, transfigure, étrange la réalité et nous invite ainsi à la repenser. Car tout en affirmant son autonomie vis-à-vis de son référent mais à la différence de la danse « pure », cette fiction décollée de la mimésis *fait signe vers le réel*. De façon plus générale, cette fictionnalisation/poétisation du monde se produit lorsque le travail spécifique de la danse sur l'espace et le temps perturbe la lisibilité des œuvres, qu'elle en brouille l'intentionnalité au point d'empêcher toute interprétation définitive. Brecht dirait que, dans ces formes hybrides, l'intérêt est précisément la manière dont les arts se « distancient » les uns les autres pour créer un effet de « défamiliarisation ».

De tout ce qui précède, il ressort que le désir de théâtre, quand il s'exprime dans la danse contemporaine, exprime aussi, sans doute, un désir manqué de politique. Or, dans le contexte actuel, cela signifie pour la danse tourner le dos au postmodernisme ou chercher à le dépasser. En effet, si son désir de théâtre est aussi un désir de politique, la danse contemporaine ne peut pas prendre pour modèle le théâtre expérimental contemporain, un théâtre qui non seulement se défie du politique mais refuse aussi la théâtralité, deux phénomènes, à l'évidence, liés. Car parmi les idées les plus anciennes ayant trait à la spécificité du théâtre, il y a celle qu'il serait le plus politique de tous les arts au point de modéliser la politicalité des autres arts. Cette idée n'est pas neuve et repose sur le fantasme d'un théâtre originellement politique lié à son contexte d'émergence dans la Grèce antique. Ainsi, partant d'une conception aristotélicienne du théâtre comme dramatisation et mimésis, Hannah Arendt affirme que « le théâtre est l'art politique par excellence ; nulle part ailleurs la sphère politique de la vie humaine n'est transposée en art. De même, c'est le seul art qui ait pour unique sujet l'homme dans ses relations avec autrui² ». Chose étonnante, après plus de trente ans de postmodernisme et de dépolitisation de l'art, l'idée selon laquelle le théâtre serait d'essence politique n'a pas disparu, ni chez les gens de théâtre (qui, parce qu'ils font du théâtre, ont souvent tendance à se considérer comme *a priori* politiques), ni chez les chercheuses et chercheurs en études théâtrales (y compris ceux et celles qui, comme Hans-Thies Lehmann, cherchent à justifier la dépolitisation du théâtre contemporain et/ou à montrer qu'il est politique malgré tout). Aussi dépolitisé soit le théâtre contemporain, c'est comme si le spectre de son essence ou de sa vocation politique continuait à le hanter ; comme si, à la différence

¹ Philippe Verrièle, « Frictions sur la fiction. Danse française, 2000-2010 », in *Études Théâtrales* n°47-48, « Théâtre et Danse, un croisement moderne et contemporain », *op. cit.*, p. 95.

² Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (1961), « Agora-Pockett », Calmann-Lévy, Paris, 1983, p. 246.

des autres arts, il ne pouvait tourner le dos au politique sans en garder une certaine mauvaise conscience.

Plus intéressant encore, en pleine crise de la démocratie, la relation entre théâtre et politique est au centre de la réflexion de plusieurs philosophes qui s'efforcent de repenser le politique avec ou à travers le théâtre. Comme nous l'avons vu plus haut, Muriel Plana consacre toute une partie de son dernier essai¹ à l'analyse de la pensée de quatre d'entre eux (Alain Badiou, Jacques Rancière, Denis Guenoun et Bernard Stiegler) tout en prenant la précaution de préciser qu'ils sont tous dans une certaine proximité idéologique et appartiennent tous à notre époque – et donc que leur pensée n'est ni universelle ni atemporelle ; qu'elle est *située* :

[S]i la pensée politique (en particulier le marxisme) a très directement inspiré l'art théâtral (le théâtre épique et les théâtres militants) du XX^e siècle, il est certain que, depuis quelques années et ce, après une sorte d'éclipse qui correspond à la crise du marxisme de la fin des années 70 et des années 80, des réflexions portant ou s'appuyant sur l'esthétique théâtrale traversent un courant important – que nous avons déjà qualifié de progressiste – de la philosophie politique contemporaine.²

Nous ne reviendrons pas en détail sur ces passionnantes analyses qui mettent en évidence des différences d'approche sur ce qu'*est* ou *doit être* le théâtre (et le politique). Nous n'en retiendrons que l'essentiel, en particulier la manière dont ces philosophes explorent, à l'instar de Hannah Arendt, « la thèse d'une essence politique, voire idéalement *démocratique* du théâtre³ », et expriment la conviction que désir de politique et désir de théâtre vont de pair. Selon Muriel Plana, la relation qu'ils établissent entre théâtre et politique, mais aussi entre théâtre et démocratie, est particulièrement forte : « relation de causalité, d'analogie, de fascination mutuelle ou d'influence réciproque⁴ ». Plus généralement, Muriel Plana met en évidence que le théâtre appelle souvent et depuis longtemps le rapprochement avec le politique, quand bien même le théâtre « réel », dans son historicité et sa diversité, ne serait pas politique ou n'aspirerait pas (ou plus) à l'être. Chez les quatre philosophes contemporains auxquels elle consacre ses analyses, ce rapprochement va du simple constat d'une « affinité d'origine entre théâtre et démocratie⁵ » à l'affirmation d'une relation d'« isomorphie entre théâtre et politique⁶ ».

Que trouve-t-on au fondement de ce rapprochement ? D'abord, l'idée exprimée par Hannah Arendt que le théâtre est traditionnellement le seul de tous les arts à se consacrer à la représentation de l'être humain dans ses relations avec autrui, à donner à voir publiquement ses actions et ses passions, ce en quoi il est comparable à la scène politique. Autre argument de poids plaidant en faveur d'une « affinité d'origine » entre théâtre et politique : tous deux posent au premier chef, et quelle que soit leur manière de la résoudre, « la question essentielle, aussi bien esthétique, métaphysique, éthique que politique, de la *représentation*⁷ ». Dans le champ théâtral comme dans le champ politique, la représentation a depuis longtemps ses défenseurs et ses pourfendeurs, avec pour figures

¹ Muriel Plana, *Théâtre et politique I. Modèles et concepts*, « Théâtre et philosophie politique contemporaine », *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 81.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁷ *Ibid.*, p. 89.

tutélaires Aristote et Platon. Or, en pleine crise de la représentation, ce débat fait toujours rage et les quatre philosophes convoqués par Muriel Plana semblent se faire un devoir d'en ranimer le feu en faisant entendre leurs voix dissensuelles. En effet, pour la plupart d'entre eux, il y a là une urgence politique, plus précisément une urgence démocratique. C'est pourquoi, en rupture avec la tendance actuelle qui ramène le théâtre vers le rituel, ces quatre penseurs défendent l'idée que le théâtre doit être avant tout (idéalement) une pratique profane fondée sur les principes de *séparation*, de *délégation* et d'*égalité* entre tous ses acteurs (y compris le spectateur, idée sur laquelle insiste Jacques Rancière). Dans son accomplissement, ce modèle théâtral *idéalement politique* fait de l'artiste scénique « un simple "délégué" du peuple, provisoirement mandaté pour le représenter, autorisé à produire ou à incarner de la fiction en vue non seulement de refléter mais aussi de problématiser et de critiquer la vie sociale telle qu'elle est¹ ». Cette dernière idée en amène une autre : celle de la politicité même de l'acte de la représentation dans la mesure où, en tant que « dispositif de convocation », il crée une assemblée, un public : « [L]e théâtre est le lieu de l'assembl  ment, le lieu où le public rencontre ceux qui le représentent et qu'il délègue sur la scène, "publiquement", "ouvertement", donc le lieu du politique par excellence² ». En somme, le théâtre représente le « modèle politique idéal ».

*

Relativement aux œuvres qui sont l'objet de notre recherche, ces dernières analyses suggèrent donc que le désir de théâtre *de* et *dans* la danse contemporaine en politisent la réception et sans doute, plus profondément, qu'il est le signe de sa politisation. Non que la danse n'ait pas, en soi, une capacité politique. Non que d'autres formes d'hybridation n'aient pas, en leur temps, donné naissance à des œuvres disruptives, voire subversives. La thèse que nous présentons ici, il importe de le rappeler, n'a de valeur qu'*en contexte*. Or, qu'en est-il de l'art et du politique depuis dix ans ?    la crise de la démocratie, à la dépolitisation de la société répondent, au pire, la défiance des artistes pour le politique, au mieux « une politisation de l'impuissance ». Sur les scènes contemporaines, le triomphe de la *mixis* et la loi de la subversion créent un régime d'indistinction et une uniformisation esthétique qui font obstacle à l'émergence d'un art véritablement dissensuel. La crise de la représentation touche tous les champs de l'art, y compris le théâtre pourtant censé être l'art de la représentation par excellence. C'est dans ce contexte précis, esthétique et politique, que le retour à la th  atralit   *de* et *dans* la danse contemporaine est, selon nous, le signe de sa politisation. Reste à vérifier cette hypothèse en nous confrontant aux œuvres dans leur spécificité et leur diversité. C'est donc à elles que nous allons désormais consacrer nos analyses.

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 93.

2

**HYBRIDATION ET
POLITISATION DE LA DANSE**

2.1

Désirs et modèles

Comme nous en avons déjà esquissé l'idée en retraçant les parcours de Maguy Marin, d'Alain Buffard, d'Héla Fattoumi et d'Éric Lamoureux, les œuvres dont nous allons faire l'analyse procèdent toutes, à des degrés divers, d'une intention politique articulée autour d'un double désir : désir de réalité, d'une part, désir d'expérimentation, d'autre part. C'est cette intention que nous nous proposons d'examiner dans ce chapitre avant d'entrer dans l'analyse des œuvres en tant que telles.

Par « intention », nous entendons le processus conscient par lequel l'artiste opère des choix, tant en ce qui concerne le propos que la forme de l'œuvre, autrement dit, une démarche autoréflexive, elle-même pétrie par une part d'inconscient – désirs, fantasmes, manques, cherchant dans l'œuvre une forme d'accomplissement. Selon nous, l'intention de l'artiste est en ce sens comparable à l'horizon d'attente du spectateur¹ : elle est, en quelque sorte, *l'horizon d'attente de l'artiste* en tant qu'il est le premier public de son œuvre, un horizon construit par son expérience préalable de l'art (qu'il cherche à rompre avec cette expérience ou non), par son appétit pour des genres, des formes ou des thématiques (dont l'informe, le difforme, ou encore le refus de la thématique) et aussi, bien sûr, par les fins qu'il assigne à son art. Dans la danse contemporaine, l'intention ne préexiste pas nécessairement au processus de création : elle émerge progressivement du travail de composition, s'affinant au fur et à mesure que le ou la chorégraphe sélectionne ses matières et les expérimente. En outre, ce travail se fait le plus souvent en interaction avec les interprètes qui ne sont pas de simples médiums mais des sujets créateurs, traversés par des désirs, un imaginaire de l'œuvre en train de se faire, et pour laquelle ils sont force de proposition. Comme le rappelle utilement Laurence Louppe, « tout danseur contemporain est d'abord producteur, même s'il s'inclut dans le travail d'un autre² ». Enfin, aussi paradoxal que cela puisse paraître, ce processus de conscientisation ne s'achève pas avec la création : les réactions qu'entraîne la rencontre de l'œuvre avec le public et les discours que cette rencontre produit nourrissent en retour la réflexion de l'artiste sur son travail. C'est souvent le moment où ce dernier découvre ses effets, dont il est parfois le premier surpris, ce qui peut l'amener à proposer *a posteriori* un certain nombre de clarifications relatives à ses intentions. Dans la plupart des cas, que ce soit avant, pendant ou après le spectacle, l'intention se matérialise par des discours (notes d'intention, entretiens, échanges avec le public, etc.) qui peuvent infléchir la réception et constituent des sources d'informations précieuses pour la chercheuse que nous sommes : c'est à ce matériau discursif que nous nous référerons ici.

Bien entendu, il ne s'agit pas de sacraliser la parole de l'artiste, ni de confondre l'intention avec l'œuvre, encore moins de présupposer que de l'intention de l'artiste résulte automatiquement un effet sur le spectateur, selon « la logique de “la ligne droite” »

¹ Voir à ce sujet, Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit..

² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 215.

dénoncée par Jacques Rancière¹. Mais considérer l'œuvre comme tierce, autonome, indépendamment de l'intention qui préside à sa création, n'exclut pas de s'attacher un moment aux intentions qui président à sa réalisation. Car, pour être distincte de l'œuvre, l'intention n'est ni insignifiante ni inefficace. C'est une force active dont la forme garde la trace. Et même trahie, dépassée, voire évacuée par l'œuvre, elle dit quelque chose de la manière dont l'artiste envisage son rapport à l'art et au monde. En outre, on ne peut nier que l'intention joue toujours, malgré qu'on en ait, un rôle dans la réception. Pour nous, chercheuse en arts du spectacle, comme pour n'importe quel spectateur, et quel que soit le degré d'autonomie que nous revendiquons dans l'interprétation d'une œuvre, il est difficile d'ignorer totalement la manière dont celle-ci est présentée et commentée par sa créatrice ou son créateur. Et ce n'est pas en niant l'influence possible de cet appareil discursif sur notre réception que nous serons plus à même de nous en distancier. En somme, nous ne pensons pas qu'un « spectateur émancipé » soit un spectateur qui dénie toute légitimité à la parole de l'artiste ou qui se croit immunisé contre toutes les formes de médiation dont un spectacle fait l'objet avant, pendant comme après sa diffusion. Selon nous, un « spectateur émancipé » est un spectateur qui prend en compte ces discours afin de mesurer l'écart entre l'intention et la création, mais aussi entre l'intention et le poème que lui-même compose dans sa rencontre avec l'œuvre.

Nous serons d'autant plus attentive à l'articulation entre l'intention et sa mise en œuvre que notre recherche s'attache à mettre en évidence les conditions d'un art critique. Or, nous savons combien, dans toute démarche de politisation de l'art, la tentation est grande pour le créateur de présupposer les effets de sa création, soit, le plus souvent, de chercher à *éveiller la conscience* du spectateur (supposément naïf et ignorant) aux injustices de ce monde. Concernant les artistes chorégraphiques auxquels nous nous intéressons ici, nous nous demanderons donc à quel modèle d'art politique ils semblent adhérer : modèle pédagogique de la médiation représentative ? « Modèle archi-éthique² » ? Ou bien, par delà leur colère, leur indignation, leur exaspération devant l'état du monde et leur désir de le transformer, font-ils le pari de l'efficacité esthétique de l'art, soit de « la suspension de toute relation déterminable entre l'intention [...], une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté³ » ? Afin de mieux répondre à ces questions, nous nous efforcerons de mettre en relation pour éventuellement les confronter, le désir de politique qui anime ces chorégraphes et leur désir d'expérimentation, soit la manière dont ils négocient la prise en considération de la réalité et la recherche de nouvelles formes d'expériences esthétiques. Selon nous, un artiste, *a fortiori* s'il est en quête d'un art critique, ne peut que renoncer au confort d'un savoir-faire pour réfléchir aux limites de sa pratique et se mettre en quête de la stratégie adéquate qui, en contexte, lui permettra d'affronter la Méduse sans risquer la pétrification.

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 59.

² Voir Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, « Les paradoxes de l'art politique », *op. cit.*, p. 56-92.

³ *Ibid.*, p. 63.

2.1.1 Désirs de réalité

2.1.1.1 Le souci du monde

Est-ce qu'on résiste en essayant de s'affranchir des images du monde qui nous désenchantent ?

Denis Mariotte¹

Dans les différentes créations de notre corpus, ce qui ressort, c'est le désir des artistes de se confronter à la réalité, autrement dit, le rejet de l'autoréférentialité et/ou du pur formalisme, ce qui, en soi, s'oppose à la tendance majoritaire de l'art et de la danse contemporaine. Certaines de ces créations peuvent même être considérées, jusqu'à un certain point, comme des œuvres de circonstance qui répondent à une actualité et témoignent d'une prise de position personnelle des chorégraphes. C'est le cas de *Salves*², pièce créée en 2010 par la Compagnie Maguy Marin. Conçu en pleine crise financière et sociale, ce spectacle se veut un acte de résistance : c'est, selon la chorégraphe, « un moyen de réparer les choses que le capitalisme a explosées et qui ont été balayées par l'économie de marché. La notion du collectif, de la solidarité et de l'humain est au centre³ ». Face à un présent désespérant, Maguy Marin se propose, à l'instar de Walter Benjamin, de « travailler notre pessimisme et nos peurs et ainsi [d']échapper à celle, ambiante, qui nous écrase et nous rend impuissants, tristes et fourbus⁴ ». Face à ces mots, on comprend que, même si le terme précis est absent de la note d'intention, le politique est au cœur du projet artistique de *Salves*. Plus encore : il y est donné comme une urgence du temps présent.

De même, les deux dernières créations d'Alain Buffard naissent en réaction à une actualité nationale qui suscite son inquiétude. À l'origine de la création de *Tout va bien*⁵, projet initié en 2008 avec seize élèves du CNDC d'Angers, il y a cette question : « Qu'est-ce qui vous met aujourd'hui en colère et qu'est-ce que vous en faites ?⁶ ». Mais cette colère, c'est aussi celle du chorégraphe devant des phénomènes qu'il considère comme des menaces pour la démocratie : dans un entretien donné en 2011 à la journaliste Dominique Crébassol au moment de la présentation de *Tout va bien* à Toulouse, Alain Buffard dénonce le racisme « décomplexé » qui gagne du terrain, l'anti-intellectualisme d'une nouvelle génération d'artistes, la destruction du savoir et de la culture⁷, bref, une « acculturation généralisée⁸ ». En outre, bien que le spectacle prenne un tour

¹ Denis Mariotte, « C'est assez amusant », entretien avec Maguy Marin et Denis Mariotte, propos recueillis par Fabienne Arvers, plaquette du Festival d'automne à Paris, 13 octobre-15 décembre 2012, p. 8.

² *Salves*, pièce pour sept interprètes, créée en septembre 2010 au TNP de Villeurbanne dans le cadre de la Biennale de la Danse de Lyon.

³ Maguy Marin à propos de *Salves*, in « La danse n'est pas de la décoration », *op. cit.*

⁴ Maguy Marin, note d'intention de *Salves*, texte consultable sur le site de la compagnie à la rubrique « Créations », compagnie-maguy-marin.fr [En ligne].

⁵ *Tout va bien*, pièce pour huit interprètes créée en juin 2010 dans le cadre du Festival Montpellier Danse, chorégraphie et mise en scène d'Alain Buffard.

⁶ Alain Buffard, présentation de *Tout va bien*, texte consultable sur le site www.alainbuffard.eu/fr [En ligne], mai 2010.

⁷ Voir Alain Buffard, « Rencontre avec un homme en colère », entretien avec Dominique Crébassol, *op. cit.*

⁸ *Ibid.*

métaphorique, il est nourri par un positionnement critique qui résonne fortement avec l'actualité, ce à quoi le spectateur peut être sensible, quand bien même ne partagerait-il pas la colère de l'artiste. Il en va de même pour *Baron samedi*¹ qui succède à *Tout va bien* et, à bien des égards, le prolonge. En effet, ce spectacle se présente comme une réponse à la radicalisation du discours sur « l'identité nationale » qui va de pair avec le refoulement du passé colonial français fondé sur une idéologie raciale. C'est ce qu'explique Alain Buffard dans son texte d'intention :

Depuis quelques années, nous assistons en France, à un ressac « décomplexé » de la part de certains hommes politiques de droite comme de gauche qui à travers leurs discours veulent redonner une certaine fierté à notre Histoire. Ces derniers montrent combien notre rapport à notre passé colonial est en quelque sorte aveugle².

Cela dit, comme dans *Tout va bien*, il ne s'agit pas pour le chorégraphe de regarder la Méduse dans les yeux : comme nous le verrons, il use d'une stratégie de détour et de déplacement qui décontextualise et brouille la référence à un contexte géopolitique particulier, raison pour laquelle *Baron samedi* n'est pas plus que *Tout va bien* une œuvre simplement militante.

Bien qu'elles s'attachent à un autre sujet, *Manta*³ et *Lost in burqa*⁴ sont portées également par une actualité qui pousse les artistes à prendre position, ce qui, en l'occurrence, rompt avec leurs habitudes. À l'origine de ces deux créations, il y a l'inquiétude d'Héla Fattoumi, Française d'origine tunisienne, devant le retour du voile intégral dans son pays d'origine mais aussi devant la polémique qu'il suscite en France. C'est ce qu'elle explique dans la note d'intention de *Manta* :

Ces dix dernières années, le port du *hijab*⁵ largement commenté dans les médias a été pour moi qui jamais n'ai dû m'y soumettre, le creuset de questionnements complexes. À chaque fois, ici ou là, que je croise l'une de ces femmes « porteuses » des signes de l'asservissement, je me trouve ébranlée, troublée et l'indignation que je ressens est croissante.⁶

En réponse à ce « trouble », elle décide d'acheter un voile intégral et de l'endosser pour en faire l'expérience intime sous le regard de son compagnon et collaborateur, le chorégraphe Éric Lamoureux. De cette expérience naît, en 2009, le solo *Manta* où Héla Fattoumi apparaît enveloppée d'un niqab blanc, c'est-à-dire d'un voile recouvrant l'intégralité de son corps à l'exception des yeux et des mains. Deux ans plus tard, ce solo débouche sur une seconde création occasionnée par la rencontre entre Héla Fattoumi et la plasticienne Majida Khattari. Cette dernière crée des « vêtements-sculptures » à partir de burqas et autres voiles intégraux, et organise depuis 1996 des « défilés-performances » où elle met en scène le voile islamique dans le contexte de la mode, s'attachant à « [faire] de la

¹ *Baron samedi*, pièce pour six interprètes et deux musiciens, créée en avril 2012 au Théâtre de Nîmes, conception et mise en scène d'Alain Buffard en collaboration étroite avec les interprètes.

² Alain Buffard, note d'intention de *Baron samedi*, dossier de presse de *Baron samedi*, novembre 2010.

³ *Manta*, solo interprété par Héla Fattoumi et co-écrit avec Éric Lamoureux, créé en juin 2009 dans le cadre du Festival Montpellier Danse.

⁴ *Lost in burqa*, performance pour huit interprètes, créée en mars 2011 à l'École Supérieure d'Arts et Médias de Caen dans le cadre du festival Danses d'ailleurs # 6.

⁵ Le terme arabe *hijab* signifie « tout voile placé devant un être ou un objet pour le soustraire à la vue ou l'isoler ». Il désigne plus particulièrement le voile que portent certaines femmes musulmanes, couvrant la tête mais laissant le visage à découvert, soit ce qu'on appelle couramment le « voile islamique ».

⁶ Héla Fattoumi, extrait d'entretiens, dossier de presse de *Manta*, 2009.

provoc', mais des deux côtés¹ ». Du reste, contrairement à Héla Fattoumi, Majida Khattari se définit explicitement comme une artiste engagée, qui s'est « toujours intéressée à la question des femmes et [...] trouve que les choses régressent² ». Très vite, le désir de l'une rencontre celui de l'autre pour donner naissance à une performance pour huit interprètes intégralement voilé.es de ces « vêtements-sculptures », qui évoluent dans un dispositif bi-frontal selon une partition réglée.

Quand ils ne témoignent pas d'un positionnement critique vis-à-vis de l'actualité, tous les spectacles de notre corpus ont du moins en commun de placer les réalités historiques du monde social au centre de leur réflexion, soit de manifester leur « souci pour le monde et non pour l'homme, et en vérité *le souci d'un monde organisé de telle ou telle façon*, sans lequel ceux qui se soucient et qui sont des politiques estimeraient que *la vie ne vaut pas la peine d'être vécue*³ ». Selon nous, ce souci n'est autre que celui de rendre le monde plus humain. On le retrouve dans tous les projets artistiques qui nous intéressent ici, même en l'absence de toute intention politique explicite. C'est le cas, en particulier, d'*Umwelt*, de *Turba* et de *nocturnes* de la Compagnie Maguy Marin – ces deux dernières créations étant cosignées avec Denis Mariotte. Contrairement à *Salves*, s'en tiendrait-on aux notes d'intention, le souci du monde semble, dans ces trois spectacles, céder la place à des préoccupations métaphysiques détachées de toute actualité. Ce qu'on y trouve, c'est le désir de comprendre les conditions de l'existence humaine, d'explorer la manière dont la coexistence avec autrui influe sur chacun de nous, dont le singulier affecte le multiple et réciproquement, dont l'altérité est source d'altérations, de transformations infinies. En posant toutes à leur manière la question de l'en-commun, loin d'abandonner le politique, *Umwelt*, *Turba* et *nocturnes* nous y ramènent, voire nous invitent à le repenser sous un angle inhabituel. Comme nous en faisons l'hypothèse, chacune de ces œuvres ambitionne de réfléchir du point de vue métaphysique à la manière dont l'être humain est « par nature un animal politique⁴ » et de donner à cette idée une traduction sensible.

Comme elle l'explique dans sa note d'intention entièrement rédigée à la première personne du pluriel⁵, dans *Umwelt* (2004)⁶, Maguy Marin souhaite donner à voir « des espaces peuplés, parcourus⁷ », faire de la scène un espace de mise en tension entre le singulier et le multiple, à la manière d'une microsociété :

Une construction mouvante, où la singularité rencontrée se prolongera au voisinage d'une autre.

Une construction de proche en proche.

Une construction par le milieu des choses

Entrevoir les porosités pour dire encore la nécessité de l'adresse aux autres, de l'appel de l'indéfini.

¹ Majida Khattari, « Il faut désacraliser le débat sur le voile », entretien avec Héla Fattoumi et Majida Khattari, propos recueillis par Laure Constantinesco, 23 mars 2010, information.tv5monde.com › Info [En ligne].

² *Ibid.*

³ Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, op. cit., p. 58. Souligné par nous.

⁴ Cette expression est d'Aristote.

⁵ *Nous*, les membres de la compagnie Maguy Marin, mais aussi plus largement *nous*, les humains.

⁶ *Umwelt*, pièce pour neuf interprètes, créée en novembre 2004 au Toboggan de Décines, conception de Maguy Marin. Repris en 2013, ce spectacle est présenté au Théâtre Garonne de Toulouse en novembre.

⁷ Note d'intention d'*Umwelt*, texte consultable sur le site de la compagnie à la rubrique « Créations », compagnie-maguy-marin.fr [En ligne].

Les autres comme « mondes possibles » auxquels les déplacements, les objets confèrent une réalité toujours variable.¹

Pluralité, singularité, altérité, porosité, potentialité, variation, transformation, les matières qui sont explorées dans *Umwelt* se retrouvent dans *Turba* (2007)², même si l'esthétique de ce spectacle paraît, à première vue, très différente. En effet, dans cette fresque baroque inspirée du *De Rerum natura* de Lucrèce, Maguy Marin et Denis Mariotte cherchent à rendre sensible la turbulence invisible du monde : « diversité des espèces, diversité des individus, diversités des parties qui composent un individu³ ». Comme dans *Umwelt*, il s'agit de mettre en relation l'un et le multiple, d'expérimenter la puissance transformationnelle, créatrice, imprévisible, de leur mise en tension, les possibles qu'elle engendre :

Pas d'individu qui soit absolument identique à un autre : des ressemblances et des différences, des compositions et des décompositions, des alternances et des attractions, des perturbations qui forment des remous, génèrent une multiplicité de durées, de rythmes qui sont le contraire même d'une cadence cassante et policée.⁴

Indéniablement, ces mots inscrits dans la note d'intention de *Turba* résonnent fortement avec ceux d'*Umwelt*, à ceci près que le désir de réfléchir à la condition naturelle de l'être humain s'y superpose de manière explicite à l'approche politique : place du sujet « dans le code social, ou dans le code naturel », « affirmation du multiple et du divers comme sources de joie⁵ ». Autrement dit, la même intention se prolonge d'une œuvre à l'autre, le même souci nourrit l'expérimentation esthétique et cherche à s'actualiser, à se préciser, à s'approfondir dans une nouvelle forme.

Loin de s'exténuier, on en retrouve la trace, comme une queue de comète, dans *nocturnes* (2012)⁶, pièce qui, chronologiquement, succède à *Salves*. À cet égard, il est possible de considérer ce spectacle comme le dernier volet d'un cycle commencé avec *Umwelt*, poursuivi avec *Turba* et *Description d'un combat*⁷, et dont le titre pourrait être *Nous, au milieu*⁸. En même temps, *nocturnes* reprend pour les radicaliser certains partis pris esthétiques de *Salves* et la référence au *De Rerum natura* de Lucrèce relie comme un fil invisible *Turba*, *Salves* et *nocturnes*. Ainsi, serait-on insensible à l'intrication du politique et du métaphysique dans les créations de la Compagnie Maguy Marin, ces éléments nous invitent à ne pas opposer les œuvres entre elles mais plutôt à les considérer chacune comme une étape dans un cheminement intellectuel et artistique au long cours. Ces précautions mises à part, si l'on s'en tient aux intentions exprimées par ses créateurs, *nocturnes* a toutes les apparences d'une œuvre purement métaphysique. Ainsi, lors d'une rencontre publique en 2012, Denis Mariotte explique que *nocturnes* travaille sur « la

¹ *Ibid.*

² *Turba*, pièce pour onze interprètes, créée en novembre 2007 dans le cadre du Festival de Danse de Cannes, conception et réalisation de Maguy Marin et Denis Mariotte.

³ Extrait de la note d'intention de *Turba*, texte consultable sur le site de la Compagnie Maguy Marin à la rubrique « Créations », compagnie-maguy-marin.fr [En ligne].

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *nocturnes*, pièce pour sept interprètes, créée en septembre 2012 au petit théâtre du TNP de Villeurbanne dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon, conception et réalisation de Maguy Marin et Denis Mariotte.

⁷ *Description d'un combat*, pièce pour neuf interprètes, créée en juillet 2009 au Festival d'Avignon, conception de Maguy Marin en étroite collaboration avec les interprètes.

⁸ *Nous, au milieu* est le premier titre envisagé par Maguy Marin pour *Umwelt*.

dissolution de l'être dans le monde, même quand il oublie le monde¹ ». Quant à Maguy Marin, elle invite le spectateur à contempler *nocturnes* comme il le ferait d'un « paysage² » et fait le parallèle entre la composition fragmentaire du spectacle et le fonctionnement de la mémoire, expliquant qu'il s'agit de rendre sensible « cette perte qui flotte dans l'air » et dépose des traces dans le monde, que « cette perte, c'est ce qui nous relie, ce qui nous appartient à tous³ ». *A priori*, donc, rien de politique dans l'intention. Pourtant, au moment de la création de *nocturnes*, la chorégraphe laisse entendre que ce spectacle est sous-tendu par une critique de la société contemporaine :

Le virtuel nous a gagnés, l'accélération aussi. Nous sommes saturés d'informations et manquons de temps pour étudier la notion d'engagement. Heureusement, la création permet encore de mettre en doute l'ordre. Face au capitalisme forcené qui démolit, élimine un paquet de gens, il faut continuer à travailler sur le fond, modestement, artisanalement.⁴

En somme, d'*Umwelt* à *nocturnes*, si l'intention politique n'est pas toujours explicite, elle reste sous-jacente. Comme pour Alain Buffard, la colère est le ressort du travail artistique de Maguy Marin et de Denis Mariotte, chaque création une traduction possible de cette colère. Et parce qu'elle contient en germe le risque de l'œuvre autoritaire ou moralisatrice, elle oblige l'artiste à réfléchir aux modalités par lesquelles elle peut nourrir sa création sans pour autant la faire basculer dans le monologisme. Mais, cela, la chorégraphe le dit mieux que nous :

Nous n'avons pas envie de nous attaquer à n'importe quoi. Nous sommes en colère. Des choses du monde nous bouleversent, nous brassent. Nous ne savons pas à l'avance quelle forme cette colère pourra prendre. Nous devons trouver les mots, les gestes pour exprimer cette douleur du monde, son injustice. C'est ce qui fait que nous nous mettons au travail. Mais il faut prendre des précautions, il y a beaucoup d'écueils avant de savoir quelle est la distance à tenir, trouver un vocabulaire qui arrive à ceux qui regardent.⁵

En somme, l'indignation, le trouble, la colère sont pour tous ces artistes les moteurs de la création. En ce début du XXI^e siècle, ils dessinent les contours d'un art critique qui désire se frotter au réel, refuse l'ordre des choses et s'assigne d'autres fins que la seule élaboration d'un artefact totalement autonome de la réalité.

2.1.1.2 La critique de la domination

Dans tous les cas, la question centrale est « cette douleur du monde, son injustice » devant lesquelles il ne s'agit pas de désarmer, de se laisser gagner par le sentiment d'impuissance – faute de quoi « la vie ne [vautrait] pas la peine d'être vécue⁶ ». Et si ces créations nous intéressent, c'est aussi parce qu'elles sont toutes porteuses, chacune à sa manière, d'un projet de critique de la domination. Dans *L'Exhibition de mots*, se demandant comment politiser l'art (en particulier la littérature), Denis Guenoun explique qu'il « ne s'agit pas de demander que la politique, comme instance ou institution, infuse du dehors à

¹ Denis Mariotte, rencontre à la librairie Ombres Blanches de Toulouse, le 6 octobre 2012.

² On pense ici aux « pièces-paysages » de Gertrude Stein, qu'elle théorise dans une conférence publiée en 1935, *Geography and Play* (1922).

³ Maguy Marin, rencontre à la librairie Ombres Blanches de Toulouse, le 6 octobre 2012.

⁴ Maguy Marin, « Maguy Marin à bon port », in *Libération* du 8 octobre 2012.

⁵ Maguy Marin, propos recueillis par Jacky Ohayon et Marie Briulé, en juin 2012, feuille de salle de *nocturnes*, Théâtre Garonne, Toulouse.

⁶ Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, op. cit., p. 58.

la littérature des valeurs ou un projet dont celle-ci serait par elle-même incapable¹ ». En revanche, il propose que, pour se politiser, l'art se donne pour devoir de critiquer la domination. Mais pas n'importe comment, ni à n'importe quelles conditions : il s'agit de ne pas se tromper de cible. En effet, selon Denis Guenoun, et nous partageons son point de vue, on ne peut se contenter de « critiquer la religion d'État », « l'État totalitaire, répressif ou assassin », « les régimes d'Iran, d'Algérie² », soit d'adopter la posture angélique du redresseur de tort drapé dans ses valeurs. Pour Denis Guenoun, ceci n'est pas acceptable :

Il est insupportable de penser que [...] notre politisation de la littérature consiste, depuis la relative tranquillité de nos demeures d'Europe, à donner des leçons de démocratie aux foyers de souffrance de la planète. [...] Nous serions inaptes à voir la domination qui s'exerce dans nos parages, et à en faire la critique. Cela nous disqualifierait à énoncer *toute critique*. La responsabilité de la critique, et sa dignité, sont indissociables de l'insécurité de son geste.³

Autrement dit, toute critique est un acte de courage qui commence par la critique de soi : « La première responsabilité, ou dignité, de toute parole critique est de se porter sur la domination qui s'exerce en notre nom⁴ », car nous en sommes « volontairement ou non, responsables, ou solidaires⁵ ».

Ce sens de la responsabilité est particulièrement visible dans les dernières créations d'Alain Buffard. Ainsi, à la question de savoir si *Tout va bien* entretient des relations avec l'actualité internationale (on est alors en 2011), le chorégraphe répond clairement qu'elle est « plutôt liée à l'actualité nationale », même s'il fait le constat qu'« effectivement, après avoir vu *Tout va bien*, beaucoup de gens [lui] parlent de l'actualité internationale récente, comme celles d'Abou Ghraïb⁶ ». En même temps, son intention ne se limite pas aux questions strictement contemporaines : comme il l'explique dans sa note d'intention, il souhaite dans *Tout va bien* « approfondir [un] travail sur les questions de l'assujettissement, du conditionnement, de l'aliénation⁷ », ce qui l'amène à jouer du parallèle entre la mise au pas des corps dans la danse et dans l'armée⁸. Dans *Baron samedi*, la critique de la domination s'attache plus particulièrement à la condition faite aux minorités sociales en France et, en particulier, à celles qu'on appelle les « minorités visibles » dans un pays où la norme dominante est la « blanchitude ». Or, Alain Buffard choisit de rompre avec cette norme qui assimile celle-ci à une forme d'invisibilité en engageant, pour *Baron samedi*, des danseurs et danseuses majoritairement noirs et métis. Comme il s'en explique, le choix d'une telle distribution a une visée à la fois micro et macro-politique. À un premier niveau, elle consiste à dénoncer la politique des identités à l'œuvre dans le champ chorégraphique français « où les danseurs noirs ou métis sont cantonnés sur les plateaux

¹ Denis Guenoun, *L'Exhibition des mots*, *op. cit.*, p. 10.

² Il n'est pas inutile de préciser que cet ouvrage a été publié en 1998, et qu'aujourd'hui les exemples que l'on donnerait seraient différents. On pense, bien sûr, à la critique de l'islamisme radical qui constitue, depuis les attentats meurtriers de janvier et de novembre 2015, les cibles privilégiées de la critique politique en France.

³ Denis Guenoun, *L'Exhibition des mots*, *op. cit.*, p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ *Ibid.*

⁶ Alain Buffard, « Rencontre avec un homme en colère », *op. cit.*

⁷ Alain Buffard, présentation de *Tout va bien*, texte consultable sur le site www.alainbuffard.eu/fr [En ligne].

⁸ « [D]es marches militaires, des conditionnements absurdes, des rengaines à l'accordéon, des ritournelles obsédantes et même des pas de danse : tel pourrait être le viatique de *Tout va bien*. Faire ses classes ou prendre une classe », extrait du texte d'intention de *Tout va bien*, consultable sur le site www.alainbuffard.eu/fr [En ligne].

[...] au hip-hop et au *modern'jazz*¹ ». À un second niveau, par métonymie, elle invite le spectateur à réfléchir au statut des minorités en France, politiquement sous-représentées au nom de « la fiction d' [un] sujet républicain français soi-disant non marqué, neutre, universel² ». Tout en ayant conscience de la charge symbolique de son geste, Alain Buffard est soucieux, cependant, d'éviter le double piège de l'essentialisation et du naturalisme. Même si nous reviendrons sur ces questions dans notre analyse du spectacle, il nous semble important d'insister sur la conscience aiguë qu'a le chorégraphe des chausse-trappes liées aux questions identitaires. Ainsi, il choisit de traiter la question du passé colonial de la France sous un angle universel et, surtout, fictionnel :

Il aurait été sans doute plus évident que je m'attache à trouver des performers issus des anciennes colonies françaises, mais je crois plus pertinent de traiter ce sujet non pas dans perspective historique mais plutôt « nomadologique ». Je crois que l'art a cette capacité de défaire les présupposés culturels et politiques.³

Comme dans *Tout va bien*, dans *Baron samedi*, la critique de la domination se stratifie en vue de trouver une vocation universelle, même si c'est d'abord lui-même qu'Alain Buffard entreprend d'interroger jusqu'à remettre en cause sa propre position hégémonique – en tant qu'homme, blanc, français et artiste reconnu.

Cela dit, si la question des minorités le préoccupe, et ce depuis longtemps, c'est sans doute qu'elle touche chez lui au plus intime, soit à sa position en marge de la société hétéro-normative. Nous l'avons vu, dans les années 1990, la création est pour Alain Buffard un moyen de revendiquer son homosexualité, la question du genre et des sexualités traversant toutes ses créations comme un fil rouge, y compris les dernières. Même si elle n'y est pas traitée sous l'angle militant ou revendicatif, elle est encore au cœur des *Inconsolés*⁴ qui, comme Alain Buffard le confie à Geisha Fontaine en 2004, est « la pièce la plus intime qu'[il ait] faite⁵ » jusqu'alors et travaille sur une « matière psychique⁶ ». Comme nous le montrerons au cours de notre analyse, pour être intime, cette œuvre n'en est pas moins politique mais d'une politicalité qui ne dit pas son nom, qui renonce, du moins, à la terminologie *gender* qui court encore dans les textes d'intention et les entretiens donnés par Alain Buffard jusqu'au début des années 2000. Œuvre dérangeante s'il en est, *Les Inconsolés* travaille, selon le chorégraphe, la mémoire et le fantasme, voire, même si le mot n'est pas prononcé, le *trauma* :

Les Inconsolés dit un temps d'après un événement, des instants ineffaçables qui pour toujours perdurent. *Les Inconsolés* tentent un aller-retour de l'intime entre l'endroit violent d'un premier trouble et l'imagerie récurrente de sa reconstitution. Là où les visages s'effacent entre vide et apaisement, là où les gestes se confondent : du coup porté par jeu à celui de la persécution, des halètements pour rire à ceux, collants, troublants de l'excitation, du désir provoqué par amusement à la sidération de sa hâtive réalisation.⁷

¹ Alain Buffard, note d'intention de *Baron samedi*, dossier de presse du spectacle, *op. cit.*

² Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitique. Queerzone 2*, La Fabrique, Paris, 2005, p. 38.

³ Alain Buffard, note d'intention de *Baron samedi*, dossier de presse du spectacle, *op. cit.*

⁴ *Les Inconsolés*, pièce pour trois interprètes, créée en janvier 2005 aux Subsistances de Lyon, conception d'Alain Buffard en collaboration avec Matthieu Doze et Christophe Ives.

⁵ Alain Buffard, *Entretien avec Alain Buffard*, conduit par Geisha Fontaine, *op. cit.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Alain Buffard, note d'intention des *Inconsolés*, texte consultable sur le site www.alainbuffard.eu/fr [En ligne].

La réalité que l'œuvre cherche à saisir est celle de l'enfance, des premières expériences sexuelles où le désir se distingue mal de la violence exercée et subie. En outre, aussi intime soit cette pièce, comme l'indique son titre pluriel, *Les Inconsolés* n'est pas un solo : créée en collaboration étroite avec deux danseurs dont Alain Buffard est proche, elle interroge la sexualité sous l'angle des rapports de domination : les « inconsolés » sont certes « amoureux », mais ils sont aussi « furieux¹ », tour à tour, victimes et bourreaux, jouant « d'alliance et de désalliance² ». Des intentions du chorégraphe, cependant, nous ne pouvons guère dire davantage tant il s'est peu exprimé sur ce sujet.

La critique de la domination est également au cœur du tryptique composé entre 2009 et 2013 par la Compagnie Fattoumi-Lamoureux et dont *Masculines*³ constitue le dernier opus. Dans ces trois créations, la question centrale est celle de la minorisation des femmes dans l'espace social. Comme nous l'avons vu, dans *Manta* et *Lost in burqa*, cette question est posée sous un angle particulier qui plonge ses racines dans la double culture d'Héla Fattoumi, chorégraphe française d'origine tunisienne. C'est cette double appartenance qui lui permet de jeter sur l'une comme sur l'autre un regard distancié, et d'aiguiser sa critique sans tomber dans la simplification. Dans les deux premiers opus, elle entreprend donc d'interroger non seulement les rapports sociaux de sexe dans les sociétés arabo-musulmanes, mais aussi les représentations que la femme arabe, la femme voilée, *l'Orientale*, nourrit dans l'imaginaire occidental. À l'intersection des questions sociales et politiques, ces deux créations sont donc animées par une revendication féministe, mais aussi par une conscience aiguë de la discrimination dont les femmes arabes, en tant que « minorités visibles », sont l'objet dans les sociétés occidentales. *Double bind*. Du reste, on constate que ce projet critique s'affine d'une création à l'autre dans le souci d'éviter l'approche manichéenne à laquelle cette question se réduit souvent dans les médias français, où le port du voile islamique est présenté comme le paradigme par excellence de l'oppression des femmes, quand il ne sert pas à légitimer la thèse politique d'un nouvel « ennemi intérieur⁴ ». En effet, agité comme un épouvantail, il alimente la polémique autour de l'intégration des populations d'origine étrangère, en particulier les musulmans de France, accusés de communautarisme et désignés comme des bouc-émissaires, responsables de tous les maux de notre société. De façon plus générale, le port du voile réactive, depuis plusieurs années déjà, le débat sur « les valeurs de la France », la laïcité en tête, débat qui est passé au premier plan de l'actualité avec les attentats de janvier et novembre 2015.

Dans *Manta*, le premier opus du tryptique, c'est la femme émancipée qui s'exprime, une femme « très attachée à la question de la liberté des femmes, la liberté de vivre leur vie de femme sans restrictions⁵ ». De façon très explicite, le solo vise à « [traduire] avec acuité l'étouffement d'un corps féminin » sous le voile intégral, un vêtement considéré « comme un véritable diktat de la religion et des hommes⁶ ». Tout l'enjeu est donc pour

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Masculines*, pièce pour sept interprètes, créée en janvier 2013 à l'Arsenal de Metz, chorégraphie d'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux.

⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage de Thomas Deltombe, *L'Islam imaginaire : la construction médiatique de l'islamophobie en France (1975-2005)*, La Découverte, Paris, 2005.

⁵ Héla Fattoumi, extraits d'entretien, dossier de presse de *Manta*, 2009.

⁶ Extrait de la note d'intention de *Manta*, texte consultable sur le site du CCN de Caen-Basse-Normandie, à la rubrique « Fattoumi-Lamoureux », www.ccncbn.com/fattoumilamoureux/hela-fattoumi-eric-lamoureux [En ligne].

l'interprète de s'en affranchir « pour laisser place à l'expression urgente et criante d'une voix et d'un corps libres¹ ». Comme l'explique Héla Fattoumi, *Manta* est d'abord pour elle une « expérience » en lien avec son histoire personnelle, non une « performance costumée² », raison pour laquelle elle en est à ce jour l'unique interprète : « La question n'est pas de savoir danser avec le hijab (le voile), [dit-elle,] mais plutôt quel corps s'y cache et *quelle est ma légitimité à me le demander*³ » - cette dernière précision ayant son importance au vu du caractère miné du débat.

Cette approche, plus militante que politique, se complexifie et s'approfondit dans *Lost in burqa* en même temps que le solo cède la place à une œuvre chorale et que le travail de création s'ouvre à une nouvelle collaboratrice, la plasticienne Majida Khattari. En fait, d'un spectacle à l'autre, on passe d'une approche affective, intime et expérimentielle du voile à une approche plus distanciée, plus fictionnelle et plus expérimentale. D'ailleurs, pour ce spectacle, Héla Fattoumi choisit de ne pas faire partie de la distribution, de travailler la chorégraphie de l'extérieur avec Éric Lamoureux. À cela s'ajoute la contrainte représentée par les « vêtements-sculptures » qui préexistent au spectacle et constituent des créations autonomes, toutes différentes, que les interprètes travaillent à s'approprier : dans *Lost in burqa*, ce sont ces créations plastiques qui doivent créer les « états de corps » en imposant leur « matérialité », leurs « poids », leurs « textures uniques⁴ ». En outre, à la différence de *Manta* (même si, comme nous le verrons, cette dimension n'est pas absente du solo), il s'agit d'aborder essentiellement « les effets symboliques » et « fantasmatiques » du voile « dans une danse inquiète et surprenante » où les interprètes se laissent guider « par le potentiel imaginaire⁵ » des « vêtements-sculptures ». Autrement dit, plus que de dénoncer une réalité qui les heurte, Héla Fattoumi, Éric Lamoureux et Majida Khattari cherchent à modifier le cadre perceptif afin de rendre sensible ce que le voile intégral implique pour celle ou celui qui le porte comme pour celui ou celle qui regarde⁶. En renonçant à une référentialité trop explicite, ils tentent également d'ouvrir le champ de réflexion à toute une fantasmatique du corps féminin auquel le voile est associé dans la culture arabo-musulmane et dans la culture occidentale.

Avec *Masculines*, dernier opus du triptyque, cette question est abandonnée au profit d'une réflexion sur la construction du genre. En effet, selon la note d'intention, il s'agit de proposer « à sept danseuses de performer les féminités et [d'explorer] les potentialités expressives du corps au-delà des simples artifices assignés au féminin⁷ ». Sous l'égide d'artistes féministes comme Cindy Sherman ou ORLAN⁸, les Fatlam souhaitent « [chorégrapier] les transformations et les délitements de [la] construction charnelle idéalisée » du féminin, « [faire] sourdre et [détruire] les effets les plus pernicious et aliénants des stéréotypes accolés aux femmes⁹ ». Pour ce faire, ils travaillent à partir de multiples représentations, au croisement des cultures et des imaginaires – des Odaliques

¹ *Ibid.*

² Héla Fattoumi, « Héla Fattoumi danse et lève le voile », propos recueillis par Claire Robin, *op. cit.*

³ *Ibid.*

⁴ Tels sont les termes que l'on trouve dans la note d'intention de *Lost in burqa* pour qualifier les « vêtements-sculptures » dont « s'emparent » Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, texte consultable sur le site du CCN/CBN, *op. cit.*

⁵ Note d'intention de *Lost in burqa*, *ibid.*

⁶ En effet, des interprètes masculins font partie de la distribution de *Lost in burqa*.

⁷ Note d'intention de *Masculines*, texte consultable sur le site du CCN de Caen-Basse-Normandie, *op. cit.*

⁸ Ces deux artistes sont citées en référence dans la note d'intention de *Masculines*, *op. cit.*

⁹ Note d'intention de *Masculines*, *op. cit.*

peintes par Ingres au XIX^e siècle aux poupées sexuelles en latex, « en passant par les Mauresques posant, muettes et nues, pour les cartes postales coloniales¹ ». Tout le spectacle vise donc à dévoiler le caractère construit du féminin, ou, pour le dire avec les mots des chorégraphes, à « [mettre] à nu la dé-figuration de toute une frange de l'humanité par une autre² ». En l'occurrence, il s'agit de confronter des images produites par une société hétéro-normative et des corps, ici exclusivement des corps de femmes, qui en floutent et en redéfinissent les contours. Du reste, le titre à lui seul est programmatique : jeu sur le genre (ici, *au carré*), mais aussi revendication de la pluralité des incorporations du genre (le masculin dans le féminin, mais aussi toutes les déclinaisons possibles du masculin et du féminin). Autrement dit, dans *Masculines* (du moins c'est ainsi que nous comprenons ce projet), il s'agit de montrer que, par-delà la propension isomorphique et homogénéisante du genre, il existe autant d'incorporations du genre que de personnes pour le *performer*. C'est pourquoi, dans ce spectacle plus que dans les autres pièces des Fatlam, la distribution constitue un geste dramaturgique fondamental, non seulement parce que les chorégraphes font le choix de ne travailler qu'avec des femmes « réelles », mais aussi parce qu'ils jouent sur la diversité morphologique des interprètes, une diversité que le travail sur la corporéité dansante cherchera à renforcer.

Pour clore cette première approche des œuvres à travers leurs intentions, revenons brièvement sur les dernières créations de la Compagnie Maguy Marin. *A priori*, au sein du corpus d'œuvres que nous avons choisi d'analyser, seule *Salves* semble s'inscrire explicitement dans une critique de la domination en mettant en scène les vaincu.es de l'histoire, soit, de façon métaphorique, les innombrables victimes du séisme économique dont les répliques secouent alors le monde. Dans ce spectacle (et la référence au philosophe marxiste Walter Benjamin est à cet égard significative³), il apparaît que Maguy Marin n'a pas renoncé à une analyse des mécanismes sociaux en termes de lutte des classes. En l'occurrence, elle cherche à mettre en scène la manière dont les dominé.es s'organisent de façon collective et solidaire, comment ils constituent une constellation de « lucioles » survivant en marge du pouvoir, constellation dont les « forces diagonales résistantes » tentent d'« ouvrir une brèche dans le continuum du temps », de « faire dévier les forces antagonistes⁴ » de leur trajectoire. Comme nous y invite Maguy Marin à travers ses commentaires, il est possible de voir dans *Salves*, sinon un manifeste⁵, du moins un appel à la résistance contre le capitalisme : face à une économie de marché qui fait peu de cas de l'humain, le spectacle oppose la mise en branle d'une dynamique collective dont on ne peut présager la force de « déviation », aussi marginale et minoritaire soit-elle en apparence.

L'intention politique n'a rien d'aussi évident dans *Umwelt*, *Turba* et *nocturnes*, raison pour laquelle la critique de la domination y reste implicite. Pour autant, nous la décelons dans le point de vue que ces trois œuvres proposent sur le monde, un point de vue

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Walter Benjamin est cité à plusieurs reprises dans le texte d'intention de *Salves*, directement et indirectement. L'expression « organiser le pessimisme » lui est empruntée.

⁴ Extraits de la note d'intention de *Salves*, texte consultable sur le site de la Compagnie Maguy Marin à la rubrique « Créations », compagnie-maguy-marin.fr [En ligne].

⁵ Dans un entretien donné à *Toulouse Culture* en décembre 2010, Maguy Marin explique qu'elle « n'aime pas beaucoup ce terme », qu'il lui semble qu'il « fige quelque chose », entretien reproduit sur la feuille de salle du festival *In Extremis # 7, Part II*, du 11 au 15 janvier 2011, Théâtre Garonne, Toulouse.

délibérément horizontal qui se focalise sur la relation de tout être humain à l'autre (que cet autre soit humain ou non), sur la place que chacun occupe dans un ensemble (social ou naturel), voire sur la responsabilité de tout individu à l'égard de cet ensemble. Dans *Umwelt*, comme son titre l'indique de façon allusive, Maguy Marin se propose de réfléchir à la relation de l'être humain avec son milieu et de le faire à la manière d'une éthologue. En effet, le mot allemand *Umwelt* signifie strictement « le monde autour », ce que l'on peut traduire par le terme français « environnement ». Comme nous l'avons découvert au cours de nos recherches¹, le titre est ici chargé d'un sens très précis car il fait référence aux travaux du biologiste et philosophe Jacob von Uexküll : par *Umwelt*, ce savant désigne le monde perceptif dans lequel existe chaque espèce vivante, son « monde propre » au sein de la Nature. Plus intéressant encore, en mettant en évidence ce « monde propre », Uexküll considère chaque animal comme un « sujet » au sens *quasi* kantien du terme :

[T]out ce qu'un sujet perçoit devient son monde de la perception et tout ce qu'il fait son monde de l'action ; ces deux mondes forment ensemble une totalité close, le milieu, le monde vécu. Ce dernier est à distinguer de l'entourage objectif de l'animal, qui peut lui être hostile, alors que le milieu, adaptation de l'animal à l'entourage, est par définition optimal².

Quel rapport, me direz-vous, avec la création chorégraphique ? Et avec le politique ? Dans *Umwelt*, le geste politique initial consiste déjà, sans doute, à considérer l'humanité comme une espèce vivante à l'égal des autres espèces, à adopter envers elle le point de vue de l'éthologue (une éthologue, certes, mâtinée de chorégraphe) afin de rendre sensible son « monde propre ». De ce premier geste découle un second : la mise en évidence de l'immense palette de comportements qui existent chez les êtres humains en même temps que des similitudes de gestes, d'attitudes, de postures entre les individus qui forment l'humanité. Comme nous aurons l'occasion de l'approfondir par la suite, ce point de vue est particulièrement subversif, en ce qu'il tend à faire apparaître les signes de l'inscription sociale de l'individu (Brecht dirait son *gestus*) comme des variables contingentes au sein d'un *gestus* commun à toute l'humanité.

Le point de vue adopté dans *Turba* n'est pas moins subversif, même si, dans ce spectacle, il ne s'agit plus d'observer les êtres humains dans leur « monde propre », mais d'élargir la perspective à l'ensemble de la Nature, cette « puissance au nom de laquelle les choses existent une à une sans possibilité d'unification qui l'exprimerait tout entière³ ». Comme dans *Umwelt*, l'humanité est considérée dans ce spectacle comme une espèce parmi d'autres espèces, une espèce elle-même composée d'une infinité d'individus qui ne « l'expriment pas tout entière ». En même temps, comme nous en avons esquissé l'idée plus haut, *Turba* condense deux approches de la vie humaine, l'une à l'échelle de la Nature, l'autre à celle de la société. Mot emprunté au latin en référence au texte source du spectacle⁴, *turba* désigne d'abord « la tourbe », « le terreau » d'où germe la vie, mais aussi « la confusion », « le tumulte ». Pour Maguy Marin et Denis Mariotte, cette « tourbe »

¹ Les éléments d'analyse que nous proposons ici nous sont inspirés par la lecture du *Journal de création d'Umwelt*, tenu de septembre à décembre 2004 par les interprètes de la Compagnie Maguy Marin, alors installée au CCN de Rillieux-la-Pape. Document consultable aux archives de la Compagnie Maguy Marin.

² Françoise Armengaud, « Uexküll Jacob von (1864-1944) », *Encyclopedia Universalis* [En ligne], consulté le 17 février 2016, universalis.fr/encyclopedie/jacob-von-uexkull.

³ Note d'intention de *Turba*, texte consultable sur le site de la Compagnie Maguy Marin à la rubrique « Créations », compagnie-maguy-marin.fr [En ligne].

⁴ *Turba* s'inspire du *De Rerum Natura* de Lucrèce, comme le précise la note d'intention. Par ailleurs, de larges extraits de ce texte sont énoncés en scène.

renvoie non seulement au substrat de la vie naturelle, mais aussi à celui de la politique, ici *le peuple*, considéré comme une multitude potentiellement créatrice :

Autrefois, l'expression « retourner dans la tourbe » signifiait revenir dans le peuple. Face à la cadence imposée et au polissage social, la « tourbe » ne se laisse pas faire. Son désordre, apparent, se dérobe aux logiques réglementaires, aux volontés de contrôle. En empêchant le trouble, la confusion, on empêche la vie, car c'est là qu'elle éclot.¹

Ainsi, sous les apparences d'un hymne à la Nature, *Turba* se veut aussi un hymne au désordre, un *Éloge de la Tourbe* qui consiste à affirmer la capacité d'agir des humbles. Autrement dit, cette pièce est portée par une intention politique dans le sens plein du terme : le politique contre toute police, contre tout polissage, contre toute assignation définitive des parts et des places.

Quant à *nocturnes*, nous l'avons vu, elle est à la croisée des chemins entre, d'un côté, *Umwelt* et *Turba*, et, de l'autre, *Salves*, dont elle reprend un grand nombre de partis pris esthétiques. Pièce avant tout métaphysique, elle travaille sur notre être au monde, un monde vécu dans la coexistence avec nos semblables, comme *Umwelt* s'est attaché à le montrer quelques années plus tôt. Quant au politique, Maguy Marin nous invite à en rechercher la trace dans la forme du spectacle. En effet, après avoir affirmé ne pas « s'attaquer à n'importe quoi », elle ajoute que « la forme doit être à ce point qu'elle soulève des questions sans devoir dire “on va parler de ça, on est très sensible”, etc.² ». Pour *nocturnes*, Maguy Marin attire plus particulièrement l'attention sur le choix et le montage des images sur lesquelles est construit le spectacle. À cet effet, elle cite Georges Didi-Huberman dont l'essai, *Survivance des lucioles*, a également inspiré *Salves*, tant sur le plan esthétique que politique :

Didi-Huberman dit qu'il travaille en plaçant des images ou des idées les unes à côté des autres, puis en les déplaçant, en changeant l'ordre, ces images parlent entre elles, nous parlent. Ce qu'elles disent nous font comprendre ce que nous sommes en train de faire. Il faut être attentif à cela.³

Dans *Salves* comme dans *nocturnes*, le montage est donc envisagé par la chorégraphe comme l'un des principaux vecteurs du sens. Sur le plan qualitatif, ces images sont dans les deux cas des images mineures, un parti pris dissensuel dans le contexte de valorisation des « esthétiques du choc ». Comme l'explique Maguy Marin, « on fabrique des images à considérer avec beaucoup d'attention et de délicatesse », mais « certaines images isolées peuvent être insipides⁴ » car ce ne sont que des « fragments », « c'est pris en plein milieu des choses⁵ ». Quant au rythme du montage, il est considéré comme une forme de résistance au flux des images dont nous sommes quotidiennement bombardés : selon Denis Mariotte, « c'est un rythme qui s'affranchit de la cadence, pour permettre une profondeur du regard⁶ », un rythme qui doit permettre une « dilatation du regard, comme

¹ Maguy Marin, « En empêchant le trouble, la confusion, on empêche la vie », entretien entre Maguy Marin et Gwenola David, in *Danser*, n°270, novembre 2007, p. 40.

² Maguy Marin, propos recueillis par Jacky Ohayon et Marie Brioulé, en juin 2012, feuille de salle de *nocturnes*, Théâtre Garonne, Toulouse, octobre 2012.

³ *Ibid.*

⁴ Maguy Marin, rencontre à la librairie Ombres blanches de Toulouse, 6 octobre 2012.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

en photographie sur une durée d'exposition¹ ». Autrement dit, avec *nocturnes*, les artistes cherchent à mettre en évidence une réalité minorée dans la vie et dans l'art.

*

Comme nous venons de le voir, dans les œuvres de notre corpus, le désir de réalité se fonde le plus souvent sur une intention critique et conduit fréquemment à une thématization de la politique. Cela dit, le choix d'un propos en prise sur le monde ne suffit pas à garantir la politicalité des œuvres. Nous l'avons remarqué, nombre de créations contemporaines qui se disent politiques ne le sont pas en réalité ; inversement, des œuvres qui n'affichent pas de telles intentions se révèlent parfois bien plus politiques qu'on ne pourrait s'y attendre. Dans le champ politique, tous les sujets ne sont pas dissensuels et la manière de les aborder peut s'avérer très politiquement correcte. La recherche formelle n'est donc pas qu'une question d'« emballage » : elle est le signe que l'art résiste à son absorption par le champ politique, elle garantit l'autonomie de l'œuvre, même quand celle-ci désire prendre en compte la réalité et espère la transformer. Autrement dit, dans le processus de politisation de l'art, il est nécessaire que le désir de politique soit mis en tension avec un désir d'expérimentation esthétique. Chez les chorégraphes qui nous intéressent, ce désir se traduit par un goût plus ou moins prononcé pour l'impureté, par un désir d'altérité qui est souvent le premier pas de la déterritorialisation de la danse vers les autres arts, quand il n'est pas le signe de sa politisation.

2.1.2 Désirs d'altérité

L'art conscient de lui-même n'ignore pas les voisinages, les connexions entre les modes d'expression, les assume, et, rejetant de plus en plus l'idée de sa « pureté », y voit un agent d'enrichissement, de remise en question productive, voire de progrès.

Muriel Plana²

La question qui nous intéresse ici est de savoir dans quelle mesure l'hybridation de la danse avec les autres arts constitue un processus conscient et assumé par les artistes. Pour cela, nous rechercherons la manière dont s'exprime leur attirance pour d'autres arts, l'influence qu'ils leur accordent, voire la manière dont ils font de certains d'entre eux un horizon d'idéalité pour l'art chorégraphique. Car du désir au modèle, le pas peut être vite franchi – « modèle » étant à entendre ici « au double sens de référence formelle et d'exemplarité pour ainsi dire spirituelle³ ». Nous serons donc attentive aux références aux autres arts dont les artistes émaillent leurs propos, à la récurrence de ces références ou à leur apparition à un moment précis de leur parcours, en lien avec une intention particulière ou avec une conception de l'art plus générale. Bien entendu, au vu de notre hypothèse de travail, nous nous intéresserons tout particulièrement à la manière dont s'exprime chez les chorégraphes un désir de théâtre, sans exclure le désir pour d'autres arts comme le cirque, le cinéma, la littérature ou les arts plastiques. Cela dit, nous sommes

¹ *Ibid.*

² Muriel Plana, Avant-propos à *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridation et dialogue des arts*, collection « Amphi-lettres », Bréal, Rosny-sous-Bois, 2004, p. 3.

³ Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, *op. cit.*, p. 17.

bien consciente que les références données par les artistes ne sont que la partie émergée d'un iceberg qui plonge dans les profondeurs de leur expérience et de leur imaginaire. Aux désirs assumés, aux modèles admirés et cités en exemple, s'ajoute toute une mémoire diffuse qui nourrit le travail de création et dont nous ne prétendons en aucun cas faire l'archéologie. Sur ce plan, l'analyse des œuvres en tant qu'elles condensent l'esthétique dans des formes est certainement bien plus probante que celle des discours des artistes sur leur travail, aussi intéressants soient-ils.

2.1.2.1 Maguy Marin : vers le *poème chorégraphique*

Pionnière de la danse contemporaine française, Maguy Marin n'a cessé de revendiquer son goût pour l'hybridité et son peu de cas des frontières disciplinaires. Elle a, du reste, souvent l'occasion de s'exprimer sur ce sujet dans la mesure où ses créations ont depuis longtemps un caractère inclassable et provoquent périodiquement des réactions de rejet de la part du public. La question de l'hybridité se pose donc très tôt pour la chorégraphe, et presque toujours de manière polémique. À cet égard, il n'est pas inutile de rappeler qu'au moment de sa création à Angers en 1981, *May B* reçoit d'abord un très mauvais accueil, et que ce n'est qu'après avoir rencontré le succès à l'étranger que cette œuvre est reconnue comme une pièce majeure de la danse contemporaine française. Depuis le début des années 2000, et ce, en dépit d'une reconnaissance nationale et internationale, Maguy Marin provoque régulièrement le scandale, le point de rupture semblant atteint en 2004 avec *Umwelt*, où la danse paraît s'être définitivement *absentée*. Dans le documentaire de Marie-Hélène Rebois, *La Danse cachée*¹, la chorégraphe revient sur l'agitation suscitée par la création d'*Umwelt*, qui transforme, ici et là, les théâtres en champs de bataille. Au Théâtre de la Ville de Paris, lieu pourtant ouvert depuis longtemps à la danse contemporaine, une partie du public se lève et invective les interprètes, puis des spectateurs montent sur scène et crient « Vive le ballet ! », obligeant Maguy Marin à intervenir personnellement pour demander aux mécontents de quitter la salle. Pour elle, ce rejet violent est à mettre sur le compte de la société marchande qui transforme certains spectateurs en consommateurs : « J'ai senti que quelque chose basculait parce que les gens prétendaient avoir acheté des places pour un produit, c'est-à-dire de la danse² ». Et d'ajouter qu'il y a là « un rapport marchand de client à producteur, comme si [elle n'avait] pas vendu le bon produit ». Loin d'être un cas isolé, la Bataille d'*Umwelt* n'est que le premier épisode d'un bras de fer avec le public qui dure depuis longtemps, maintenant. En 2006, en réponse à la violence ayant entouré la présentation de son dernier spectacle, Maguy Marin crée *Ha ! Ha !*, où les interprètes, assis sur des chaises face à des pupitres, interprètent une partition sonore composée de rires et d'histoires « drôles », sexistes, racistes, aussi vulgaires les unes que les autres. Elle s'en explique dans *La Danse cachée* : « Je me suis dit, qu'est-ce qu'aiment les gens ? Qu'est-ce qui se vend ? Qu'est-ce qui marche ?³ ». Contrairement à *Umwelt*, *Ha ! Ha !* est donc « une pièce de colère⁴ ».

Cela dit, sauf exception, les créations de la Compagnie Maguy Marin ne sont pas délibérément provocatrices, même si, présentées dans des lieux institutionnels et étiquetées « danse » par les programmeurs, elles sont ressenties comme telles. Selon

¹ *Maguy Marin, la danse cachée*, film documentaire couleur de Marie-Hélène Rebois, Daphnie Production, CCN de Rillieux-la-Pape-Compagnie Maguy Marin, 2009.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

nous, la pierre de scandale est plutôt à chercher dans le caractère anormal de ces œuvres au sein du paysage chorégraphique français. Ainsi, avec *Turba* puis *Description d'un combat*¹, l'histoire se répète : une partie du public quitte la salle et certains spectateurs manifestent leur mécontentement. Certes minoritaires, des balletomanes se déchaînent, bien décidés à perturber la représentation. Voici comment Yoann Moreau, présent à la représentation de *Turba* le 7 février 2009 au Théâtre de la Ville, décrit le vent de contestation qui gagne alors la salle :

La dame assise à ma droite murmure : « Mais ce n'est pas de la danse. Ils ne dansent pas. » Dans la salle, la tension s'accroît : qui lance des invectives, qui applaudit inopinément, qui rit ouvertement et de manière provocatrice, qui tousse et se racle la gorge. Le public également transgresse son rôle de spectateur, il participe. Un homme se lève soudain à quelques sièges de moi et s'élanche sur la scène où il se met à danser une parodie de son désir de danse telle qu'il l'entend, une satire du spectacle. L'un des interprètes jaillit avec un masque de colère. Il se jette sur lui et projette l'intrus au sol. Ils se battent au pied de la scène et je ne peux me départir d'une (fausse) impression : cette jouxte a les allures d'un spectacle. Les poings ne heurtent pas les visages, les mouvements sont amples, peu efficaces. De fait, leur terrain de querelle est d'un autre ordre. On se bat pour un espace imaginaire, la scène.²

Cet épisode n'est qu'une manifestation exacerbée du mécontentement qui s'exprime lors de toutes les représentations de *Turba*, mettant les interprètes à rude épreuve. Simultanément, la critique s'interroge : danse ou non-danse ? Confrontés à la fronde d'une partie du public, les responsables institutionnels cherchent des solutions : faut-il se résigner à créer une nouvelle catégorie, celles des « inclassables », comme le suggère Claire Verlet, conseillère Danse au Théâtre de la Ville à Paris³ ? D'autres font le pari de la médiation : « [J]e crois que l'on doit donner, sans démagogie pour autant, des repères au public », affirme Michel Caserta, directeur de la Biennale de danse du Val-de-Marne. « Les spectateurs veulent comprendre. Autant les ballets classiques restent faciles à appréhender, autant les nouvelles propositions désarçonnent⁴ ». Et elles « désarçonnent » d'autant plus qu'elles ne se réduisent pas à une esthétique identifiable, avec ses discours et ses codes, bref, ses attendus. En effet, les créations de Maguy Marin ne sont réductibles ni au courant « performatif » ni à la danse-théâtre ni, du reste, à aucun autre courant, raison pour laquelle, peut-être, alors que le public de la danse contemporaine est rompu à toutes sortes d'expérimentations, elles sont empreintes d'une radicalité esthétique encore susceptible de perturber l'horizon d'attente du spectateur.

Devant le rejet provoqué par ses propositions scéniques, Maguy Marin est souvent sommée de s'expliquer. La plupart du temps, c'est l'occasion pour elle de revendiquer sa liberté de création, son refus de penser l'art en termes de frontières disciplinaires :

Je n'ai jamais pensé la danse en termes de pureté chorégraphique. La question de savoir si c'est de la danse ou du théâtre ne m'a jamais préoccupée. Elle ne m'intéresse pas. Ce que je sais, c'est que j'ai toujours eu affaire à des gens, des personnes. Des gens pour qui la danse comme les autres arts de la scène sont au service d'un mouvement de pensée. Loin d'être des artistes

¹ *Description d'un combat*, pièce pour neuf interprètes, créée en juin 2009 au Festival d'Avignon, conception Maguy Marin, en étroite collaboration avec les interprètes.

² Yoann Moreau, « *Turba*, un spectacle transgressé », éditions papiers-laboratoire, soumis le 8/2/2009, editions-papiers.org/laboratoire/turba-un-spectacle-transgresse [En ligne].

³ Claire Verlet citée par Rosita Boisseau dans l'article « Danser ou ne pas danser ? », in *Le Monde* du 27 février 2009.

⁴ Michel Caserta cité par Rosita Boisseau, *ibid.*

« pluridisciplinaires », bien plus qu'une cohabitation ou qu'une accumulation de techniques, c'est une pensée sur l'art et le monde qui déborde celui de la pure danse, une façon de se donner le droit dans la recherche, de toucher à tout.¹

Elle revendique donc son droit à l'expérimentation, soit celui d'articuler une pensée avec la forme adéquate pour l'exprimer scéniquement, quitte à s'éloigner des rivages de la danse, mais aussi, si nécessaire, des territoires familiers de la danse-théâtre. Du reste, en dépit de cette étiquette qui lui colle à la peau depuis *May B*, le théâtre n'est pas, loin s'en faut, le seul art par lequel Maguy Marin se dit attirée : « Danse, théâtre, poésie, musique, arts visuels : pour moi, c'est un ensemble qui peut se réunir ou se fragmenter et tout est dans tout² », affirme-t-elle. Bien qu'elle ait travaillé presque exclusivement à l'intérieur du champ institutionnel de la danse contemporaine, Maguy Marin refuse de se laisser « enfermer dans un tiroir, que ce soit au niveau de la danse, du théâtre ou d'autres formes de pensée³ ».

Ce goût pour l'hybridation a son histoire, en lien avec la grande histoire de la danse française. Il s'enracine plus particulièrement dans le parcours artistique de Maguy Marin qui fait précocement le choix de s'émanciper de tout territoire défini par quelqu'un d'autre qu'elle-même, alors qu'elle semble sur un chemin bien tracé. Danseuse aux Ballets du Rhin après un cursus classique au Conservatoire de Toulouse, elle ne se satisfait pas de son statut d'interprète, se rapproche des comédiens du Théâtre National de Strasbourg et cherche une nouvelle voie. Celle-ci s'ouvre à elle avec Mudra, l'école créée par Maurice Béjart à Bruxelles en 1970. Gratuite, cette école propose une formation de trois ans à de jeunes danseuses et danseurs âgés de seize à vingt ans sur une base pluridisciplinaire où les danses indiennes, le flamenco, le yoga, le mime, l'art dramatique et la musique côtoient les cours de danse classique et moderne. À dix-neuf ans, Maguy Marin intègre la première promotion de Mudra, un événement décisif dans son parcours artistique : « J'y ai découvert tout ce qui pouvait ouvrir un jeune esprit : c'est là que je suis devenue non pas tant adulte qu'autonome⁴ ». Cette autonomie se traduit par une approche de la danse libérée de tout idéal de pureté, comme en témoigne le nom de la compagnie qu'elle fonde en 1977 avec Daniel Ambash : le Ballet Théâtre de l'Arche. « Il s'agira certes de danse, mais dans un rapport étroit avec des formes de spectacle plus complètes, s'approchant du théâtre dramatique », peut-on lire alors dans le dossier de présentation de la jeune compagnie.

À ces mots, on comprend que, pour la chorégraphe, le désir d'altérité est lié à une ambition créatrice qui ne se satisfait pas d'un unique médium. Autrement dit, celle-ci considère le recours aux autres arts comme un moyen d'enrichir son langage scénique, de pallier les « incomplétudes » de la danse : elle y voit, en somme, « un agent d'enrichissement, de remise en question productive, voire de progrès⁵ ». Et, les années passant, Maguy Marin semble toujours convaincue des bienfaits de l'hybridation, comme

¹ Maguy Marin, « Ne pas faire diversion », entretien avec Bruno Tackels, Théâtre de la ville de Paris, juin 2010.

² *Id.*, « Maguy Marin lance des Salves », propos recueillis par Nicole Clodi, in *La Dépêche du Midi*, 8 novembre 2011.

³ Maguy Marin, « Entretien », décembre 2010, programme d'*In Extremis. Du 11 au 15 janvier*, Théâtre Garonne, Toulouse.

⁴ Maguy Marin citée par Philippe Noisette, « Ouverture de l'école Mudra », in *Danse contemporaine. Mode d'emploi*, Flammarion, Paris, 2010, p. 146.

⁵ Muriel Plana, Avant-propos à *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridation et dialogue des arts*, op. cit., p. 3.

le montre son intervention dans le champ de la formation professionnelle. Soucieuse de donner aux interprètes les moyens de devenir des créateurs à part entière, elle ouvre entre 2007 et 2011 au CCN de Rillieux-la-Pape un cursus de formation intitulé « De l'interprète à l'auteur ». S'y succèdent quatre promotions d'une douzaine d'étudiant.es auxquels est proposé un cursus pluridisciplinaire. Pendant neuf mois, des cours de perfectionnement en danse leur sont dispensés à côté de cours d'art dramatique, de musique, de chant, d'esthétique, d'écriture et de régie lumière. Sorte de nouvelle Mudra, cette formation ambitionne non seulement de donner à de jeunes artistes les moyens de s'autonomiser, mais cherche aussi à les préparer à affronter dans les meilleures conditions les hybrides scéniques de la création contemporaine, ce que les formations encore relativement cloisonnées en France ne permettent pas réellement¹.

Quant à la jeune Maguy Marin, il est évident qu'elle est d'abord influencée par le théâtre, art vers lequel elle se sent attirée au point de tenter sa chance auprès de Peter Brook à sa sortie de Mudra. Danse ? Théâtre ? À quoi tient l'histoire ? C'est par impatience, apparemment, qu'elle décide de se tourner vers la création chorégraphique² et de fonder sa propre compagnie. En baptisant celle-ci le Ballet Théâtre de l'Arche, elle revendique son goût pour la théâtralité et se place dans la trajectoire du théâtre dansé de Pina Bausch dont elle connaît et admire le travail. Cela dit, à l'instar de son aînée, Maguy Marin ne prétend pas *faire du théâtre* : elle est plutôt à la recherche d'un entre deux qui passe par la théâtralisation de la danse, soit, comme elle le dit elle-même, par la conciliation entre « la gestuelle rétrécie du théâtre » et l'amplitude du mouvement dansé. Quant à ses premiers modèles, ils s'inscrivent dans la ligne du théâtre métaphysique, avec pour figures tutélaires Artaud, Beckett et Kantor. Outre sa dimension spéculative, ce théâtre est un théâtre du corps ou, comme le dit Maguy Marin, un « théâtre gestuel » dont elle se dit proche, alors qu'elle se sent « aussi éloignée de la danse que du théâtre parlé³ ». Sensible à sa physicalité, la chorégraphe l'est aussi à la manière dont ce théâtre aborde le temps et le rythme. Tout cela (et bien d'autres choses encore), elle le trouve chez Beckett dont elle découvre les textes à l'âge de dix-huit ans et qui ne l'a, depuis, jamais quittée. Outre qu'il est directement à l'origine de deux de ses œuvres⁴, Beckett est une source d'inspiration souterraine ininterrompue dont on trouve des résurgences dans les créations les plus récentes⁵.

À tous ces éléments, on comprend que Maguy Marin aborde le théâtre en chorégraphe, soit sous l'angle du corps, du temps et de l'espace. Alors pourquoi ce « désir manque » de théâtre ? Sans doute parce qu'elle voit dans la théâtralité un supplément d'âme pour la danse, en l'occurrence, le renforcement de sa puissance représentationnelle. Au moment de la création des *Sept Péchés capitaux*⁶, Maguy Marin explique son goût pour la

¹ Voir à ce sujet l'article de Florence Filippi, « La danseuse et le comédien : regards croisés sur l'apprentissage de la scène », in *Études théâtrales*, n°49, *op. cit.*

² Comme elle l'explique à Jean-Jacques Lerrant, Peter Brook lui demande de passer un an à regarder travailler les acteurs avant de l'engager. Voir « Lundi 2 novembre, dans un bureau de l'Opéra de Lyon », propos recueillis par Jean-Jacques Lerrant, in Brecht/Weill, *Les Sept Péchés capitaux*, L'Arche, Paris, 1987.

³ *Ibid.*, p. 117-118.

⁴ *May B* (1981) et *Cap au pire* (2006).

⁵ À titre d'exemple, Beckett est cité à deux reprises dans le texte d'intention d'*Umwelt*. Dans *Salves*, une citation de lui est inscrite à la craie au cours du spectacle : « Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter ».

⁶ ... *des petits bourgeois*. *Les Sept Péchés capitaux*, spectacle en deux actions de Maguy Marin, texte de Bertolt Brecht, musique de Kurt Weill, création à l'Opéra de Lyon, décembre 1987.

fable et le rôle que joue cette dernière dans son processus de création : « Je pars souvent du théâtre car c'est une matière où une histoire est racontée. J'aime mieux partir de ce support que du mouvement pur. J'ai besoin qu'il y ait un rapport avec la vie, avec l'être humain, avec des situations psychologiques¹ ». Autrement dit, le théâtre constitue pour elle un matériau fictionnel nourricier et un moyen de construire un propos en prise sur le monde. Longtemps, un tel projet se passe de mots, le désir de théâtre ne se traduisant pas ou peu par l'énonciation de texte en scène. Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Maguy Marin, on remarque que le plus souvent les textes sources ne sont pas donnés à entendre : ils sont partagés avec les interprètes avant d'être absorbés par le processus de création où domine l'approche rythmique et spatiale. En fait, ce n'est qu'en 2001 que de larges extraits d'un texte littéraire sont énoncés sur le plateau². Non pas que les danseurs n'aient pas déjà pris la parole dans les pièces précédentes, mais c'était pour faire entendre des textes inventés et plus ou moins élaborés. En fait, il faut plus de dix ans à la compagnie Maguy Marin pour passer « des grommellements, des langues inventées, des rôles, des cris³ » au langage articulé, et dix ans de plus pour passer « de textes relevant du descriptif, dans lesquels les mots [sont] réduits à une dimension utilitaire⁴ » à la littérature. En revanche, dans les créations de la compagnie, le texte est très tôt convoqué par le biais de la chanson, une forme d'art populaire que la chorégraphe aime passionnément et auquel elle s'adonne volontiers. Ainsi, on peut supposer que c'est autant la danse que le théâtre et le chant qui l'attirent lorsqu'elle accepte de monter *Les Sept Péchés capitaux des petits bourgeois* à l'Opéra de Lyon⁵. Dans ce spectacle, elle chante elle-même le rôle d'Anna – une partition musicale sur mesure pour une interprète polymorphe comme elle, à coup sûr sensible à la dimension « gestuelle » de la musique de Kurt Weill.

Ce dernier point nous amène à cet art que Maguy Marin aime et connaît bien au point qu'il sert de modèle compositionnel à plusieurs de ses créations chorégraphiques : la musique. En dehors d'une enfance passée auprès d'une mère qui adore chanter, l'origine de cette influence est peut-être à chercher dans la formation classique de la chorégraphe, la danse de ballet étant inséparable de la musique qu'elle exprime corporellement. Ajoutons que Maguy Marin suit pendant trois ans des cours de chant et de composition à Mudra, ce qui lui permet d'acquérir des connaissances musicales, techniques et théoriques. Cela dit, avant de pousser la chansonnette, c'est par ses choix musicaux que la chorégraphe exprime son goût pour la musique. Jusqu'au début des années 1990, la musique classique tient une place privilégiée dans ses spectacles, alors même que la corporéité dansante y est totalement dé-codifiée – danse contemporaine oblige. Cependant, il n'est pas rare que s'y côtoient les musiques savantes et populaires. Comme elle s'en explique souvent, Maguy Marin a gardé de ses origines espagnoles le goût de la chanson, des danses et des musiques folkloriques, ce qui la conduit à des hybridations musicales parfois inattendues. Le meilleur exemple à cet égard est sans doute la bande-son de *May B*, montage étonnant d'extraits de Schubert, des Carnavals de Gilles de Binche et

¹ Maguy Marin, « Lundi 2 novembre, dans un bureau de l'Opéra de Lyon », propos recueillis par Jean-Jacques Lerrant, in Brecht/Weill, *Les Sept Péchés capitaux*, op. cit., p. 109.

² Nous faisons référence ici à *Points de fuite*, où des extraits d'*Un Poète m'a dit* de Charles Péguy sont énoncés en scène.

³ Maguy Marin, entretien avec Camille Paillet du 7 avril 2010, op. cit.

⁴ *Ibid.*

⁵ En effet, il s'agit d'une commande qui lui est faite par cette institution prestigieuse, non d'une initiative personnelle de la chorégraphe, même si elle connaît la pièce et en garde un souvenir marquant pour avoir vu la version créée par Pina Bausch en 1979.

d'une chanson de rue, petite ritournelle entêtante enregistrée par le compositeur contemporain Gavin Bryars¹.

Au début des années 1990, la relation de Maguy Marin à la musique évolue suite à sa rencontre avec le compositeur Denis Mariotte, en 1988. Devenu son compagnon et son collaborateur, ce dernier expérimente avec elle de nouvelles modalités d'hybridation entre la musique et la danse. Pendant près de dix ans, de 1993 au début des années 2000, tous deux créent des spectacles où les danseurs produisent l'intégralité de la musique en direct, dans un rapport étroit avec la partition dansée². Au cours de cette période, la théâtralité reste présente, mais une théâtralité qui intègre la musique, puisque sa production est mise en scène et, en quelque sorte, *incorporée* par le chœur en mouvement des interprètes, devenus au fil du temps de véritables danseurs-musiciens. Un nouveau pas est franchi en 2001 avec *Points de fuite*, spectacle explicitement conçu sur un modèle musical emprunté à la musique savante : celui de la fugue. En lien étroit avec les préoccupations politiques et philosophiques de la chorégraphe, la fugue devient dès lors le paradigme fondamental de son écriture : jeu sur la déclinaison d'un motif (idée, action, geste, image) à travers d'innombrables variations, sur l'articulation du singulier et du multiple, de l'individu et du collectif. Ce modèle musical est au fondement de presque toutes les créations récentes de la compagnie, en particulier *Umwelt* (2004), *Turba* (2007), *Salves* (2010) et *nocturnes* (2012), même si la référence à la fugue n'y est pas toujours explicite. Malgré des différences apparentes, il crée entre ces œuvres une parenté souterraine, repérable à la mise en œuvre rigoureuse d'une poétique du rythme affectant tous les paramètres spectaculaires.

C'est que, pour Maguy Marin, le rythme n'est pas une forme à côté du sens. À travers lui, elle pense les relations entre l'individu et le collectif, et celles entre les éléments hétérogènes qui composent le spectacle, qu'ils soient visuels ou sonores. Tout l'enjeu est de ménager à chaque élément sa place et son autonomie à l'intérieur d'une dynamique collective, de créer une scène de l'égalité qui tienne compte de la singularité de chacun d'entre eux. Voici comment, interrogée à ce sujet, la chorégraphe définit le rythme – une définition qui témoigne d'une vision du monde profondément politique :

C'est ce qui fait et accorde toutes nos individualités et aussi nos actes communs. Ce qui permet de ne pas se perdre dans l'ensemble, de ne pas perdre sa particularité, sa liberté, son originalité, bref, tout ce qui constitue la singularité d'un individu.³

Le rythme est donc primordial dans son processus de création, et ce depuis longtemps :

En premier lieu, j'organise les choses par rapport à la durée, la question du temps vient avant la question de l'espace, parce que le temps, c'est aussi le rythme, et le rythme, c'est le moteur de mon travail. Ensuite, la matière va se greffer sur cet espace-temps. Parfois, cette matière va m'obliger à réduire ou à préciser la durée. Ce qui m'oblige à dévier de ce qui était prévu au départ.⁴

Autrement dit, le temps est la donnée première à partir de laquelle s'organisent tous les paramètres spectaculaires, un mode de composition chorégraphique qui passe par un

¹ « *Jesus blood never failed me yet* », rengaine religieuse chantée par un sans abri de Londres et accompagnée au piano par Gavin Bryars.

² Voir notamment *Waterzooï* (1993) et *Ram Dam* (1995).

³ « En empêchant le trouble, la confusion, on empêche la vie », entretien entre Maguy Marin et Gwenola David, *op. cit.*, p. 41.

⁴ Maguy Marin, entretien avec Camille Paillet, *op. cit.*

travail de notation extrêmement rigoureux : depuis de nombreuses années maintenant, Maguy Marin élabore un tableau à plusieurs entrées où chaque action, chaque geste, chaque déplacement est mesuré à la seconde près, ce qui a pour corollaire une approche tout aussi précise de l'espace, du son et de la lumière. Ajoutons que, si la chorégraphe considère le rythme comme essentiel dans son travail, elle y est également sensible dans les propositions scéniques de ses contemporains, comme dans celles du metteur en scène François Tanguy dont elle admire le travail. En effet, comme le font remarquer Muriel Plana et Frédéric Sounac, ce dernier « sans forcément faire intervenir la musique dans le spectacle, prend le rythme et la composition musicale comme modèle assumé de la représentation¹ ». Dans tous les cas, il apparaît clairement que le rythme est l'aune à laquelle Maguy Marin juge de la qualité d'une proposition scénique, et qu'à cette aune, la différence entre le théâtre et la danse est de peu de valeur, les deux arts pouvant aspirer l'un comme l'autre à la musicalité.

Cette musicalité ou ce *désir de musique dans ce qui n'en est pas encore* se retrouve dans l'amour déclaré de la chorégraphe pour la poésie. En effet, à l'intersection du théâtre et de la musique, la poésie s'impose, au fil du temps, comme un modèle désirable qui influe sur son esthétique scénique. Comme pour le théâtre, cet effet de modélisation passe d'abord par une phase d'imprégnation détachée de tout projet créatif, autrement dit, par la lecture. Dans nombre d'entretiens, la chorégraphe évoque sa prédilection pour la poésie qui est, selon elle, une forme d'expression proche de la danse :

J'aime les mots [...]. J'aime leur musicalité et je suis une grande lectrice, de poésie et de philosophie notamment. Quand une phrase parvient avec harmonie à exprimer une idée assez complexe, tout en évoquant un tas de choses, c'est comme un geste de danse. Les mots et la danse sont très proches dans la sensation intérieure qu'ils peuvent donner. Ils agrandissent notre sensation du monde.²

Cet amour affleure dans les créations à travers d'innombrables références, même si les textes ne sont pas toujours donnés à entendre : ainsi d'Henri Michaux (*Yu Ku Ri*), de Fernando Pessoa (*Aujourd'hui peut-être*), de Charles Péguy (*Points de fuite, Description d'un combat*), d'Hölderlin (*nocturnes*), d'Homère (*Description d'un combat*, 2009) ou encore de Lucrèce dont la poésie relie comme un fil rouge *Turba, Salves* et *nocturnes*. Cette liste n'est pas exhaustive et pourrait être complétée par des noms beaucoup moins illustres, la curiosité de Maguy Marin ne se limitant pas aux poètes panthéonisés. Ajoutons (ce qui n'a rien d'anodin) que le premier texte littéraire que la chorégraphe donne à entendre dans un de ses spectacles est un texte poétique³, et non un texte dramatique, ce qui est également le cas dans *Turba* et dans *Description d'un combat*, spectacles où la parole énoncée se développe de manière jusqu'alors inédite. De tout cela, nous déduisons que, pour Maguy Marin, le texte n'a pas pour vocation de théâtraliser la danse, même si c'est peut-être l'un de ses *effets*. En réalité, la chorégraphe semble considérer plutôt le texte comme un matériau qui participe de la musicalité du spectacle. La preuve en est l'approche rythmique par laquelle elle l'aborde au cours du processus de création :

¹ Muriel Plana et Frédéric Sounac, « Introduction : du désir au modèle », in *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), L'Harmattan, Paris, 2010, p. 20.

² Maguy Marin, in « Maguy Marin, l'insaisissable danse », entretien avec Marie-Valentine Chaudon publié dans le journal *La Croix* du 18/11/2012.

³ Des extraits d'*Un Poète m'a dit* de Charles Péguy sont donnés à entendre dans *Points de fuite* (2001).

Il y a des sons, des mots qui se correspondent, des rythmiques de phrases qui font que tout à coup, il y a du sens par la façon dont les choses se rencontrent. Il n'y a pas eu de vouloir interpréter, dramatiser. [...] Il y a des textes qui demandent à être dits avec de l'espace et d'autres où chaque mot bouscule l'autre. Ou bien des choses qui temporent. C'est la façon dont ça se scande.¹

Cependant, l'émergence des textes poétiques dans les dernières créations de Maguy Marin n'est que la part visible d'un processus de déterritorialisation plus profond. De la rencontre amoureuse entre les deux arts sont nés, ces dix dernières années, de véritables *poèmes chorégraphiques* où s'expérimente la migration des attributs esthétiques de la danse vers la poésie. À partir de partitions rythmiques très élaborées et d'effets de condensation de la pensée dans l'image, Maguy Marin y joue sur « des champs d'associations entre les paroles, les bruits, les corps, les mouvements, la lumière, les objets² ». Nous n'en dirons pas davantage ici, de même que nous ne nous attarderons pas sur l'influence des arts visuels, et en particulier du cinéma, dans la mesure où Maguy Marin en parle peu, en dépit de sa cinéphilie. Nous traiterons de ces influences au cas par cas, à travers l'analyse des œuvres où celles-ci s'avèrent particulièrement prégnantes.

2.1.2.2 Alain Buffard : de la « danse plasticienne » à la « tragédie musicale »

Chez Alain Buffard, le goût pour l'hybridation se pose en termes différents, sans doute parce qu'il s'origine dans un rapport problématique avec la danse qui va jusqu'au reniement. Comme il le dit lui-même, l'ensemble de son parcours d'artiste est marqué par « de grandes crises existentielles »³ avec elle, dont une crise majeure entre 1990 et 1996 au cours de laquelle, las de « sauter comme un cabri⁴ », il fait le choix d'interrompre sa carrière d'interprète. Autrement dit, ce n'est pas tant le désir d'un art plus complet qui le pousse à la déterritorialisation vers d'autres arts qu'une remise en cause des modalités par lesquelles la danse est enseignée et pratiquée dans le champ contemporain. Dès la fin des années 1980, avant même sa rencontre décisive avec Yvonne Rainer, Steve Paxton et Anna Halprin, Alain Buffard entre dans un processus de remise en question de la danse, dénonçant sa propension au formatage corporel, son goût pour la virtuosité gratuite et la standardisation esthétique de ses productions. Comme nous l'avons vu précédemment, il rejoint en cela toute une génération d'artistes chorégraphiques en rupture avec la danse contemporaine française des années 1980. Cependant, cette contestation prend chez lui un caractère radical dans la mesure où, alors qu'il est considéré comme l'un des meilleurs interprètes de sa génération, il renonce pendant six ans au métier de danseur pour travailler dans une galerie d'art. Autrement dit, la « crise » va, chez lui, bien au-delà d'une volonté de rupture esthétique ou d'une remise en question des modalités de production et de diffusion de la danse contemporaine. Il s'agit plutôt, selon nous, d'une remise en cause radicale de la politique du corps en danse, remise en cause nourrie par la lecture des œuvres de Michel Foucault et des théories *queer*. Elle débouche sur ce qui deviendra l'un des axes majeurs de son travail chorégraphique : la critique de la « discipline », du

¹ Maguy Marin, *Quand le travail prend la parole*, « 13 novembre 2010, après-midi », *op. cit.*

² Nous reprenons pour la transposer au champ chorégraphique la définition du « poème scénique » proposée par Hans-Thies Lehmann dans *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 177.

³ *Ibid.*

⁴ Alain Buffard cité par Agnès Izrine, « Alain Buffard, interprète atypique », in *Danser*, n°222, juin 2003, p. 20.

« dressage » des corps, et, plus généralement, celle de tous les processus d'assujettissement.

C'est pourquoi, la rencontre d'Alain Buffard avec Anna Halprin en 1995, puis avec Yvonne Rainer et Steve Paxton en 1996, au moment de la recréation en France du *Continuous Project/ Altered Daily*, ne constitue sans doute pas à proprement parler une prise de conscience. C'est plutôt l'occasion pour lui de partager des questionnements et de découvrir une approche de la danse en phase avec sa propre posture critique, en dépit de l'écart générationnel qui le sépare des postmodernes américains. Comme il s'en explique, les questions que pose le *CP/AD*, « c'était toutes les questions [qu'il se] posai[t] au moment où [il avait] arrêté de danser¹ ». Quant aux réponses, il va les chercher auprès d'Anna Halprin au cours du séjour qu'il fait aux États-Unis les mois suivants. Ainsi, quand il revient à la danse à la fin des années 1990, le sens qu'il assigne à sa pratique artistique s'est profondément transformé. À l'instar des postmodernes américains, il affirme désormais que « la danse doit s'affranchir du seul fait esthétique, [que] c'est un acte de la vie² » - une politique du devenir-vie de l'art qu'il met en œuvre dès sa première création en forme de manifeste, *Good Boy*. Comme le remarque Laurence Louppe, pour cette pièce, « Alain Buffard ne s'intitule plus chorégraphe. Il est de façon particulièrement déterminée un des premiers pour qui la conception, l'élaboration d'une activité corporelle non définie l'emporte sur la notion de chorégraphie³ ».

Cela dit, cette déterritorialisation vers le *body art* et la performance ne s'explique pas seulement par sa rencontre avec de grandes figures de la *post-modern dance*. Très tôt, Alain Buffard manifeste un goût prononcé pour d'autres domaines que la danse, en particulier pour l'anthropologie⁴ et les beaux-arts, avec une prédilection pour l'art contemporain. En 1988, alors qu'il est encore interprète, il confie à Laurence Louppe : « J'apprends au moins autant sur le mouvement, l'espace, dans une galerie d'art que dans un studio⁵ ». Jusqu'à sa fin prématurée en 2013, l'art contemporain reste pour lui une source d'inspiration essentielle, même si son travail se réoriente à partir de 2004 vers des formes plus théâtrales. En plus de constituer une source d'inspiration, il influe profondément sur son processus de création. Ainsi, contrairement à Maguy Marin qui déteste s'embarrasser trop tôt d'un dispositif scénographique contraignant, Alain Buffard conçoit d'abord l'organisation de l'espace, espace à l'intérieur duquel le corps est abordé comme un matériau plastique. Voici comment, en 2007, il décrit sa démarche à Gwenola David :

L'ordonnement de l'espace est fondamental, toujours très précis. J'essaie de trouver les trajets et les expositions de corps les plus simples, car les plus efficaces. Mon processus de travail relève d'une pensée plus plastique que physique. Je pars du titre, d'un climat, d'une contrainte scénique, de quelques modules d'improvisation et je cherche des matières de corps, des qualités de présence, des gestes plus que des mouvements.⁶

¹ Alain Buffard, entretien avec Geisha Fontaine, *op. cit.*

² Alain Buffard cité par Agnès Izrine, « Alain Buffard, interprète atypique », *op. cit.*, p. 20.

³ Laurence Louppe, « Au-delà », *op. cit.*, p. 90.

⁴ En parallèle de sa formation de danseur au CNDC d'Angers, Alain Buffard suit des cours d'anthropologie à l'université. Ceci n'est sans doute pas pour rien dans l'intérêt qu'il porte à la démarche d'Anna Halprin lorsqu'il découvre son travail, cette dernière privilégiant une approche anthropologique de la danse par rapport à une approche esthétique.

⁵ Alain Buffard, « Alain Buffard », propos recueillis par Laurence Louppe, in *Art Press*, n°8, 1987-1988.

⁶ Alain Buffard, « Alain Buffard », propos recueillis par Gwenola David, in *Danser*, n°266, 2007, p. 27.

Dès 1998, c'est de cette manière qu'il conçoit *Good Boy*, prenant pour point de départ un dispositif proche de l'installation inspiré de l'œuvre de Bruce Nauman, « avec les petites lumières, le choix des quatre points dans l'espace, le sol, le mur¹ », dispositif où, selon ses propres termes, « tout était posé là à la fois comme un tableau, ou une photo, comme un moment qui pouvait s'ouvrir à toutes sortes de choses² ».

Cette déterritorialisation vers les arts plastiques explique sans doute que nombre des créations d'Alain Buffard aient été présentées dans des centres d'art, y compris les plus prestigieux, et y aient trouvé un écho favorable – ce qui n'aurait peut-être pas été le cas si elles l'avaient été dans les réseaux de diffusion du spectacle vivant. Comme nous en faisons l'hypothèse, à la fin des années 1990, le public de l'art contemporain est certainement bien plus à même que celui de la danse d'apprécier ces créations, dans la mesure où Alain Buffard pratique le recyclage d'œuvres plasticiennes (performances, vidéos ou installations) et s'adresse donc, quoi qu'il en dise, à un public d'initiés. Du reste, en raison de leur horizon référentiel, ces œuvres stimulent la critique savante : *Good Boy*, *INtime/EXtime*, *MORE et encore* et *Dispositifs 3.1* donnent lieu à des articles élogieux dans des revues spécialisées comme *Mouvement* ou *Art Press*, qui mettent ces créations en perspective avec l'histoire de l'art du XX^e siècle et apprécient l'écart critique que l'artiste propose par rapport aux œuvres sources. Sous la plume de cette critique savante, on voit surgir les noms de Bruce Nauman, Vito Acconci, Marina Abramović, Hans Bellmer, Eva Hesse, Jack Smith, Mike Kelley et Paul McCarthy, bref, toute une théorie d'artistes plasticiens, pour la plupart issus de la contre-culture nord-américaine. Ceci n'est pas sans importance : à la déterritorialisation de la danse vers les arts plastiques s'ajoute, chez Alain Buffard, celle de la sphère culturelle européenne vers la sphère nord-américaine, ce qui ne facilite sans doute pas la réception de ses œuvres par le public profane français. En somme, l'ensemble de ses partis pris esthétiques dessine les contours d'un art exigeant, minimaliste, auréolé d'intellectualité, qu'un spectateur peu au fait de l'histoire de l'art aurait tôt fait de qualifier d'« élitiste ». À cet égard, l'évolution des choix esthétiques d'Alain Buffard est intéressante. Car au moment où la « danse plasticienne »³ est officiellement identifiée comme un courant esthétique et conquiert ses lettres de noblesse dans le champ chorégraphique, il choisit, quant à lui, de revenir à la représentation en convoquant de manière explicite les modèles théâtral et cinématographique, bien conscient de prendre le risque d'être taxé de « ringard⁴ ». Dès 2005, cette réorientation donne naissance à de nouveaux hybrides, et des hybrides qui s'avèrent rapidement bien plus « pop » que leurs aînés...

En effet, lorsque surgit son désir de théâtre en 2004, Alain Buffard le présente comme une rupture avec ses propres pratiques comme avec celles d'une danse d'avant-garde largement gagnée à la *doxa* anti-fiction. En témoigne le texte d'intention des *Inconsolés* :

Voilà, les mots sont lâchés, des mots défendus dans le monde de la danse contemporaine. Les termes renvoient au théâtre et au texte. Or c'est bien ce dernier qui nous intéresse, on parle bien

¹ Alain Buffard, « Tenir debout : ALÉAS... », *op. cit.*, p. 92.

² *Ibid.*

³ Autre nom donné au courant « performatif » qui se développe en France au cours des années 1990.

⁴ Voir le texte d'intention des *Inconsolés* : « Mais pourquoi s'embarrasser de personnages, alors qu'habituellement ce recours, toujours au sein du champ chorégraphique, est jugé ringard, voire réactionnaire ? », texte consultable dans le dossier « Alain Buffard », archives du CND, Pantin.

du texte de la danse ou du phrasé de mouvements ; ici, nous considérons le texte dansé et parlé ou même chanté, sans hiérarchie aucune.¹

Concrètement, dans *Les Inconsolés*, ce retour au texte n'a pas encore pour effet la prise de parole des interprètes, même si l'œuvre s'inspire initialement d'un roman². En revanche, il signifie le retour en force de la fiction à travers la mise en scène de situations, de personnages et le choix d'un dispositif scénographique proche du théâtre d'ombres qui produit des images oniriques d'une grande puissance d'évocation. Théâtre muet, théâtre fantasmatique, *Les Inconsolés* trouve ses modèles du côté du Symbolisme. Dans les créations suivantes, *(Not) a love song* (2007), *Self and Others* (2008), *Tout va bien* (2010) et *Baron samedi* (2013), ce désir de théâtre prend un tour encore plus assumé, avec pour corollaire le retour du spectaculaire dans toutes les acceptions du terme.

Pour *(Not) a love song*, Alain Buffard revendique en effet pour la première fois des modèles explicitement empruntés au théâtre et au cinéma. Ceux-ci ont en commun d'associer le jeu dramatique, la musique et la danse : cabaret, théâtre musical et, bien entendu, comédie musicale hollywoodienne (davantage contre-modèle, en réalité, que modèle³). Autrement dit, chez Alain Buffard, le retour à la théâtralité est inséparable de la musique qu'il investit, plus que la danse, d'une puissance dionysiaque. Au croisement des trois arts, il ambitionne de créer une forme hybride spectaculaire qu'il appelle la « tragédie musicale », citant au passage *Dancer in the Dark* de Lars von Trier comme l'une des actualisations de ce genre au cinéma. Du reste, fidèle à lui-même, il ne prétend rien inventer : comme pour ses créations précédentes, il recycle des matières et des formes. En l'occurrence, il s'agit surtout de chansons et d'images, ce dont témoignent les multiples sources inventoriées à la fin de ses textes d'intention qui finissent par former des listes parfois plus longues que le texte lui-même... On découvre ainsi qu'aux dix-huit standards interprétés en direct dans *(Not) a love song* s'ajoute un nombre considérable de références cinématographiques⁴, véritable réservoir de gestes et d'images à partir desquels Alain Buffard construit les deux figures féminines qui sont au centre du spectacle.

Si l'on compare ces références avec celles de ses pièces « plasticiennes », la première chose qui frappe est l'intégration de matériaux issus de la culture populaire, ce qui a pour effet de rendre ces créations beaucoup plus séduisantes et accessibles que les précédentes. Ce n'est sans doute pas un hasard si, au moment de sa création, *(Not) a love song* attire les programmateurs et touche un public plus large que celui auquel Alain Buffard est habitué, la pièce connaissant un véritable succès. L'examen de ses références, en particulier de son répertoire musical, révèle en outre un goût pour le mélange des genres et la volonté de déhiérarchiser la musique savante et la musique « pop ». Dans *(Not) a love song*, l'idée est, selon les termes d'Alain Buffard, de « [circuler] de l'opéra français à Joy Division en passant par James Brown ou Lou Reed⁵ ». Dans *Tout va bien*, on passe de la « prière au fusil » de *Full Metal Jacket* à un air de *Dardanus* de Jean-Philippe

¹ Alain Buffard, *ibid.*

² James Purdy, *Les Inconsolés* (1984).

³ Pour *(Not) a love song*, Alain Buffard explique avoir revu « nombre de comédies musicales [...] de B. Berkeley à V. Minelli en passant par S. Donen », précisant cependant : « il fallait que je sache ce qui m'agaçait dans le continuum dramatique de ces films ». Propos recueillis par Jérôme Provençal pour le Festival d'Automne à Paris, juin 2007.

⁴ Sont cités en référence, notamment, *Boulevard du Crépuscule*, *Tous en scène*, *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?*, *Blow Up*, *Opening Night*, mais aussi *Veronika Voss* et *Les Larmes amères de Petra von Kant*.

⁵ Alain Buffard, propos recueillis par Jérôme Provençal pour le Festival d'Automne à Paris, juin 2007.

Rameau. Dans ce creuset hétérogène de références musicales, un nom revient plus souvent que les autres, courant comme un fil rouge d'un spectacle à l'autre : Kurt Weill. Présente dès *(Not) a love song* et *Tout va Bien*, sa musique constitue le répertoire exclusif de *Baron samedi*. Selon nous, cela n'a rien d'étonnant dans la mesure où Kurt Weill est connu, précisément, pour avoir tenté de faire la synthèse entre la musique savante et la musique populaire. Nous voyons également dans la réappropriation qu'en fait Alain Buffard le signe d'une intentionnalité politique sous-tendant sa recherche formelle. Difficile, en effet, de convoquer la musique de Weill sans les textes de Brecht qui signe les paroles de ses airs les plus célèbres. Difficile aussi de ne pas voir dans le projet de « tragédie musicale » d'Alain Buffard le désir de créer une forme cousine du théâtre épique de Brecht, grand théoricien de l'hybridation entre le théâtre, la musique et la danse, et de ses possibles effets politiques. Il ne fait aucun doute pour nous que le chorégraphe est conscient de la charge implicite de ses références, et que, chez lui comme chez Brecht et Weill, le désir de théâtre va de pair avec un désir de politique.

Du reste, outre le fait qu'elles sont ancrées dans des problématiques politico-sociales en lien avec leur contexte de création, le caractère grinçant et parodique de ses dernières œuvres s'inscrit parfaitement dans la tradition du théâtre politique ou du cabaret satirique. Autrement dit, si le chorégraphe convoque la culture populaire, ce n'est pas dans le but de créer des œuvres de pur divertissement mais plutôt d'engager une réflexion politique sur la base de références largement partagées. Paradoxalement, en convoquant la culture populaire, il recherche donc moins le consensus qu'un effet de défamiliarisation. Comme il l'explique dans le texte d'intention de *(Not) a love song*, les standards musicaux repris dans la pièce font systématiquement l'objet d'un détournement par le musicien Vincent Ségal et les interprètes :

Plutôt que de m'enfermer dans une catégorie qui pourrait m'asphyxier, je reprendrai l'exemple d'un air d'opéra interprété par Miguel Gutierrez. Ce dernier le chante d'une manière lyrique pour ensuite l'interpréter comme un prêtre noir américain et enfin terminer en mazurka cubaine. Vera Mantero chante Lou Reed comme une fadista et Claudia Triozzi déclame un autre Lou Reed comme une tragédienne.¹

Après avoir été expérimenté dans *(Not) a love song* à partir d'un répertoire hétérogène, ce procédé de réappropriation et de détournement constitue le principe dramaturgique de *Baron samedi*, spectacle dans lequel l'intention politique est clairement assumée et où le répertoire musical se resserre exclusivement autour de l'œuvre de Kurt Weill.

2.1.2.3 Les Fatlam sous influence

Rien de tel chez Héra Fattoumi et Éric Lamoureux pour qui l'hybridité entre les arts n'est pas, *a priori*, un horizon désirable. Au contraire, la danse fait chez eux l'objet d'une idéalisation qui se traduit par une forme de *séparatisme*, en particulier vis-à-vis du théâtre. Comme en témoignent leurs notes d'intention ainsi que le texte qu'ils cosignent en 1999, « La création chorégraphique² », les Fatlam se revendiquent longtemps d'une danse débarrassée de toutes les *scories* de la théâtralité : une danse « au-delà du simulacre, de l'évidence³ », qui rompt avec « toute pulsion naturaliste dans le traitement des corps¹ »

¹ *Ibid.*

² Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, « La création chorégraphique, in *Instincts de danse, op. cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*

et écarte « tout marquage d'une intentionnalité psychologique² ». « Expérience sensible de la réalité³ », la danse dont ils rêvent est avant tout un art du mouvement et de la présence. Aussi répondent-ils avec précaution aux questions qui leur sont posées sur l'interaction entre leur travail chorégraphique et les autres arts, parlant davantage de sources d'inspiration diffuses que d'interactions directes, d'imprégnation plutôt que de déterritorialisation intentionnelle, d'*influences* plutôt que de *modèles*.

Malgré leur prise de distance prudente à l'égard du théâtre, tous deux expriment un goût marqué pour la littérature, évoquant volontiers leurs lectures partagées et la manière dont celles-ci influent sur leur processus de création. Les textes qui les inspirent sont la plupart du temps des textes poétiques, certains étant même cités dans la note d'intention des spectacles : ainsi d'*Asile Poétique*⁴ (2000) ou encore de *La Madâ'a*⁵ (2004). Cela dit, quel que soit le texte source, les Fatlam en revendiquent une approche sensible résolument logophobe. Voici comment, en 1999, Éric Lamoureux décrit le rapport que lui et sa compagne entretiennent au langage verbal :

En ce qui concerne les mots, leur usage, nous nous intéressons à la charge émotive, affective, qu'ils véhiculent au-delà du sens. Nous puisons dans ces œuvres poétiques les mots qui sont lancés, comme autant de sondes en direction des assises les plus enfouies de notre présence au monde. Je parle d'œuvre poétique car, depuis Nathalie Sarraute, il y a eu Philippe Jaccottet, Roger Munier, Antonio Ramos Rosa, et, dernièrement, Clarice Lispector – qui alimente notre réflexion pour un futur projet.⁶

Manière d'aborder la littérature en chorégraphes ? Dans le même ordre d'idée et comme en écho à Maguy Marin, Héla Fattoumi explique aimer Artaud, Bataille et Michaux car leurs textes « ont en commun de mettre en jeu le corps, fortement⁷ ». Et d'ajouter qu'il ne s'agit pas, cependant, de subordonner le projet chorégraphique à un texte quel qu'il soit. À l'intentionnalité dont le langage verbal menacerait la danse, Héla Fattoumi oppose une démarche intuitive fondée sur une forme de laisser-faire :

[J]e ne me fixe pas sur les choses, ou guère. Je les traverse et elles me traversent en retour. C'est comme un tamis. Il y a des sélections qui s'opèrent d'elles-mêmes, assez spontanément, au fil de ce qui vient à moi, de ce que les vents amènent. Et puis des sédimentations s'opèrent. Mais rien de précisément assignable, en fait.⁸

Cette défiance vis-à-vis du *logos* explique sans doute que les textes n'apparaissent que de façon résiduelle dans les créations des Fatlam, y compris lorsque celles-ci sont explicitement inspirées d'œuvres littéraires.

La musique, en revanche, est toujours présente, et ce, à toutes les étapes du processus. À l'instar de la poésie, elle ne constitue pas tant un modèle qu'une source d'inspiration. Selon les Fatlam, elle nourrit l'imaginaire, le leur et celui des interprètes, bien

¹ Héla Fattoumi à propos d' *Husaïs*, « Habiter, poétiquement », entretien avec Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, *ibid.*, p. 19.

² Éric Lamoureux, *ibid.*, p. 20.

³ Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, « La création chorégraphique, *ibid.*, p. 11.

⁴ *Asile poétique* est inspiré de l'œuvre du poète portugais Antonio Ramos Rosa. L'un de ses recueils, *Animal regard*, donne également son titre à un spectacle de la compagnie Fattoumi-Lamoureux en 2004.

⁵ Selon la note d'intention, *La Madâ'a* s'inspire de la poésie arabe d'Adonis.

⁶ Éric Lamoureux, « Habiter, poétiquement », p. 28.

⁷ Héla Fattoumi, *ibid.*

⁸ *Ibid.*

qu'il ne s'agisse pas de danser *sur* la musique mais plutôt de trouver une forme de musicalité corporelle indépendamment d'elle. Elle est surtout considérée comme une partenaire essentielle pour les danseurs, raison pour laquelle les chorégraphes privilégient autant que possible la musique vivante improvisée¹. Enfin, elle a, selon eux, une fonction relationnelle : elle permet de toucher le spectateur. Aussi ne s'en passent-ils jamais totalement, alors que sa suppression totale ou partielle s'est aujourd'hui banalisée dans la danse contemporaine. Interrogée à ce propos, Héra Fattoumi répond à Christine Roquet en ces termes :

Nous n'avons pas envie d'exclure une grande partie des gens mais plutôt de leur permettre d'entrer en contact avec ce que nous leur proposons comme expérience à partager ; pour cela, l'univers sonore est un élément qui demeure fondamental encore aujourd'hui dans la relation que les gens ont avec la danse.²

Comme on le comprend, pour Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, si la danse n'est pas subordonnée à la musique, son autonomisation vis-à-vis d'elle reste relative, les deux arts étant clairement pensés comme des arts frères, garantissant par leur complémentarité la bonne réception du spectacle chorégraphique. C'est pourquoi la musique fait l'objet d'une attention particulière dans leur processus de création. La plupart du temps, elle ne préexiste pas au projet mais est créée en même temps que la chorégraphie et en interaction étroite avec elle. Cette interaction est d'autant plus forte qu'Éric Lamoureux supervise lui-même une grande partie du processus de recherche musicale, même s'il s'adjoit le plus souvent l'assistance d'un musicien professionnel.

Tout aussi important, pour les Fatlam, est le travail avec les objets, ce qui les conduit tout naturellement à collaborer avec des artistes circassiens : en 1999, ils créent *Vita Nova* à la demande du Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne³, puis, en 2002, *Animal regard*, spectacle dans lequel des danseuses et des danseurs se mêlent à des artistes de cirque pour expérimenter des objets-agrès créés pour l'occasion. Il y a dans cette attirance un héritage possible de la formation sportive des deux chorégraphes, mais aussi, peut-être, la trace laissée par les années qu'ils ont passées au sein de la compagnie Roc in Lichen au cours desquelles ils pratiquent une danse à haut risque à partir des techniques d'escalade. Du reste, c'est peut-être dans le travail avec les objets que les Fatlam poussent le plus loin l'expérimentation, soit qu'ils travaillent à partir d'objets préexistants, soit qu'ils imaginent ces objets⁴, comme, par exemple, les longues tiges de métal souple qui prolongent les doigts d'Héra Fattoumi dans *Apparat* (2008). En 2007, ce goût pour les objets-partenaires donne naissance au très satirique *1000 départs de muscles* où les interprètes utilisent de façon détournée des ballons d'équilibre, poignées de sol, bandes élastiques, *steps* et *punching-ball* pour mieux tourner en dérision les pratiques du sport en salle. En 2004, dans *Zones sensibles 2*, deux danseurs explorent les rapports entre le son et le mouvement à partir d'un dispositif interactif créé par le collectif Woudi-Tat, le

¹ Les exemples sont nombreux. Nous ne citerons ici que *Rencontres Parallèles*, pièce pour deux danseurs, un guitariste et une artiste lyrique (1991), *La Madâ'a* (2004), pièce accompagnée à l'oud par les frères Joubran, ou encore *Just to dance* (2010), œuvre créée en collaboration avec le multi-instrumentiste Camel Zekri et la soprane Dominique Chevaucher.

² Héra Fattoumi citée par Christine Roquet, in *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, op. cit., p. 139.

³ *Vita Nova* (1999), création de Héra Fattoumi et Éric Lamoureux pour la onzième promotion du Centre National des Arts du Cirque.

⁴ La plupart des objets-agrès utilisés par la compagnie Fattoumi-Lamoureux sont créés par le plasticien et scénographe Frédéric Casanova.

« touchmoilophone », selon une technique corporelle inspirée du *contact improvisation*. Voici comment Christine Roquet décrit ce dispositif expérimental :

Un flux électrique circule entre les partenaires ; le contact de peau à peau, les jeux de pression télécommandent sans fil une station numérique pour produire et contrôler du son et de la musique. La zone de contact et la pression exercée font varier les valeurs de résistance. Grâce à ce système de conduction électrique, le *touchmoilophone*, les jeux de contacts, d'appuis entre les interprètes, dans l'espace réduit du sol grillagé, font naître des sons électroacoustiques. L'expérimentation d'une musique en travail fait se retourner le traditionnel dessein chorégraphique : la musique résulte alors en quelque sorte de la danse.¹

Cette pièce-matrice donne naissance en 2006 à deux autres créations avec les mêmes interprètes, *Pièze (unité de pression)*² et *La Danse de Pièze*³, où le dispositif technique est allégé puis supprimé de façon à libérer le mouvement. Ainsi, dans *La Danse de Pièze* ne subsiste que le duo dansé et son réservoir de gestes produits par le dispositif initial, une évolution révélatrice, selon nous, de la manière de travailler des Fatlam. Cet exemple permet en effet de comprendre que l'expérimentation de l'altérité s'inscrit pour eux dans une démarche exploratoire du mouvement dansé, non dans un désir de déterritorialisation vers les autres arts.

Selon nous, ce constat reste vrai pour les projets qu'ils mènent dans le champ plasticien. Comme beaucoup de compagnies de danse contemporaine, la compagnie Fattoumi-Lamoureux est sollicitée par des centres d'art pour des performances s'apparentant à ce que Frédéric Pouillaude appelle la « médiation chorégraphique⁴ ». Nous avons vu dans le chapitre précédent que ces pratiques se sont considérablement développées en France ces vingt dernières années et correspondent presque toujours à des commandes. En tant que directeurs du CCN/CBN, il paraît logique qu'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux aient été appelés à mener des projets collaboratifs avec des institutions muséales appartenant au même territoire géographique que le leur, en particulier le Musée des Beaux-Arts de Caen⁵. Selon nous, il n'y a là rien de contradictoire avec le souci qu'ont Héla Fattoumi et d'Éric Lamoureux d'œuvrer dans le champ chorégraphique. La danse *in situ* fait pleinement partie de l'héritage des danseurs contemporains depuis les *events* de Merce Cunningham et les expérimentations de la *post-modern dance* américaine. Elle est l'occasion pour les chorégraphes de rompre avec le dispositif frontal, d'expérimenter de nouveaux rapports avec l'espace et de donner à voir la danse autrement. En phase avec leur époque, les Fatlam sont donc familiers de la danse *in situ*, leur expérience dans ce domaine ne se limitant pas, du reste, aux projets collaboratifs avec des centres d'art⁶.

Cela dit, à l'intérieur du cadre muséal, on constate que leurs propositions font la part belle au mouvement dansé, même si le nom de « performance » leur sert d'affichage. Ajoutons que les interprètes y sont presque toujours accompagnés par de la musique (y

¹ Christine Roquet, *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, op. cit., p. 70.

² Dans *Pièze (unité de pression)*, un tapis de danse recouvert d'une peinture conductrice remplace le sol grillagé ; grâce à l'allègement du dispositif technique, le spectacle se recentre sur le duo entre les danseurs.

³ *La Danse de Pièze* est créée en 2006 dans le cadre du Festival Dialogues de Corps de Ouagadougou.

⁴ Frédéric Pouillaude, « La disparition de l'œuvre. Questions à Frédéric Pouillaude », op. cit., p. 127.

⁵ Parmi les performances proposées par la compagnie Fattoumi-Lamoureux au Musée des Beaux-Arts de Caen, on trouve *Performance Giacometti* (2008) dans le cadre de l'exposition « En perspective, Giacometti », et *Flânerie* (2013), créée dans le cadre de l'exposition « Un été au bord de l'eau ».

⁶ En 2001, avec *Danse in Lewarde*, des danseurs et musiciens improvisent au milieu du public ; en 2003, le projet *Archipel* consiste en une « promenade chorégraphique et plastique » dans la ville de Metz.

compris de la musique directe¹) et qu'un soin évident est apporté aux costumes (matières, formes, textures, couleurs, etc.)², ce qui donne à ces « performances » une véritable dimension spectaculaire. Bien sûr, il ne s'agit pas de nier ici que la danse dialogue avec les œuvres plastiques, nouant avec elles des rapports de l'ordre du « figuratif » et du « vibratoire », comme en fait l'hypothèse Christine Roquet à propos de *Giacometti* (2008)³. Mais, selon nous, en raison de la puissance de ces propositions chorégraphiques, l'espace muséal se transforme peu à peu en une autre scène dont les œuvres exposées, peintures ou sculptures, constituent avant tout le décor prestigieux. Autrement dit, l'attention tend à se recentrer sur le *spectacle*. Le public ne s'y trompe pas qui, plutôt que de déambuler selon le rythme dicté par sa curiosité, finit par reformer insensiblement la séparation scène/salle propre au dispositif théâtral et par s'installer dans la temporalité propre à la performance.

2.1.3 La part de l'expérimentation

Comment vivre sans inconnu devant soi ?

René Char⁴

Reste à faire la part de l'expérimentation. En effet, à l'heure où le décloisonnement entre les disciplines et les pratiques s'est banalisé dans l'art contemporain, le goût plus ou moins marqué pour toutes sortes de déterritorialisations n'est pas forcément le signe d'une démarche expérimentale, de même que l'expérimentation ne constitue pas une condition suffisante à l'émergence d'un art véritablement politique. Si ce problème se pose aujourd'hui pour les arts en général, il se pose avec d'autant plus d'acuité pour la danse contemporaine que celle-ci tend précisément à se définir comme un art *en soi* expérimental, au prétexte qu'elle ne repose *a priori* ni sur une corporéité pré-formatée ni sur un vocabulaire gestuel préétabli. C'est de cette manière, en tous cas, que les chorégraphes contemporains aiment à se différencier des chorégraphes classiques censément portés à la reproduction, que ce soit celle d'un modèle corporel, d'un vocabulaire gestuel⁵ ou d'un répertoire. Se faisant l'écho de cette ligne de partage, Laurence Louppe rappelle que la différence entre la danse classique et la danse contemporaine se traduit, notamment, par le mode de désignation du travail chorégraphique :

La terminologie est toujours intéressante en ce qu'elle révèle du dessous des mots (et des actes) d'un maître de ballet qui disait qu'il « réglait » une danse. Le chorégraphe contemporain « compose », ce qui est différent. Il ne « règle » pas, tout au contraire : il agite et bouleverse les choses et les corps pour découvrir une visibilité inconnue.⁶

¹ Dans *Stèles* (2009), performance proposée au Musée du Louvre, les danseurs sont accompagnés successivement par quatre musiciens qui chacun pratique un instrument différent (voix, oud, saxophone, tablas).

² Voir par exemple, les costumes de *Flânerie* (2013), véritables créations plastiques qui dialoguent sur le mode de l'épure ou de la dérision avec les tableaux impressionnistes de l'exposition « Un été au bord de l'eau ».

³ Christine Roquet, *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, op. cit., p. 147.

⁴ René Char, *Le Poème pulvérisé*, in *Fureur et Mystère*, « La Pléiade », Gallimard, Paris, 1983, p. 247.

⁵ Selon Laurence Louppe, en danse « le vocabulaire se contente de poser des limites sur le nombre et le genre de mouvements en une danse particulière », in *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 128.

⁶ *Ibid.*, p. 217.

Nous avons vu, cependant, que la frontière théorique tracée entre la danse contemporaine et la danse classique n'est pas si nette en réalité, notamment parce que la danse contemporaine est comme n'importe quel art vulnérable au formatage et tentée de s'inscrire dans l'histoire à travers des logiques de répertoire. De même qu'elle n'échappe pas à la tendance postmoderne à la *mixis* généralisée, la danse contemporaine n'échappe pas complètement à la puissance isomorphe de l'académisme. Ajoutons qu'il est sans doute d'autant plus difficile pour les artistes d'échapper au formatage qu'ils travaillent au sein de Centres Chorégraphiques Nationaux, et que, dans ce cadre institutionnel, leurs productions sont soumises *a minima* à des contraintes d'étiquetage et de durée.

De surcroît, quand bien même des chorégraphes proposeraient une approche inédite du corps et du geste, leurs œuvres n'en seraient pas pour autant *de facto* politiques. En l'affaire, tout dépend de ce que l'artiste choisit d'expérimenter à travers son acte de création et des conditions dans lesquelles il/elle mène cette expérimentation, en particulier du degré auquel il/elle pousse l'impossibilité d'anticiper sur le résultat de sa recherche, non seulement en termes de forme, mais aussi en termes d'effet. De fait, à l'heure où l'art est plus que jamais soumis à la dictature du nouveau et à la loi de la transgression, l'expérimentation ne consiste sans doute plus tant pour l'artiste politique à chercher à surprendre ou à provoquer le spectateur, qu'à se confronter à ce qui, dans le monde, résiste à son intelligibilité, échappe à la pensée (avec, au premier chef, les fausses évidences imposées par la *doxa*), au risque de bousculer ses propres savoir-faire et ses certitudes ; au risque aussi de renouer avec des modalités d'expression considérées comme intempestives, voire « ringardes » par ses contemporains... Autrement dit, nous pensons qu'un art politique, *a fortiori* dans le contexte actuel, ne peut se limiter à la recherche de la rupture, de la surprise ou encore de la singularité, mais doit viser une « enquête sur la vérité¹ » dont la traduction formelle, les conclusions et les effets ne sont pas prévus d'avance – ce en quoi il se distinguerait non seulement d'un art militant fondé sur une vision du monde préétablie, mais aussi d'un art avant-gardiste potentiellement soumis à la « partie de main chaude » de la transgressivité obligatoire.

C'est ce désir d'« enquête sur la vérité » que nous croyons reconnaître à travers les intentions des artistes qui nous intéressent ici, et ce, d'autant plus que, pour certains d'entre eux, quand il surgit, il a pour effet une réorientation inattendue de leurs partis pris esthétiques. Comme nous l'avons observé, le premier signe de ce désir est le rejet d'un formalisme autoréférentiel au profit d'un ancrage plus assumé dans la réalité politico-sociale. Il se manifeste aussi, à l'heure où la *doxa* anti-fiction reste puissante et synonyme d'avant-garde, par une prise de distance avec l'approche « performative » de la danse, entendue comme expérience du réel sans médiation représentative. Nous avons remarqué comment, au début des années 2000, Alain Buffard, en même temps qu'il exprime ses inquiétudes quant à l'actualité nationale, fait retour vers des formes spectaculaires assumant leur vocation représentationnelle. Sans doute est-ce parce que le désir de se confronter aux problèmes politico-sociaux de leur époque implique pour ces artistes de réhabiliter la représentation (à défaut de la *rétablir*, car, même dans la performance, a-t-elle jamais disparu complètement ?), et avec elle, de réaffirmer la dimension fictionnelle de l'œuvre... Manière de rétablir les frontières symboliques qui séparent l'art et la vie pour (re)créer les conditions d'une expérimentation artistique débarrassée du diktat postmoderne de l'art comme expérience – et son éventuel corollaire : la mise en danger de

¹ Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, « Perspectives critiques », PUF, Paris, 2014, p. 35.

l'artiste, quand ce n'est pas celle du spectateur. Comme y insiste Muriel Plana dans *Théâtre et Politique*, le rétablissement de ces frontières permet de pousser plus loin l'expérimentation en faisant du champ de l'art le lieu de tous les possibles, sans restrictions (qu'elles soient d'ordre physique, intellectuel ou moral). Parce qu'autonome de la réalité, l'œuvre d'art est en capacité de la reconfigurer totalement, pour peu qu'elle ne renonce pas à la représenter : c'est une des principales vertus de la fiction. À cet égard, comme le suggère encore Muriel Plana, la création artistique (ici, théâtrale) s'apparente à l'expérimentation scientifique et s'avère tout aussi efficace qu'elle comme outil de connaissance du monde :

Expérimental veut avant tout dire : risqué dans un milieu séparé, protégé, élaboré à cette fin et qu'on appelle un laboratoire. Faire une expérimentation théâtrale consiste par conséquent à se risquer soi-même à du nouveau, à de l'inconnu, mais dans le cadre artificiel, isolant et protecteur de la fiction théâtrale.¹

Reste à savoir comment, à vouloir faire retour vers le politique, nos chorégraphes mesurent le risque de tomber dans le didactisme ou le dogmatisme, et la difficulté de concilier l'expérimentation esthétique et la politisation de la danse. De ces possibles écueils, tous et toutes paraissent conscients. En effet, nous observons qu'ils prennent soin de ne pas dissocier leur désir de politique de la recherche formelle, *a fortiori* lorsque ce désir bouscule leurs habitudes de travail. Comme nous l'avons vu chez Alain Buffard et les Fatlam, ce désir les conduit (parfois, malgré qu'ils en aient) à rechercher des ressources expressives dans d'autres arts que la danse et/ou à mettre en œuvre des formes d'hybridation qu'ils avaient jusqu'alors négligées, voire rejetées. Autrement dit, pour ces artistes, la prise en compte de la réalité n'est pas incompatible avec l'expérimentation esthétique. Du reste, faut-il le rappeler, la politisation de l'art ne menace pas *de facto* son autonomie et ne se substitue pas à la recherche esthétique. Pour certains artistes, les deux sont même indissociables, à l'instar de Brecht pour qui « il ne s'agit pas en l'affaire de quelques expériences formelles, mais de la nécessité de faire concevoir comme expérimentale par le théâtre la vie sociale dans sa totalité² ». Selon nous, le désir de politisation de l'art pourrait même constituer un stimulant particulièrement puissant à la recherche esthétique, dans la mesure où il pousse l'artiste dans ses retranchements, le mettant en demeure de repenser sa manière de négocier avec le réel. Cette dernière hypothèse nous semble d'autant plus intéressante qu'aujourd'hui la plupart des artistes, y compris les artistes se voulant politiques, ne croient plus aveuglément en l'efficacité pédagogique de l'art et se méfient des idéologies. Si l'on excepte ceux qui sont explicitement militants, il s'agit pour les autres de faire le pari de l'efficacité esthétique, soit, pour reprendre les mots de Jacques Rancière, d'instituer un « rapport entre les formes d'identification de l'art et les formes de la communauté politique sur un mode qui récuse par avance toute opposition entre un art autonome et un art hétéronome, un art pour l'art et un art au service de la politique³ ».

C'est ce pari que font nos chorégraphes, même si certaines de leurs créations flirtent parfois avec l'art militant⁴. Témoigne de cette politique de l'esthétique la prudence

¹ Muriel Plana, *Théâtre et Politique. Pour un théâtre politique contemporain*, op. cit. p. 30.

² Bertolt Brecht, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, op. cit., p. 130

³ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op. cit., p. 48.

⁴ Nous pensons ici, en particulier, à *Salves* de la compagnie Maguy Marin et à *Manta* de la compagnie Fattoumi-Lamoureux.

avec laquelle Alain Buffard, Héra Fattoumi et Éric Lamoureux évoquent la politicalité de leur travail, ou encore l'insistance de Maguy Marin, artiste pourtant notoirement engagée, sur l'importance de ses choix formels en tant qu'ils seraient la traduction de son positionnement politique. Ainsi, il n'est pas question pour cette dernière de dissocier le « fond » de la « forme » : dans son « laboratoire », la forme ne préexiste pas à la pensée qui cherche le chemin de la scène de même que la pensée ne préexiste pas à l'invention du langage scénique qui cherche à l'exprimer. Voici comment, à propos de *nocturnes*, la chorégraphe décrit la manière dont elle et Denis Mariotte tentent de négocier avec le réel afin d'échapper à une logique de « l'abrutissement » fondée sur « l'identité de la cause et de l'effet¹ » :

La forme doit être à ce point qu'elle soulève les questions sans devoir dire « on va parler de ça, on est très sensible », etc. Nous laissons le doute exister jusqu'au précipice, jusqu'au point vertigineux. En essayant de se détacher du résultat. Mettre en doute permet de savoir jusqu'où nous pouvons aller dans l'expression des choses.²

Quant à Denis Mariotte, il dit « essayer de trouver une intelligence de la forme qui renvoie à la pensée qui elle-même renvoie à la forme³ ». C'est ainsi qu'une fois le processus achevé, les créateurs eux-mêmes peuvent s'étonner du « résultat »⁴ : l'expérience de la perte de repères, ce sont les artistes qui la font les premiers, avant de la faire éventuellement partager aux spectateurs.

Ajoutons que, de façon générale, ces chorégraphes s'accordent tous sur l'idée que « la composition en danse contemporaine s'effectue à partir du surgissement des dynamiques dans la matière. Et non à partir d'un moule donné de l'extérieur⁵ ». Ainsi, Héra Fattoumi et Éric Lamoureux excluent tout volontarisme de leur processus de travail pour privilégier des « hypothèses sensibles⁶ » cherchant leur résolution dans le « travail du mouvement » :

Mais ce qui est important de souligner ici, c'est que ces processus, qu'ils soient spontanés ou délibérés, ne relèvent pas d'un exercice de la volonté, ni d'une décision arbitraire. Ils ne proviennent jamais d'une décision antérieure à ce que le travail du mouvement lui-même autorise, fait surgir. Ils n'ont rien à voir avec l'exercice intentionnel et délibéré d'une maîtrise. Je suis convaincue que la dramaturgie des situations chorégraphiques à la fois consiste en ce travail, et en résulte.⁷

De même, Maguy Marin explique avec simplicité que, par delà toute intentionnalité politique ou tout désir de déterritorialisation, « les choses se font en se faisant » :

[Le] geste [...] se décide au moment où il est en train de se faire. Notre travail se fait vraiment comme ça. Ce n'est pas par coquetterie, *ni pour dire qu'on ne pense à rien et que les choses viennent comme ça*. Mais on n'y arrive pas autrement, nous avons besoin de la matière pour travailler.⁸

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 20.

² Maguy Marin, propos recueillis par Jacky Ohayon et Marie Briulé, en juin 2012, *op. cit.*

³ Denis Mariotte, « C'est assez amusant », *op. cit.*, p. 8.

⁴ À propos de *Description d'un combat*, Maguy Marin explique à Camille Paillet : « Par rapport à la manière dont la pièce est née au départ, c'est-à-dire de façon très organique, je suis assez étonnée de sa forme finale », entretien entre Maguy Marin et Camille Paillet, *op. cit.*

⁵ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 217.

⁶ Éric Lamoureux, « Habiter poétiquement », in *Instincts de danse*, *op. cit.*, p. 24.

⁷ Héra Fattoumi, *ibid.*

⁸ Maguy Marin, « C'est assez amusant », *op. cit.*, p. 8. Souligné par nous.

Ces propos sont d'autant plus intéressants que Maguy Marin est peu soupçonnable de logophobie, d'anti-intellectualisme ou de purisme chorégraphique... Ce qui n'empêche que, dans son processus créatif, à l'instar de ses confrères et consœurs, l'intention se précise et prend forme à partir d'un travail sur le corps, le temps et l'espace, soit à partir des matériaux spécifiques de la création chorégraphique¹. De là, sortiront les « matières » spécifiques de l'œuvre : son projet gestuel, son rythme, ses dynamiques, ses usages de l'espace, son univers sonore, etc.

Autrement dit, par delà des différences évidentes dans les intentions, voire dans la conception que les uns et les autres se font de la danse, tous et toutes affirment le primat de l'expérimentation sensible dans leur démarche créatrice. En danse contemporaine, cette démarche expérimentale porte un nom : *l'improvisation*. Ainsi, si Maguy Marin privilégie le travail sur le temps, Alain Buffard sur l'espace, les Fatlam sur la matière gestuelle, chez tous et toutes la composition passe par l'improvisation, envisagée non seulement comme une technique d'investigation mais aussi comme le mode de production privilégié d'une matière chorégraphique inédite – ce en quoi ils sont d'abord et avant tout chorégraphes. Comme le souligne Jacqueline Robinson dans un ouvrage mettant en évidence la spécificité des processus de création en danse contemporaine, « toute œuvre naîtra forcément de l'improvisation ; petit à petit, chaque fois selon son identité et ses lois propres, elle prendra forme par la sélection, l'élagage, la structuration des éléments découverts² ». Or, à l'évidence, de telles modalités de travail n'excluent en rien la prétention à dire quelque chose du monde, à contribuer à son intelligibilité et, pourquoi pas, à sa transformation, partant que la politisation de la danse n'implique pas la subordination de l'expérimentation sensible à la quête de sens. C'est juste qu'en se politisant, la danse tend à devenir, à l'instar du théâtre, une « mise-en-corps de l'Idée³ » soit, selon l'expression provocatrice proposée par Alain Badiou, une « philosophie bâtarde, ou bâtardise philosophique : impureté principielle, leçon détournée, analyse trop sérieuse pour être vraie, vérité trop ludique pour être assurée⁴ ». Et ces modalités de travail spécifiques ne sont pas incompatibles non plus, loin de là, avec toutes sortes d'hybridations formelles.

¹ Sur les « matériaux » propres à la création en danse contemporaine, voir l'ouvrage de la danseuse et chorégraphe Jacqueline Robinson, *Éléments du langage chorégraphique*, Vigot, Paris, 1981.

² Jacqueline Robinson, *Éléments du langage chorégraphique*, op. cit., p. 18.

³ Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, op. cit., p. 107.

⁴ *Ibid.*

2.2

Écritures

[L]e mot « écriture » se référerait-il à une forme mère, un archétype secret qui serait à l'origine de tout art, une primauté de l'acte littéraire, comme matrice d'imaginaire renvoyant à quelque texte exemplaire dont la présence pourrait être éternellement génératrice de tout geste créateur, en quelque discipline que ce soit ?

Laurence Louppe¹

Après avoir consacré les quelques pages précédentes aux intentions des artistes, c'est à la forme des œuvres que nous allons désormais nous intéresser, privilégiant pour ce faire le concept d'« écriture » appliqué à la danse. Le choix d'un tel vocable n'a bien évidemment rien de neutre en ce qu'il renvoie inévitablement notre lecteur à la littérature comme modèle fantasmatique implicite (par delà toute intention d'hybridation entre la danse et la littérature), en même temps qu'à une conception de l'œuvre chorégraphique comme *énoncé* appelant une herméneutique du spectateur. Nous sommes bien consciente, ici, que le modèle scriptural est chez nous particulièrement puissant et qu'il s'origine sans doute dans une prédilection pour la littérature aussi ancienne que notre amour pour la danse. Cela dit, la puissance de ce modèle n'est ni originale ni nouvelle, outre qu'elle ne se limite pas à un art chorégraphique qui chercherait dans la modélisation littéraire sa légitimité : on trouve depuis longtemps le terme d'« écriture » appliqué à la musique et au cinéma, sans parler de son déplacement dans le champ théâtral où l'expression « écriture de plateau » s'est généralisée pour désigner les mutations qui affectent la scène dramatique depuis plus de vingt ans. Pour la danse, nous distinguerons, quant à nous, *l'écriture* de la *composition*, considérant la première non seulement comme « l'instance d'épiphanie² » de la seconde, mais aussi comme l'une des propriétés constitutives qui permet l'identification d'une œuvre chorégraphique en tant qu'œuvre, bien qu'elle n'entre ni tout à fait dans la catégorie des arts autographiques ni dans celle des arts allographiques³. Au premier chef, cette écriture est appréciable par le spectateur. Car, faut-il le rappeler, l'écriture chorégraphique existe rarement comme « objet matériel séparé⁴ », ce qui différencie profondément l'œuvre chorégraphique de l'œuvre musicale, du moins dans le champ de la danse et de la musique savantes. Aussi est-ce presque exclusivement par le biais de sa réception spectaculaire que la spécificité d'une telle écriture pourra être appréciée et, éventuellement, analysée et commentée comme nous tenterons de le faire ici. Ajoutons que si la composition chorégraphique en danse contemporaine se rêve avant tout comme un processus organique, son écriture n'en est pas moins traversée et informée par des modèles compositionnels originaires d'autres arts, en particulier la musique, le théâtre et le

¹ Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », in *Littérature*, n°112, Armand Colin, Paris, 1998, p. 90.

² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 210.

³ Voir à ce sujet le récent ouvrage de Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique*, op. cit.

⁴ Laurence Louppe, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », op. cit., p. 90.

cinéma, modèles dont nous retrouverons la trace, plus ou moins visible, dans les oeuvres qui feront l'objet de nos analyses.

2.2.1 Composition et dramaturgie

Selon Laurence Louppe qui reprend en cela une idée déjà énoncée par Jacqueline Robinson au début des années 1980, l'écriture chorégraphique ne commence qu'« avec le véritable *développement conscient des processus de composition en danse*, la saisie par les danseurs de leur spécificité¹ », autrement dit avec l'émergence de la danse moderne. C'est que par « composition », il faut entendre avant tout « le choix d'un matériau », celui de sa « distribution » et des « textures d'un imaginaire corporel tout autant que [...] leur articulation syntaxique² », ce qui suppose de la part des artistes chorégraphiques la maîtrise d'un certain nombre de prérequis qui n'apparaissent qu'au début du XX^e siècle. « Un véritable processus compositionnel en danse, [écrit Laurence Louppe,] ne peut s'instaurer en effet que n'aient été identifiés les facteurs poétiques du geste humain, et surtout envisagée la pluralité de leur traitement et de leur relation au monde³ ». C'est à cette « identification » que s'emploient Laban, Wigman ou encore Humphrey, en même temps qu'ils tentent d'arracher définitivement la danse au référent verbal pour penser la spécificité du langage chorégraphique. Et l'on sait depuis les travaux de ces chorégraphes que la lecture d'une œuvre chorégraphique, aussi hybride soit-elle, ne peut faire l'économie d'une analyse des quatre facteurs que sont le temps, l'espace, le flux et le poids, même si, d'un chorégraphe à l'autre, l'importance donnée à l'un ou l'autre facteur ou l'approche qui en est faite peuvent varier.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, « la composition commence par "l'invention" du geste, des modalités qualitatives de ses rapports à l'espace et au temps⁴ », raison pour laquelle l'improvisation précède presque toujours la composition selon une démarche empirique fondée sur l'essai, l'erreur, la rature, conduisant à la sélection progressive des matières par réductions successives⁵. C'est ce qui fait dire à Jacqueline Robinson que la composition constitue fondamentalement un processus d'« abstraction⁶ », « c'est-à-dire, à tous les niveaux, de l'imaginaire au physique, dans l'espace et dans le temps, une sélection de ce qui sera pertinent, l'élimination du superflu, la mise en valeur de l'essentiel pour déboucher éventuellement sur des associations nouvelles, des significations imprévues...⁷ ». Une fois la sélection opérée, la composition consiste en l'organisation des matières découvertes au cours de l'improvisation, ce qui ne veut pas dire que l'improvisation ne peut, au final, faire partie intégrante de l'écriture d'une pièce, comme on le remarque dans nombre d'œuvres chorégraphiques contemporaines. Selon Frédéric Pouillaude, la place laissée à l'improvisation est même le signe d'une « mutation du concept d'«écriture» » en danse :

¹ *Ibid.*, p. 89.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 213.

⁵ Rappelons à cet égard que c'est d'abord en Allemagne, au cours des premières décennies du XX^e siècle, que l'improvisation se développe avec Jaques-Dalcroze et Laban.

⁶ Jacqueline Robinson, *Éléments du langage chorégraphique*, op. cit., p. 81.

⁷ *Ibid.*

L'écriture chorégraphique ne consiste plus aujourd'hui dans la fixation d'un tracé gestuel déterminé que l'interprète aurait à actualiser mécaniquement d'un soir à l'autre, mais dans la mise en place de dispositifs ouverts exigeant d'être réexpérimentés de façon différente à chaque occurrence.¹

Dans tous les cas, la forme qui émerge du processus compositionnel est considérée comme une forme originale, soit « la configuration extérieure d'un unique contenu² », forme que Jacqueline Robinson considère comme nécessairement « *organique*³ » par différenciation avec des formes « *arbitraires*, classiques, où se sont greffés des éléments codifiés, reconnus plaisants et efficaces⁴ » et « où la "disposition des parties" obéit à une logique éprouvée⁵ ». Cette revendication d'une originalité et d'une organicité de la forme, nous la retrouvons chez tous les chorégraphes qui sont l'objet de notre étude – ce en quoi ils s'affirment comme contemporains –, même si certains d'entre eux, comme Maguy Marin, maîtrisent parfaitement des modèles organisationnels plus « classiques », souvent empruntés à la musique savante, voire y recourent dans la composition.

Aujourd'hui, la pratique compositionnelle entre en interaction avec une autre pratique issue du théâtre et qui tend à s'étendre aux autres arts scéniques : la *dramaturgie*. Si ce vocable renvoie originellement à la composition d'un texte dramatique, puis à « la pensée du passage à la scène⁶ », la dramaturgie ne s'est intégrée au champ de la réflexion et des pratiques chorégraphiques qu'assez récemment, une arrivée tardive (et toujours discutée) qui s'explique sans doute par l'effort continu des artistes chorégraphiques du XX^e siècle pour conquérir l'autonomie de la danse par rapport aux autres arts, en particulier le théâtre. Comme le souligne un ouvrage récent qui lui est consacré, « derrière la peur de la dramaturgie se lit peut-être aussi la peur du théâtre⁷ ». En danse, elle réveille le spectre d'une *dictature du sens* et la méfiance à l'encontre d'une possible prise de contrôle du langage chorégraphique par le *logos*. Pourtant, l'idée d'une dramaturgie en danse n'est pas nouvelle, témoignant de la volonté de certains chorégraphes de lui trouver une acception qui tienne compte des spécificités de leur art. Dès les années 1920, Rudolf Laban envisage une « dramaturgie de l'action », cette apparente tautologie désignant un outil de composition pensé à partir des matériaux spécifiques de la danse. Aujourd'hui, les pratiques dramaturgiques dans le champ chorégraphique recouvrent le plus souvent une dramaturgie du mouvement détachée de toute intentionnalité et du modèle narratif ; une « dramaturgie de processus⁸ » non inféodée à un argument (encore moins à un livret), non plus qu'à des choix préétablis en dehors du studio que le travail des danseurs ne ferait que valider⁹. Dans le contexte postmoderne, la mise à distance du modèle narratif semble avoir tourné au rejet *quasi* définitif, ce dernier étant souvent ressenti par les artistes

¹ Frédéric Pouillaude, « Scène et contemporanéité », in *Penser la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 18.

² Jacqueline Robinson, *Éléments du langage chorégraphique*, *op. cit.*, p. 87.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶ Bernard Dort, « L'État d'esprit dramaturgique », in *Théâtre/ Public*, n°67, 1986, p. 8-12.

⁷ Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz, Barbara Métais-Chastanier, « Flic du sens », in *De quoi la Dramaturgie est-elle le nom ?*, L'Harmattan, Paris, 2014, p. 59.

⁸ Voir « Processus (dramaturgie de) », *ibid.*, p. 129-130.

⁹ Cette distinction entre une dramaturgie théâtrale qui opère des choix en amont des répétitions et une « dramaturgie de processus » qui serait davantage propre à la danse et au cirque tend aujourd'hui à se brouiller au vu des mutations que connaît la scène théâtrale, mutations que traduit l'émergence de l'expression « dramaturgie de plateau ».

comme une entrave à la pleine expression du langage chorégraphique en imposant à la danse une structure *exogène*. C'est pourquoi, lorsqu'ils font de la dramaturgie « une pratique consciente¹ », les chorégraphes contemporains n'entendent pas, le plus souvent, faire retour vers un ordre du sens fondé sur une fiction mimétique, aussi réduite soit-elle. Nous l'avons vu, la danse partage avec le théâtre postdramatique le rejet de la fable, aujourd'hui ringardisée, associée qu'elle est dans l'esprit de beaucoup à l'art *muséal* du ballet.

De fait, au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, l'avant-garde chorégraphique, Merce Cunningham en tête, s'attache non seulement à réduire à néant un ordre du sens fondé sur une linéarité narrative mais aussi à rejeter toute organisation des éléments chorégraphiques fondée sur une « dramaturgie centralisante de la crise² », encore bien présente dans les créations de la *modern dance* (même si certains chorégraphes comme Doris Humphrey s'en éloignent déjà considérablement). Nous ne reviendrons pas ici sur l'usage que fait Merce Cunningham de l'aléatoire comme principe compositionnel ni sur la manière dont le compositeur Robert Dunn impose aux danseuses et danseurs du futur Judson Church des contraintes numériques et abstraites leur ôtant toute possibilité subjective de combinatoire guidée par une intention expressive... Autant de variantes possibles d'un « *chance-process* » qui, avec les esthétiques minimalistes expérimentées au cours des années 1960, entrent en lutte avec un ordre du sens *prémédité*. Laurence Louppe parle à ce propos d'une « esthétique du désenchaînement³ » qui marque toute la seconde moitié du XX^e siècle et ferait de la dramaturgie, « perçue comme l'envers de l'imprévisible⁴ », l'ennemie numéro un d'un art chorégraphique véritablement contemporain.

Aussi l'émergence d'une « conscience dramaturgique » dans la danse contemporaine aujourd'hui pose-t-elle question. Est-elle le signe d'un renoncement à l'« esthétique du désenchaînement » ? Fait-elle suite au constat d'une carence finalement dommageable à l'œuvre chorégraphique car mettant en péril sa lisibilité ? Selon nous, elle exprime à tout le moins le désir de renouer avec un *mouvement du sens* accompagnant le continuum sensible de l'œuvre. Interrogé à ce sujet, Jean-Claude Gallotta considère la dramaturgie comme un remède à « l'ennui » que peuvent susciter des créations où domine la juxtaposition d'éléments hétérogènes ne mettant ni les sens, ni le sens en alerte⁵. Lui-même, du reste, collabore depuis longtemps avec le dramaturge Claude-Henri Buffard, un compagnonnage au long cours qui n'est plus aujourd'hui un cas isolé dans la danse contemporaine⁶. Ajoutons que certaines écoles réputées intègrent désormais la dramaturgie à la formation des danseuses et des danseurs, comme c'est le cas du cursus de formation de PARTS à Bruxelles, depuis la création du lieu en 1995. Si la Belgique est pionnière dans ce domaine en Europe, la France s'est plus récemment emparée de cette question, en partie sous l'impulsion de la danse flamande. En 2009, dans le cadre du

¹ Marianne Van Kerkhove, « Le processus dramaturgique », in *Nouvelles de Danse*, n°31, « Danse et dramaturgie », Contredanse, Bruxelles, 1997, p. 20.

² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 232.

³ *Ibid.*, p. 240.

⁴ Marion Boudier et al., « Imprévisible », in *De quoi la Dramaturgie est-elle le nom ?*, op. cit., p. 73.

⁵ Jean-Claude Gallotta, « Le chorégraphe et son dramaturge », rencontre avec Jean-Claude Gallotta et Claude-Henri Buffard, in *Danse et dramaturgie*, revue *Agôn*, agon-ens-lyon.fr.

⁶ Voir, par exemple, les duos formés par Caterina Sagna et Roberto Fratini-Sefirade, Meg Stuart et Bart Van Den Eynde, ou, plus près de nous, Aurélien Bory et Taïcir Fadel.

festival d'Uzès, des rencontres sont organisées autour de la thématique « Danse et Dramaturgie » dont le sous-titre exprime à lui seul sa dimension problématique : « Une danse en quête de sens ? ».

Un tabou semble donc levé, même si le débat reste ouvert et la dramaturgie toujours un peu suspecte, les querelles de territoire entre la danse et le théâtre n'étant pas complètement éteintes. Ainsi, dans le cadre des rencontres d'Uzès, le dramaturge Antoine Pickels insiste sur la nécessaire distinction entre la dramaturgie de la danse et celle du théâtre, arguant que, dans un spectacle chorégraphique, celle-ci doit « [travailler] à sa propre disparition¹ » :

Rien n'est plus désagréable qu'un spectacle plein de dramaturgie. On finit toujours par comprendre l'erreur de vouloir corseter le corps. La dramaturgie de la danse se pense tout le temps à l'aune du corps, suivant une logique de danse, même dans ses éléments les plus théâtraux. Du texte, de l'arrivée d'une image vidéo, il faut désapprendre le travail théâtral habituel. Quand un texte ou une vidéo surviennent sur le plateau sans une logique de danse, ils deviennent aussitôt des éléments intrusifs qui plombent le travail.²

Selon lui, le corps a ses raisons que la dramaturgie ne connaît pas, un présupposé ayant pour corollaire la nécessaire prise en compte par le dramaturge de la logique sensible de l'œuvre chorégraphique, ou ce qu'on pourrait appeler sa logique *organique* :

Même ne venant pas de formations corporelles, à force de travailler, un dramaturge de danse développe un regard formel. Il ne s'agit pas uniquement d'un décodage du sens, mais aussi d'une approche sensitive de la forme – de ce qui fonctionne selon une lecture formelle, au-delà des questions sémantiques.³

Plus radical, le critique Philippe Verrièle considère que, pour penser la dramaturgie de la danse, il importe de faire la distinction entre « sens » et « signification » :

Il n'y a pas de sens en danse, il n'y a que de la signification. Confondre le sens et la signification, c'est confondre le processus du « logos » qui soutient le « drama » d'une part et la façon dont un spectacle de danse peut produire de la signification d'autre part.⁴

Outre que ces mots se font l'écho d'un point de vue largement répandu chez les artistes chorégraphiques, nous y reconnaissons, quant à nous, les traces d'une logophobie prégnante dans le spectacle vivant aujourd'hui, théâtre contemporain inclus, de même qu'une réduction pleine de préjugés à l'égard du théâtre qui ne tient pas du *logos* sa spécificité mais d'une relation entre corps, texte et image⁵.

Reste que nombreux sont les chorégraphes et les spécialistes qui tentent de définir la spécificité des pratiques dramaturgiques de la danse par différenciation avec le théâtre. Dans la plupart des cas, cet effort de différenciation consiste en l'affirmation du primat d'une *dramaturgie du corps* essentiellement fondée sur la présence, sorte d'équivalent

¹ Antoine Pickels, « La dramaturgie travaille à sa propre disparition », *Danse et Dramaturgie, une danse en quête de sens, Document de synthèse*, Réseau en Scène Languedoc Roussillon, Uzès, 2009, www.reseauenscene.fr/.../danse%20et%20dramaturgie%20synthese2009.pdf [En ligne], p. 11.

² *Ibid.*

³ Antoine Pickels, « Territoires de dramaturgie ? », *ibid.*, p. 15.

⁴ Philippe Verrièle, *ibid.*

⁵ Voir à ce sujet la définition technique que Muriel Plana propose du théâtre dans « Perception, réception, compréhension : ce que seul le théâtre peut faire au spectateur », texte inédit d'une communication donnée dans le cadre du séminaire « Langues en scène », Université de Toulouse 2, mars 2014.

exacerbé de la distribution au théâtre. En effet, une création chorégraphique se distingue en principe d'une création théâtrale en ce que sa distribution n'est pas *a priori* prédéfinie par un texte : *ex nihilo*, c'est le chorégraphe qui détermine ses propres contraintes compositionnelles en choisissant le nombre des interprètes, leur sexe, leur âge, leur morphologie, leurs qualités gestuelles, etc. En danse contemporaine, ce choix préalable constitue donc un geste dramaturgique fondamental dont l'effet sur l'œuvre est d'autant plus incommensurable que les danseuses et danseurs sont des interprètes-créateurs. Outre qu'ils sont force de proposition (choix d'un geste, d'une posture, d'une qualité de mouvement, mobilisation de tout un imaginaire corporel, etc.), ils participent par leur seule présence à la production de sens en apportant à l'œuvre leur « matière corporelle » unique et irremplaçable. C'est ce qui fait dire à Boris Charmatz que le danseur contemporain est toujours porteur d'une « auto-dramaturgie » :

Avant même de bouger, le corps a inscrit en lui des potentiels que sa culture a forgés. Par ailleurs, dans le regard porté sur les corps préexiste déjà le mouvement que l'on considère possible, recevable, visible et souhaitable. Il est donc clair que le corps EST noué dans une auto-dramaturgie qui n'a pas forcément besoin d'une situation narrative pour exister.¹

En danse, la dramaturgie serait donc immanente au corps de la danseuse ou du danseur avant même que ne se déploie le travail chorégraphique d'écriture de ce corps dans l'espace et le temps. Prenant acte dès la fin des années 1990 de l'importance de cette donnée compositionnelle en danse contemporaine, Laurence Louppe souligne l'importance croissante que les chorégraphes français accordent au choix des interprètes dans leur processus créatif :

[C'est] ce que certains chorégraphes actuels préfèrent désigner sous le nom de « dramaturgie », comme distribution des états, des lignes de force ou de tension à partir de données corporelles homogènes ou hétérogènes, identifiées ou non identifiées, mais « données », non retravaillées en vue d'une globalité organique. De fait, le terme est justifié, dès lors qu'il s'agirait de « mise en scène », comme simple distribution des « rôles » fussent-ils des rôles spatiaux et temporels.²

Et, selon elle, la puissance de ces données corporelles reste active dans le cas où la distribution ne serait pas délibérée, « tout groupe de personnes, même réuni par hasard, [étant] déjà une “composition” au sens étymologique, où le jeu des affinités, des contradictions, des contrastes, des tensions surtout, commence à composer avant même que soit esquissée la moindre structure d'organisation³ ». Cette idée nous paraît intéressante en ce qu'elle n'établit pas de solution de continuité entre une distribution pensée sur mesure en vue d'un projet, comme c'est le cas très souvent chez Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, et une distribution conditionnée par l'existence d'une troupe permanente, comme c'est le cas chez Maguy Marin. Du reste, quand bien même cette dernière travaillerait avec les mêmes interprètes d'une création à l'autre, sa conscience de l'infra-théâtralité du corps est tout aussi aiguë que chez ses consœurs et confrères, que l'on pense seulement à la distribution hétérogène de *May B*.

Cela dit, l'affirmation selon laquelle la dramaturgie du corps serait spécifique à la danse est à nuancer, *a fortiori* dans le contexte de la création scénique contemporaine.

¹ Boris Charmatz cité par Laure Fernandez, « De la dramaturgie en danse contemporaine : pistes et interrogations », in « Dramaturgie au présent », sous la direction de Joseph Danan, *Registres*, n°14, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p. 89.

² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 212.

³ *Ibid.*, p. 213.

Selon nous, la différence entre les pratiques en danse et en théâtre n'est pas aussi importante que les artistes chorégraphiques le prétendent – par méconnaissance du théâtre, peut-être, ou pour des raisons idéologiques (de querelles territoriales, notamment). Depuis Brecht, au moins, la distribution est un choix de mise en scène parfois autonome de ce que le texte prescrit, même si ce phénomène est sans doute plus marginal au théâtre qu'en danse contemporaine. Ajoutons qu'aujourd'hui de nombreux metteurs en scène ne travaillent plus à partir d'un texte préexistant, privilégiant « l'écriture de plateau » et choisissent donc leurs interprètes indépendamment de la liste des personnages qui conditionne traditionnellement la distribution au théâtre. Comme chez les chorégraphes, le geste dramaturgique premier consiste donc pour ces metteurs en scène à regrouper une équipe de travail en fonction de la personnalité, des qualités techniques et/ou de la corporéité particulière des interprètes, tout en tenant compte de la synergie possible entre toutes ces singularités indépendamment de l'attribution possible de rôles. Enfin, l'actrice et l'acteur ne sont pas de simples exécutant.es : ce sont aussi des créateurs, autrement dit, ils sont, comme les danseurs, les inventeurs de leur propre geste¹, y compris dans le cadre d'une fable où ils doivent jouer des personnages. Bien sûr, cette autonomie créatrice est plus ou moins grande selon le talent de l'actrice ou de l'acteur, la manière dont il/elle est dirigé.e et la valeur patrimoniale du texte mis en scène. N'empêche qu'elle existe et qu'elle s'enracine dans son imaginaire de l'œuvre en train de se faire et, éventuellement, dans celui de son rôle, pour peu que la pièce comporte encore des personnages, ce qui n'est plus toujours le cas aujourd'hui.

À toutes ces considérations, nous ajouterons quelques hypothèses en lien avec les questions qui nous occupent. La première d'entre elles est que la politisation des œuvres chorégraphiques crée une *nécessité dramaturgique* parce que celle-ci est une manière de renforcer le propos de l'œuvre et sa lisibilité, ce qui n'implique pas nécessairement le sacrifice de l'« approche sensitive de la forme² » : réfléchir à « la dramaturgie-structure » n'exclut pas « la dramaturgie-à-même-le-corps³ » élaborée par le danseur. Du reste, nous ne voyons pas pourquoi l'approche sensible serait incompatible avec un travail dramaturgique, la recherche d'une cohérence n'étant pas synonyme de fermeture du sens, de même qu'elle n'a pas forcément pour effet de produire une œuvre univoque, transparente ou homogène : le flou, le trouble, le chaos, la discontinuité, le difforme, la polysémie peuvent être le produit d'un travail dramaturgique au même titre que l'« unité centralisante de la crise ». Notre seconde hypothèse est que l'hybridation entre les pratiques et les techniques (dont la danse contemporaine s'est fait une spécialité) crée elle aussi une *nécessité dramaturgique*, en particulier lorsque l'artiste est animé.e par une intention politique. Dans le contexte actuel de *mixis* généralisée, nombreuses sont les œuvres multimédia jouant sur la juxtaposition d'éléments hétérogènes, juxtaposition qui, trop souvent, ne semble pas guidée par d'autre intention que celle de répondre à l'air du temps. Cette *mixis* scénique contemporaine a souvent pour corollaire une certaine paresse dramaturgique, que le spectateur serait seul appelé à compenser par un travail cognitif, intellectuel et sensible de mise en relation. Or, même dans un spectacle chorégraphique,

¹ Nous incluons le *geste vocal* dans cette catégorie.

² Antoine Pickels, « Territoires de dramaturgie ? », *Danse et dramaturgie, une danse en quête de sens ?*, op. cit. p. 15.

³ Laure Fernandez, « De la dramaturgie en danse contemporaine : pistes et interrogations », op. cit., p. 88.

nous pensons que l'artiste a la « responsabilité d'un sens à venir¹ », autrement dit « une responsabilité qui ne consiste pas à fixer le sens, mais à faire advenir le sens, à ouvrir les possibilités d'avènement du sens² ». Et dans le contexte actuel, les pratiques mélangistes rendent d'autant plus nécessaire ce travail de « balisage » qu'il stimule la réception du spectateur en traçant des chemins de signification dans l'œuvre, chemins qui ne sont pas forcément linéaires ni tracés comme des autoroutes. C'est à cette « conscience dramaturgique » que tient peut-être la différence entre une œuvre « au carrefour des arts » purement formaliste et une œuvre hybride où la forme fait sens.

Bien qu'aucun des chorégraphes de notre corpus ne fasse appel à un dramaturge, l'écriture des œuvres témoigne d'un « esprit dramaturgique³ » puissant, qui est toujours, même à des degrés divers, le résultat d'un travail collectif. Dans la compagnie Maguy Marin, c'est la chorégraphe qui semble avoir la haute main sur la cohérence d'ensemble par un travail de composition rigoureux qui s'élabore au fur et à mesure du processus créatif. Pour *Umwelt*, *Turba*, *Salves* et *nocturnes*, cette écriture se matérialise, nous l'avons vu, par un tableau, sorte de partition qui fixe les paramètres de l'œuvre et constitue une base de travail pour une éventuelle recreation. Comme elle nous l'a expliqué au cours de nos échanges, une fois qu'une pièce est créée, son écriture n'est plus modifiée, même si d'une reprise à l'autre les interprètes peuvent changer. En cela, le travail chorégraphique de Maguy Marin se distingue des écritures ouvertes qui caractérisent un grand nombre d'œuvres de danse contemporaine depuis une vingtaine d'années. Cette manière de travailler n'est pas le seul signe de « classicisme » chez elle, puisqu'elle fait également appel à des modèles compositionnels empruntés à la musique savante – nous y reviendrons bientôt. Pour autant, Maguy Marin n'est pas l'unique dépositaire du travail compositionnel : en danse contemporaine, celui-ci comporte toujours une dimension collective, ce qui le distingue de la composition musicale, même si la création collective existe dans certains genres musicaux, notamment dans le jazz. Outre que les danseuses et les danseurs sont force de proposition, la contribution des autres acteurs de la création (costumier, scénographe, créateur lumière, etc.) peut être, comme au théâtre, considérable, selon le degré de connivence qu'ils entretiennent avec le ou la chorégraphe. Dans la compagnie Maguy Marin, ces liens sont d'autant plus forts qu'il s'agit d'une compagnie permanente favorisant les collaborations durables. Par ailleurs, depuis la fin des années 1980, Maguy Marin travaille en lien étroit avec le compositeur Denis Mariotte, ce qui implique des échanges et des confrontations de points de vue, la présence d'une instance critique tout au long du processus de création.

L'importance de ce double regard est encore plus évidente chez les Fatlam, même s'il est difficile de mesurer la part respective qui revient à Héra Fattoumi et à Éric Lamoureux dans la composition puisque tous deux sont danseurs et chorégraphes et qu'ils ont presque toujours travaillé ensemble. Par ailleurs, même si les Fatlam n'ont pas d'équipe permanente, ils favorisent les collaborations au long cours, ce qui amène certains de leurs partenaires à jouer un rôle majeur dans l'élaboration des œuvres. Ainsi, ils considèrent que les créations lumière de Xavier Lazarini constituent un apport dramaturgique de première importance à leur travail, et ce d'autant plus que leur relation

¹ Joseph Danan à propos de Derrida et de Nancy, « Le dramaturge, ce spectre qui hante le théâtre », in *Critique*, n°699-700, Minuit, Paris, août 2008, p. 621.

² *Ibid.*

³ Allusion au titre d'un article de Bernard Dort, « L'État d'esprit dramaturgique », in « *Dramaturgie* », *Théâtre/Public*, n°67, éditions Théâtrales, Montreuil, 1986.

s'est approfondie dans la durée : selon Éric Lamoureux, « la capacité de Xavier à entendre dans [leurs] échanges ce qui parfois n'est pas formulé, la capacité de suivre parfois un cheminement méandreux, tout cela vient avec le temps¹ ». La distribution des pièces, quant à elle, est plus variable : pour *Masculines*, les Fatlam ont organisé des stages et des auditions afin de sélectionner leurs sept interprètes, l'idée étant de jouer sur la diversité afin d'éviter toute représentation uniforme du féminin. Cela n'empêche pas que certains danseurs collaborent depuis longtemps avec eux, notamment Moustapha Ziane qui a participé à une douzaine de créations des Fatlam au cours de ces dix dernières années².

En l'absence de notation, ces collaboratrices et collaborateurs réguliers sont, avec les chorégraphes, les dépositaires de l'écriture chorégraphique. En effet, bien qu'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux soient visiblement soucieux de garder la trace de leurs créations³, ils n'utilisent pas de système notationnel et privilégient la mémoire corporelle. Comme Héla Fattoumi s'en explique au moment de la recréation de *Husaïs* en 2008, l'œuvre est inscrite dans son corps ; il lui suffit de la retraverser pour la transmettre à d'autres interprètes :

La pièce est en nous, inutile de la « reconstruire », j'ai juste à l'actualiser en la dansant. Je ne reconstruis rien, je fais quelque chose qui est dans ma mémoire corporelle, affective, sensible... Je ne fais que la faire remonter à la surface et je propose ensuite à d'autres d'être « en imitation ».⁴

Cette réactualisation est d'autant plus facile lorsque l'œuvre chorégraphique est d'une grande clarté d'écriture (ce qui est le cas de *Husaïs*) et que la composition est née à même le corps des chorégraphes. Là réside sans doute une différence essentielle entre Maguy Marin et les Fatlam : alors que la première ne danse plus depuis longtemps, les deux autres n'ont jamais cessé de le faire. De cette différence découlent deux modalités d'écriture, l'une *externe* qui s'élabore et se fixe à travers un système de notation, l'autre *interne* qui s'inscrit dans la mémoire corporelle. En outre, contrairement à celle de Maguy Marin, l'écriture chorégraphique des Fatlam s'est depuis longtemps ouverte, intégrant des moments d'improvisation ou de semi-improvisation. Dans ces conditions, chaque nouvelle occurrence de l'œuvre en constitue une réactualisation au sens plein du terme, ce qui est le cas, par exemple, de *Masculines*.

Cela dit, de toutes les œuvres de notre corpus, les créations d'Alain Buffard sont à n'en pas douter celle dont l'écriture est la plus ouverte, même si une cohérence d'ensemble y est visible et lisible. Il y a là, selon nous, la trace de l'influence de la *post-modern dance* sur le chorégraphe, cette dernière ayant développé l'improvisation comme une fin en soi digne d'être donnée en spectacle. Nous reconnaissons aussi dans cette ouverture des formes une influence de la performance. En effet, les interprètes qui participent aux créations d'Alain Buffard sont bien plus que de simples exécutant.es, plus même que des danseurs-créateurs : ils participent au projet en tant qu'artistes chorégraphiques reconnu.es, pair.es du chorégraphe, qui les sollicite parce qu'il admire leur travail et leur personnalité singulière. C'est pourquoi, que ce soit au cours du

¹ Éric Lamoureux cité par Christine Roquet, in *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, op. cit., p. 130.

² Notamment *La Madâ'a* (2004), *Zone sensible 2* (2004), *Pièze (unité de pression)* (2006), *La Danse de Pièze* (2007), *1000 Départs de muscles* (2007), *Husaïs* (recréation 2008), *Solstice remix* (2010), *Just to Danse* (2010), *Lost in burqa* (2011).

³ La quasi-totalité de leurs créations sont filmées, y compris les performances *in situ*. Ces films et captations constituent une banque d'archives considérable dont une grande partie est répertoriée et mise à disposition sur le site numéridanse.fr.

⁴ Héla Fattoumi citée par Christine Roquet, in *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, op. cit., p. 50.

processus créatif que pendant le spectacle, Alain Buffard leur laisse une grande autonomie. Pour *Wall dancin'*, *Wall fuckin'*, *Self and Others*, *Tout va bien* et *Baron samedi*, pièces à la distribution prestigieuse¹, la fiche de présentation des spectacles indique clairement que les interprètes sont partie prenante de la « fabrication » des œuvres². À cette ouverture de l'écriture s'ajoute la prise en compte du lieu où les pièces sont présentées, Alain Buffard s'étant fait une spécialité du travail *in situ* dans des lieux qui ne sont pas toujours dédiés au spectacle vivant. La plupart de ses créations se présentent donc comme des œuvres plastiques au statut instable, dont l'écriture est susceptible d'évoluer en fonction de la distribution et du contexte dans lequel elles sont présentées. Cela dit, nous observons que ces modalités de travail s'actualisent plus facilement pour les formes légères que pour les grandes formes et que le travail dramaturgique est plus visible pour des œuvres chorales comme *Tout va bien* et *Baron samedi* qui semblent plus écrites que les premières œuvres du chorégraphe. Du reste, pour ces deux créations, Alain Buffard sollicite l'assistance de Fanny de Chaillé, une artiste qui travaille à l'articulation du théâtre, de la danse et de la performance et pour qui le texte a une place importante. C'est pourquoi, derrière le qualificatif d'« assistante » par lequel celle-ci est désignée dans les fiches de présentation des spectacles, se cache, selon nous, la figure protéiforme d'une *dramaturge*.

2.2.2 Composition et montage

Si la question d'une dramaturgie de la danse différenciée de celle du théâtre est encore aujourd'hui source de querelles territoriales, ce n'est pas le cas du montage qui a depuis longtemps acquis sa légitimité en danse contemporaine, voire s'y est imposé comme une nouvelle norme compositionnelle. Du reste, toutes les œuvres de notre corpus suivent peu ou prou ce modèle, ce qui, au début des années 2000, n'est plus depuis longtemps une marque d'originalité dans les arts de la scène. Au théâtre, le montage s'est banalisé et constitue l'une des modalités dramaturgiques les plus répandues, tant au niveau de la composition du texte que de la mise en scène. Dans *Théâtres du XXI^e siècle*, Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert prennent acte de cette généralisation du montage sur des scènes théâtrales désormais multimédia, interprétant ce phénomène comme une marque de l'influence du cinéma sur la dramaturgie, influence dont les effets ne se limitent pas à la présence d'écrans sur la scène³. Cela dit, dès les années 1960 et 1970, le montage est déjà caractéristique des écritures dramatiques les plus novatrices. En 1981, dans *L'Avenir du drame*⁴, Jean-Pierre Sarrazac y voit le signe de la radicalisation de la crise du drame amorcée au tournant des XIX^e et XX^e siècles. En rupture avec la forme organique du « bel animal » aristotélicien, les auteurs contemporains privilégient la discontinuité, le disjoint, l'espacement, ce qui va de pair avec le rejet de la linéarité narrative, et, partant, de la fable comme principe unificateur de la dramaturgie. Selon Jean-Pierre Sarrazac, « le drame moderne [...] ne postule plus cette conformité piégée avec la nature. Il se définit au

¹ Régine Chopinot, Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Matthieu Doze, David Thomson, etc.

² Voir la présentation de *Self and Others*, *Tout va bien* et *Baron samedi* sur le site de la compagnie PI :ES à la rubrique « Créations », www.alainbuffard.eu/fr [En ligne].

³ Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, « Dramaturgies du montage », in *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Armand Colin, Paris, 2012, p. 135-148.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op. cit.

contraire comme une anti-Physis et comme le lieu d'un montage non point honteux mais souverain¹ ». Plus question, donc, de camoufler les coutures de l'œuvre pour donner l'illusion de la réalité ; au contraire, il s'agit d'éradiquer le naturalisme, et, pour cela, pas de meilleur antidote que d'exhiber le montage, ce qui s'avère d'autant plus nécessaire lorsque l'œuvre dramatique puise sa matière dans le quotidien, dans le « tout venant de l'existence² ». Pour Jean-Pierre Sarrazac, il ne s'agit pas simplement d'une révolution esthétique circonstancielle liée à un changement d'époque (l'entrée dans la postmodernité), mais d'une nécessité vitale pour le théâtre. Il en va, selon lui, de « l'avenir du drame » de puiser dans l'impureté les moyens de son renouvellement et de sa survie : c'est ce qu'il appelle son « devenir rhapsodique », soit le « débordement du dramatique par l'épique et/ou le lyrique³ » à travers des jeux d'appositions et d'oppositions ouverts à toutes sortes d'hybridations : montage de formes, de genres, de tons, de « formes parathéâtrales (dialogue philosophique, notamment) et extrathéâtrales (roman, nouvelle, essai, écriture épistolaire, journal, récit de vie...)»⁴, tout cela « cousu » ensemble par l'auteur-rhapsode⁵.

À l'instar du théâtre contemporain, la danse contemporaine n'est donc pas épargnée par cette crise du drame, postmodernité oblige. Ainsi, selon Michèle Febvre, les artistes chorégraphiques contemporains privilégient des modalités de « composition en stations », substituant à la continuité narrative une modalité compositionnelle fondée sur la fragmentation et l'absence de centre :

[L]ensemble de ce qui se danse aujourd'hui échappe à toute continuité dramaturgique et se propose comme une succession et une juxtaposition de séquences entretenant entre elles des liens flous n'ayant rien à voir avec une quelconque « organicité » narrative. Les chorégraphies, au contraire, multiplient les pistes de façon *rhizomatique* parfois. Il s'agit alors d'un récit chorégraphique *couturé*, constamment détourné d'une quelconque ligne narrative, et dont on perd la trace, ce qui engendre une certaine tension entre sens et non-sens.⁶

Comme au théâtre, la discontinuité, le disjoint, l'espacement sont désormais considérés comme des marqueurs de contemporanéité. Cela dit, pour qualifier ces nouvelles dramaturgies, Michèle Febvre n'utilise pas le terme de « rhapsodie » dont on sait qu'il plonge ses racines dans la forme épique homérique. En phase avec son époque, elle choisit plutôt d'opposer au modèle du « bel animal », celui, végétal, du « rhizome » inspiré d'un concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari, soit un modèle compositionnel tout en « lignes de segmentarité, de stratification [...] mais aussi lignes de fuite ou de déterritorialisation⁷ ». Outre que ce modèle (pensé plutôt, du reste, comme un contre-modèle) permet de concevoir une dramaturgie décentrée et le rejet d'une organisation fondée sur une succession de scènes ou de séquences liées par un ordre causal, il invite à penser une œuvre ouverte à toutes sortes de déplacements, de « déterritorialisations » par connexions et ramifications multiples. Autrement dit, à l'instar du « devenir rhapsodique » du drame prôné par Jean-Pierre Sarrazac, le « devenir rhizomatique » de l'œuvre chorégraphique invite à penser l'hybridation de la danse avec les autres arts. En effet, dans

¹ *Ibid.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 197.

⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁵ Le mot « rhapsode » vient du grec *rhaptein* qui signifie littéralement « coudre ».

⁶ Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, op. cit., p. 122. Souligné par nous.

⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 32.

l'acception qu'en donnent Gilles Deleuze et Félix Guattari, la déterritorialisation peut renvoyer au mouvement de déclassification par laquelle une création artistique se libère de ses usages conventionnels pour adopter d'autres usages, ouvrant la voie à un *devenir théâtre* ou à un *devenir image* de la danse, par exemple.

En toute logique, la crise du drame qui touche la danse contemporaine n'épargne pas le théâtre dansé ; en réalité, c'est sans doute dans ses créations hybrides qu'elle apparaît de la manière la plus évidente. De cela témoigne l'œuvre de Pina Bausch dont les « pièces » (*Stücke*¹) sont entièrement construites sur une poétique de l'écart davantage inspirée de la dramaturgie de la revue et du cabaret que du théâtre classique (et donc, du ballet). En effet, ses créations se présentent comme des « mosaïques » de gestes, de situations, de textes, de danses, de musiques, populaires et savantes « dont les éléments montés peuvent se désassembler pour se recomposer différemment² ». Du reste, concernant les œuvres de Pina Bausch, il serait sans doute plus approprié de parler de *collage* que de *montage*, le premier terme renvoyant à une juxtaposition spatiale et aux arts plastiques, le second à une discontinuité temporelle et au cinéma. En outre, alors que le collage « se borne à des entrecroisements ponctuels, produisant des effets de sens “étoilés”³ », le montage « opposera des séquences taillées dans la même étoffe et son organisation contrastée sera significative⁴ ». Autrement dit, bien que ces deux modalités compositionnelles soient fondées sur la discontinuité, elles n'entretiennent pas le même rapport au sens : dans le montage, la mise en relation des éléments se fait selon une logique d'intégration et de cohérence, alors que le collage favorise plutôt une logique de rupture, jouant plus volontiers sur « la force d'étrangeté du non-sens » que sur « la force de lisibilité du sens⁵ ». Bien que la dramaturgie du montage/collage mise en œuvre par Pina Bausch séduise le spectateur aujourd'hui, nous ne devons pas oublier qu'elle crée le choc au moment des premières créations de la chorégraphe au début des années 1970. Cela ne veut pas dire que ses « pièces », aussi originales et sidérantes soient-elles, surgissent *ex nihilo* dans le paysage artistique européen ni que Pina Bausch n'hérite pas de toute une tradition scénique, théâtrale et chorégraphique. Mais le choc qu'elles produisent au moment de leur création nous rappelle que le montage et le collage s'originent dans un art critique et anti-conventionnel.

En effet, étroitement liés aux premières avant-gardes du XX^e siècle, montage et collage sont indissociables du projet de la modernité, et d'une modernité offensive. Dans un article publié en 2000, Jean-Marc Lachaud nous rappelle utilement qu'à peine un siècle plus tôt, ils constituent des pratiques contestataires, voire « libertaires », participant d'un « art scandaleux⁶ » qui tourne le dos aux conventions et refuse toute forme de normalisation :

[R]efusant toute doctrine et tout modèle normatifs, en correspondance avec des intentionnalités multiples et parfois contradictoires, les expérimentations collagistes et montagistes produisent des œuvres novatrices, défiant les règles de l'art « ancien ». Les pratiques pluridirectionnelles et

¹ Le mot « *Stück* » en allemand signifie littéralement « morceau », « fragment ».

² Odette Aslan, « Danse/Théâtre/Pina Bausch », in *Théâtre/Public*, n°139, éditions Théâtrales, Montreuil, janvier 1998, p. 30.

³ Patrice Pavis, « Montage », in *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 218.

⁴ Patrice Pavis, « Collage », *ibid.*, p. 51.

⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 68.

⁶ Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », *op. cit.*, p. 1.

pluridimensionnelles transforment la réalité artistique et littéraire et exigent des redéfinitions radicalement révolutionnaires quant aux idées, aux attentes et aux expériences à propos de l'art.¹

Si elle touche prioritairement les arts visuels, la « tentation collagiste² » et montagiste n'épargne pas les arts de la scène. Là, plus radicalement qu'ailleurs peut-être, elle est indissociable d'un désir de politisation de l'art, voire d'un art à vocation révolutionnaire. C'est du moins le cas pour les metteurs en scène Meyerhold, Piscator et Eisenstein, tous expérimentateurs d'un théâtre-montage et grands artistes politiques. Initié par le mouvement Dada, le théâtre-montage se veut « destruction de toute illusion de totalité » au profit du « choc (et non de l'harmonie) entre les différents matériaux³ ». Quelques années plus tard, il est expérimenté et théorisé par le théâtre d'*agit-prop* prolétarien qui se développe dans la jeune Union Soviétique après la Révolution d'Octobre. S'inspirant des expérimentations de ses iconoclastes prédécesseurs et de son expérience théâtrale au GYRM⁴ dirigé par Meyerhold, Eisenstein en propose une théorisation dès 1923 dans un texte-manifeste intitulé *Le Montage des attractions*⁵ où il proclame la mort du vieux théâtre dramatique et entend lui substituer un « théâtre d'agit-attraction, dynamique et excentrique, fait de morceaux discontinus⁶ » et fondé sur la dé-hiérarchisation des arts. Pour lui, le montage est une pratique subversive et émancipatrice : par ce biais, il « espère libérer [l'art théâtral] du joug "de la figurabilité basée sur l'illusion" pour "fonder un théâtre utilitaire" chargé d'éduquer le spectateur⁷ ». Le spectacle ainsi conçu se présente comme une libre association entre des motifs visuels, un montage de « sensations choisies », de « moments agressifs » non hiérarchisés et conflictuels appelés « attractions », qui soumettent le spectateur à des « chocs émotionnels » censés toucher sa sensibilité et réveiller sa conscience politique. Dans *Le Sage* d'après Otrovski qu'Eisenstein met en scène à Moscou en 1923, cette approche dramaturgique prend la forme bigarrée d'une « synthèse du cube futuriste, du bio-mécanisme de Meyerhold, de la *commedia dell'arte*, du music-hall français, de la pantomime chaplinesque et de son goût personnel pour la satire et le sarcasme⁸ », à quoi s'ajoutent ses premiers courts-métrages expérimentaux.

Dès les années 1920, dans le sillage de Dziga Vertov et de Lev Koulechov, Eisenstein approfondit ces partis pris esthético-politiques au cinéma en réalisant une série de films dont *La Grève* (1924) et *Le Cuirassé Potemkine* (1925), désormais passés à la postérité. Comme au théâtre, Eisenstein s'inscrit dans une vision du monde conflictuelle que le montage du film est chargé d'exprimer en jouant sur des effets de contraste violents. À tous égards, le montage cinématographique tel qu'il le conçoit est donc, comme le « montage des attractions », un « montage-choc » ou, selon l'expression de Gilles Deleuze, un « montage par opposition⁹ ». Par ailleurs, il s'inscrit dans la conception plus générale d'un « cinéma intellectuel » ou « ciné-langue » dont les séquences rompent avec la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ F. Baillet et C. Bouzitat, « Montage et collage », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 132.

⁴ GYRM est le sigle russe pour l'Atelier supérieur d'Etat pour Metteurs en scène que dirige Meyerhold en 1921.

⁵ Sergei M. Eisenstein, « Le Montage des attractions », in *Au-delà des étoiles*, éditions « 10/18 », Paris, 1974, p. 115-126.

⁶ Dominique Fernandez, *Eisenstein*, Grasset, Paris, 1975, p. 71.

⁷ F. Baillet et C. Bouzitat, « Montage et collage », *op. cit.*, p. 132.

⁸ Dominique Fernandez, *Eisenstein*, *op. cit.*, p. 69.

⁹ Expression utilisée par Gilles Deleuze à propos d'Eisenstein dans *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

linéarité narrative du récit classique pour exprimer des concepts abstraits par rapprochement entre des images n'appartenant pas au même champ d'action. Ainsi, dans *La Grève*, par le biais du montage parallèle, Eisenstein joue sur le rapprochement choquant et significatif entre une scène de fusillade et une scène d'abattoir. Si l'esthétique dominante du cinéma à venir développera le montage « narratif », Eisenstein défend donc dès les années 1920 un montage de type « discursif ». Selon Vincent Amiel, ce type de montage joue sur la discontinuité dans l'articulation des plans et privilégie la confrontation dans la relation entre eux, qu'il assemble par raccord d'idées. À vocation démonstrative, il exprime une représentation fondée sur la volonté de construire, de créer des liens, de faire surgir des idées¹.

Bien que le théâtre-montage trouve avec Eisenstein son premier théoricien, c'est avec Piscator puis Brecht qu'il se développe, tant au niveau du texte que de la mise en scène. Chez Piscator, l'expérimentation du montage est essentiellement scénique. Chez Brecht, elle s'intègre dans sa théorie générale d'un théâtre épique à vocation sociale et politique qui inclut la réforme du texte dramatique. En effet, pour ce dernier, chaque époque doit inventer sa propre dramaturgie. Il est donc urgent d'éliminer le « vieux drame » (bourgeois) au profit d'une grande forme épique qui aura pour vocation de « raconter », partant que le théâtre « moderne » tel qu'il l'imagine « n'a pas à croire qu'il soit possible de s'identifier à notre monde, et [...] doit interdire cette illusion² ». À cet effet, Brecht propose de réconcilier les deux grands modes poétiques que sont les formes épique et dramatique en développant des éléments épiques au sein de la forme dramatique : « Le théâtre épique libère doublement la scène de son cadre italien par le dialogue avec la salle (qui combat l'illusion) et l'ouverture vers l'extérieur (qui inscrit le social et le politique dans la représentation)³ ». En lutte contre la dramaturgie aristotélicienne et ses avatars – identification et catharsis –, ce théâtre épique se fonde sur la discontinuité et le montage dans l'esprit de la revue. Autrement dit, Brecht souhaite substituer à un mode compositionnel organique un modèle d'inspiration mécanique, ou encore, à l'instar de Meyerhold (dont il connaît et admire le travail) à un théâtre illusionniste *un théâtre de la « convention consciente⁴ »*. En tant qu'antidote à l'illusionnisme, le montage est donc au principe de la distanciation brechtienne. C'est d'abord qu'il permet d'envisager l'œuvre comme un assemblage de pièces détachées plutôt que comme un « bel animal », chaque scène ou « tableau » gardant son autonomie au sein de la composition d'ensemble : la fable, chez Brecht, est brisée en unités autonomes, ce qui est censé permettre au spectateur de ne pas s'abandonner entièrement à l'effet de réel de la fiction. En outre, ce principe de discontinuité permet au spectateur de percevoir que la pièce n'est qu'une possibilité d'appropriation parmi d'autres d'une matière par une forme. Dans cette perspective, le dramaturge et/ou le metteur en scène est perçu comme un ingénieur, voire un bricoleur, plutôt que comme un demiurge, ce qui n'est pas idéologiquement neutre. Enfin, dans le théâtre brechtien, le personnage est également conçu comme un montage : « chaque propriété est choisie en fonction d'une action ou d'un comportement à illustrer ; on passe d'une figure à l'autre par adjonction/soustraction de ces propriétés⁵ ». C'est pourquoi, en tant que metteur en scène, Brecht demande à ses actrices et à ses acteurs de

¹ Voir le tableau proposé par Vincent Amiel dans *Esthétique du montage*, Nathan/HER, Paris, 2001, p. 134.

² Bertolt Brecht, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, op. cit., p. 29.

³ *Ibid.*

⁴ Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre. Tome 1 (1891-1917)*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973, p. 107.

⁵ Patrice Pavis, « Montage », in *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 218.

toujours se tenir *légèrement à distance du personnage* pour rendre sensible sa dimension fictionnelle, de sorte que l'identification du spectateur au personnage, identification dont on sait qu'elle provient en grande partie du mode de jeu de l'acteur, ne soit pas totale.

Comme nous venons de le voir rapidement à travers les seuls parcours d'Eisenstein et de Brecht, au cours des premières décennies du XX^e siècle, le montage constitue donc « à la fois une technique, une pratique et un engagement idéologique¹ ». Mais est-ce toujours le cas aujourd'hui, alors que la fragmentation s'est généralisée sur les scènes contemporaines ? Le montage comme le collage ont-ils encore quelque rapport que ce soit avec une politisation de l'art ? Sont-ils encore en mesure de créer un effet de défamiliarisation ? N'ont-ils pas exténué leur capacité critique dans le zapping postmoderne, le tout recyclable, l'« éparpillement, au cœur duquel s'accumulent des petits riens anesthésiés » ? Si tel était le cas, comme s'en inquiète Jean-Marc Lachaud, la fragmentation « s'élaborerait non dans le dissensus, mais dans le consensus/conformisme, reléguant dans l'oubli la question du sens (et celle du non-sens du sens)² ». Et d'ajouter sombrement : « Nous aurions alors à faire à une esthétique, désactivée/désactivante, de la surcharge et de la redondance, provoquant un simple effet culturel, perdant tout caractère révoltant³ ». Cependant, on aurait tort, selon nous, de reléguer trop vite le montage au magasin des vieilles lames émoussées, de même qu'on aurait tort de mettre toutes les pratiques mélangistes dans le même panier. Pour le prouver, nous appellerons à la rescousse Jean-Pierre Sarrazac, qui, dès la fin des années 1990, s'interroge sur la capacité critique du collage et du montage en contexte postmoderne. Dans la postface de *L'Avenir du drame*, il suggère que la parenté entre la « rhapsodisation » de certaines dramaturgies contemporaines et la *mixis* scénique postmoderne n'est sans doute qu'apparente. Selon lui, il y a loin entre une œuvre véritablement rhapsodique, *montée et cousue* à partir de matériaux hétérogènes, et le « simple zapping postmoderne des formes : montage – ou collage – *indifférent* (c'est-à-dire qu'aucune voix, face au public, ne vient assumer) de formes devenues kitsch et atemporelles⁴ ». Pour Jean-Pierre Sarrazac, la différence, essentielle, tient à la présence d'une instance épique se tenant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre, et « cousant » les éléments disparates de sorte que ses zones intervallaires soient de véritables espaces pour la pensée :

Ce qui manque, dans le postmoderne comme dans le néoclassique, c'est cette voix d'écoute et d'inquiétude qui est celle du sujet rhapsodique, c'est la pulsion – la « pulsation » rhapsodique. Entre les scènes on n'entend rien, car il n'y a rien à entendre. Le monteur postmoderne est un gesticulateur muet.⁵

Or, comme nous allons le voir à travers l'analyse des œuvres, quand ils recourent au montage, nos chorégraphes n'ont rien de « gesticulateurs muets ». De façon générale, que ce soit en raison de leur attirance pour d'autres arts ou parce qu'ils sont poussés par la nécessité de trouver une forme capable de construire et d'exprimer leur propos, tous intègrent à leur processus de travail des modalités compositionnelles originellement spécifiques à d'autres arts, en particulier la musique et les arts visuels. Non seulement ces

¹ F. Baillet et C. Bouzitat, « Montage et collage », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 134.

² Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », *op. cit.*, p. 4.

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 202.

⁵ *Ibid.*

modèles influent sur l'écriture chorégraphique, mais ils ne s'excluent pas entre eux, donnant naissance à des formes surprenantes, voire dissensuelles.

2.3

Hybrides # 1

Compagnie Maguy Marin

[L]e chorégraphe est toujours présent, surtout quand on l'oublie.

Patrice Pavis¹

Dans *Umwelt*, *Turba*, *Salves* et *nocturnes* de la compagnie Maguy Marin, le montage s'élève au rang de la Haute Couture. Œuvres « rhapsodiques » au montage « souverain », toutes les quatre se présentent, en dépit de leur hybridité constitutive, comme des formes écrites avec une extrême rigueur et cousues à points serrés. Cela dit, tout en assumant de manière évidente « la responsabilité d'un sens à venir² », elles ne se laissent ni appréhender ni apprécier facilement. En témoigne l'agitation qui entoure la création d'*Umwelt* en 2004 puis celle de *Turba* en 2007, de même que la tiédeur avec laquelle le public accueille *nocturnes*, en 2012³. C'est peut-être, d'abord, que même si l'écriture chorégraphique reste lisible dans l'organisation extrêmement rigoureuse des corps dans l'espace et le temps, la danse, quant à elle, y devient indiscernable : travaillé de l'intérieur par les modèles musical, pictural, théâtral et/ou cinématographique, le langage chorégraphique se trouve dans ces quatre spectacles profondément altéré. Autrement dit, *Umwelt*, *Turba*, *Salves* et *nocturnes* mettent en scène des danseurs et des danseuses qui ne dansent pas au sens où l'on n'y trouve ni l'expressivité intense du mouvement dansé ni, en apparence du moins, les techniques virtuoses acquises au prix de longues heures de travail. Mais c'est surtout que ces créations se distinguent des productions de la culture de masse et de celles de la danse contemporaine labellisée ; qu'elles rompent avec une forme de consensus ayant pour corollaire la « disparition du politique⁴ », soit avec un régime du sensible « où les parties sont présumées déjà données, leur communauté constituée et le compte de leur parole identique à leur performance linguistique⁵ ». Profondément dissensuelles, *Umwelt*, *Turba* et *nocturnes* font advenir « une communauté d'interruptions, de fractures, ponctuelles ou locales⁶ », une communauté conflictuelle et dialogique au sein de laquelle chaque spectateur a la possibilité de se construire comme un sujet autonome. En cela, ces créations sont à contre-courant d'une certaine tendance postmoderne à poser la mort du sujet et, par là, celle du politique⁷. Ajoutons que ces créations assument une

¹ Patrice Pavis, *La Mise en scène contemporaine, origines, tendances, perspectives*, op. cit., p. 286.

² Joseph Danan à propos de Derrida et de Nancy, « Le dramaturge, ce spectre qui hante le théâtre », op. cit., p. 621.

³ À cet égard, seule *Salves* fait exception, dont le succès inespéré la hausse au rang des œuvres de danse contemporaine française les plus représentées dans le monde, un succès comparable à ce jour à celui de *May B*.

⁴ Jacques Rancière, *La Méésentente*, op. cit., p. 143.

⁵ *Ibid.*, p. 186.

⁶ *Ibid.*

⁷ Voir à ce sujet l'essai de Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*, op. cit.

forme de radicalité déceptive en maintenant « la contradiction irrésolue de toute transfiguration de la réalité en belle apparence esthétique¹ », « une radicalité qui donne sa force de colère à la dénonciation de la banalité culturelle² ». Œuvres résolument « campée[s] dans un refus violent du prêt-à-danser, du prêt-à-montrer ou encore du prêt-à-consommer culturel³ », elles creusent l'écart avec un art « “culinaire” immédiatement assimilable et convaincant⁴ » au risque d'être *indigestes*. Il n'y a pourtant là aucune provocation. Au contraire. Tenant le spectateur à bonne distance, ces œuvres lui ouvrent un espace qui lui permet de donner libre cours à son activité critique, intellectuelle et créatrice. Quelle que soit leur étrangeté ou leur force de séduction, avec une exigence jamais démentie, elles sollicitent en lui le *philosophe*.

2.3.1 *Umwelt* : l'art de la fugue

La musique ne se réduit pas au sonore. Les autres matières – lumière, vibration de la présence d'un corps – participent au même titre d'une écriture musicale.

Denis Mariotte⁵

Œuvre chorale pour neuf interprètes créée en 2004, *Umwelt* se présente comme un montage rythmé de « vignettes », d'« actions qui viennent comme des images⁶ » avec pour paysage sonore le bruit assourdissant d'un unique accord produit par trois guitares électriques posées à l'avant-scène. Dans ce spectacle, Maguy Marin poursuit son exploration de la forme de la fugue entamée en 2001, poussant jusqu'à un point limite l'expérimentation d'une écriture sous contrainte tout en radicalisant, selon un apparent paradoxe, l'autonomisation de la danse par rapport à la musique. En effet, dans *Umwelt*, il ne s'agit pas pour elle de composer sur une musique préexistante mais de reprendre certains principes compositionnels de la fugue pour les transposer dans l'écriture chorégraphique. Conçue par Denis Mariotte indépendamment du travail de plateau, la musique du spectacle a quant à elle toutes les caractéristiques d'une œuvre contemporaine et ne constitue en rien une partition pouvant servir de point d'appui aux danseurs. Bien au contraire : dans *Umwelt*, c'est comme si la danse et la musique se défiaient l'une l'autre, la première en se donnant à lire comme une composition égale en complexité à la « musique d'écriture⁷ » la plus savante, la seconde en se donnant à entendre comme un flux d'énergie

¹ Jacques Rancière, *Chronique des temps consensuels*, Seuil, Paris, 2005, p. 47.

² *Ibid.*

³ Daniel Conrod, « La Tempête Marin », in *Télérama*, n°3031 du 13 février 2008, p. 54.

⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 59.

⁵ Denis Mariotte cité par Sabine Prokhoris dans la plaquette du Festival d'Automne à Paris, 13 octobre-15 décembre 2012, op. cit., p. 11.

⁶ Expressions utilisées par Maguy Marin pour désigner les images d'*Umwelt* dans le film documentaire *La Danse cachée*, op. cit.

⁷ Nous empruntons cette expression au pianiste Jean-Luc Plouvier : « Il y a “musique d'écriture” lorsque la musique est préméditée hors du flux rituel ou improvisé ; que cette préméditation passe par un travail du signe – qui seul permet de bâtir une polyphonie complexe ; que ce signe est interprété par un tiers, l'interprète, qui donne naissance physique à la musique par sa modulation propre. », in « Corps d'écriture. Conversation entre Philippe Guisgand et Jean-Luc Plouvier », *Repères, cahier de danse*, n°20, La Briqueterie/ CDC Val-de-Marne, février 2007, p. 18.

continu, une pure vibration sans accent ni mesure repérables, une musique impossible à scander, aux limites de l'informe.

À un premier niveau d'analyse, il serait tentant d'affirmer qu'en faisant le choix d'épouser les principes compositionnels de la « grande musique », Maguy Marin tourne le dos à la modernité et s'abandonne au « retour du refoulé », à son inconscient classique, en quelque sorte. En effet, dès les premières décennies du XX^e siècle, les modernes prennent leurs distances vis-à-vis de la musique comme appui compositionnel, partant qu'elle restreint l'autonomie du langage chorégraphique en lui imposant une structure exogène¹. À cette époque, il s'agit surtout d'envisager la chorégraphie indépendamment de la musique, quitte, parfois, à concevoir une danse dans le silence comme le fait Doris Humphrey pour *Water Study* en 1928. Cette recherche d'autonomie se radicalise avec la révolution cunninghamienne puis la *post-modern dance* puisqu'il s'agit alors de rejeter aussi les modalités compositionnelles inspirées de la « musique d'écriture » savante. Une fois expérimentés les « *chance-process* », difficile de revenir en arrière sans passer pour un *has-been*. C'est ainsi que les enseignements de Louis Horst, acteur de premier ordre de la *modern dance*, longtemps directeur musical de la compagnie Graham, professeur de composition chorégraphique à la Bennington School of Dance de 1934 à 1942, sont considérés comme dépassés dès les années 1950. Selon Laurence Louppe, exiger comme le fait ce dernier que la danse ait une *structure* formelle et un *sujet*, prôner le choix d'un *thème*² comme base architecturale à la composition devient alors « insupportable » :

[L]'enseignement dogmatique de Horst, ses manipulations sur la matière chorégraphique issue du corps, et calquées sur d'autres modèles d'articulation, si excitantes et utiles qu'elles puissent sembler aujourd'hui, ont eu très vite pour résultat, tout comme le cours de composition plein de finesse de Doris Humphrey, d'excéder des générations pour qui la force d'organisation, la cohérence prônée par l'imitation des formes, en particulier des formes musicales classiques, devenait insupportable.³

Que dire alors du choix de Maguy Marin, au début des années 2000, de prendre pour modèle la fugue musicale ?

Autant jeter la danse dans un étau dont elle a mis des décennies à se libérer, dirait Laurence Louppe. En effet, la fugue est l'une des formes musicales les plus anciennes : elle se développe au XVII^e siècle à partir de formes instrumentales nées au siècle précédent, en particulier le contrepoint. Elle est aussi l'une des plus complexes, structurellement parlant : un véritable « casse-tête⁴ ». Forme polyphonique vocale ou instrumentale, « elle se caractérise par l'entrée successive de différentes voix selon le principe de l'imitation stricte. Le nombre des voix est généralement de 3 ou 4⁵ ». Dans son principe, la fugue consiste donc en une « fuite⁶ » d'un ou plusieurs motifs mélodiques ou rythmiques qui se dispersent en différentes voix sans pour autant renoncer à une unité fondamentale, rythmique et syntaxique. Fondée sur *l'imitation* (dont le paradigme le plus

¹ Selon le dramaturge Bart van den Eynde, « une partition musicale peut donner une structure et un univers linéaires aussi stricts à un spectacle de danse que le texte à une représentation théâtrale », in « Théâtre-danse : la fusion ou rien ! », *Alternatives théâtrales*, n°105, Bruxelles, 2010, p. 12.

² Par « thème », on peut entendre ici un geste, un déplacement ou une phrase dansée.

³ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 232

⁴ Allusion à l'article « Corps d'écriture. Conversation entre Philippe Guisgand et Jean-Luc Plouvier » consacré aux relations entre danse et musique chez Anne Teresa de Keersmaeker, *op. cit.*

⁵ Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique* (1977), Volume 1, Fayard, Paris, 1988, p. 123.

⁶ Le mot « fugue » est issu du latin *fuga* qui signifie « fuite ».

rigoureux est le canon), elle joue sur la reproduction d'un nombre limité d'éléments dont il s'agit de varier les modalités organisationnelles, domaine dans lequel le compositeur peut faire preuve de la plus grande fantaisie et créer la surprise. C'est sans doute pourquoi le musicologue Ulrich Michels souligne qu'en dépit de sa « forme très stricte dans son principe, la fugue, dans sa réalisation, permet à l'imagination de se déployer¹ ».

Alors que la fugue n'est pas originellement une musique à danser², elle a pu être considérée en raison de la rigueur de son organisation syntaxique comme un terrain d'expérimentation privilégié pour la danse et, en particulier, comme un moyen d'initier les jeunes chorégraphes à la composition. C'est la thèse que défend Jacqueline Robinson (elle-même chorégraphe *et* musicienne) au début des années 1980, partant du constat que nombre de danseuses et danseurs contemporains ne savent pas composer :

De s'appuyer sur la forme d'une œuvre musicale déterminée peut restreindre l'autonomie du langage chorégraphique et l'idée première se trouver déviée, voire faussée par l'obligation de se couler dans une forme préexistante. Cependant, l'inverse est également vrai, que parfois, la forme musicale propose un cadre architectural à l'œuvre chorégraphique et peut étayer une conception qui autrement serait faible.³

Et d'ajouter plus loin que beaucoup de procédés compositionnels en danse « dérivent ou sont analogues à des procédés d'écriture musicale⁴ », comme le contrepoint, le canon, l'unisson, la polyphonie, la diminution ou l'augmentation, raison pour laquelle un véritable chorégraphe ne peut pas faire l'économie, selon elle, d'une solide formation musicale.

Inutile de préciser que lorsqu'elle s'inspire de la fugue, Maguy Marin n'a rien d'une chorégraphe inexpérimentée. En raison de sa formation classique et pluridisciplinaire, elle maîtrise non seulement les ressorts de la composition chorégraphique mais connaît aussi la « musique d'écriture » savante. Du reste, elle a déjà souvent composé sur des partitions préexistantes, que ce soient des musiques de ballet⁵ ou des musiques initialement non destinées à la danse comme celles de Schubert, Mahler, Bach ou Beethoven. Pour autant, la création de *Points de fuite* en 2001 constitue pour elle un tournant puisqu'elle entreprend alors de s'affranchir de la partition musicale pour transposer certains principes compositionnels de la fugue à l'organisation du spectacle tout entier. Pièce chorale et polyphonique pour dix interprètes, *Points de fuite* mêle danse, parole et musique : comme dans *Waterzooi* (1993) et *Ramdam* (1995), les interprètes produisent une partie de la musique en direct, musique qui se mêle aux fugues de Bach (enregistrées) et à des extraits d'*Un Poète m'a dit* de Charles Péguy énoncés en scène. Comme toujours chez Maguy Marin, le choix de la forme est étroitement lié à son propos et s'inscrit dans une double perspective politique et métaphysique. Comme elle l'écrit dans sa note d'intention, il s'agit avec *Points de fuite* « d'approfondir la perception de la position et de la localisation en observant où l'on “se situe”, où l'on “a lieu”, où l'on “existe”⁶ », d'interroger la place et la

¹ Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique*, op. cit., p. 123.

² La tradition musicale occidentale comporte un nombre très important de « danses », parfois très anciennes, comme la pavane, la gaillarde, la courante, la chaconne ou le menuet, qui tiennent une place essentielle dans l'histoire du ballet.

³ Jacqueline Robinson, *Éléments du langage chorégraphique*, op. cit., p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ Ainsi des deux créations proposées par Maguy Marin pour le ballet de l'Opéra de Lyon : *Cendrillon*, en 1985, sur la musique de Prokofiev et *Coppélia*, en 1994, sur la musique de Léo Delibes.

⁶ Maguy Marin, note d'intention de *Points de fuite*, programme du mardi 11 décembre 2001, Espace Albert Camus, Bron.

responsabilité de chacun dans une dynamique collective, ce qui passe dans ce spectacle par un travail d'une ambition inédite sur la prise de parole des danseurs – qui s'avère, de l'aveu même de la chorégraphe, difficile.

Si pour *Points de fuite* la référence à la fugue est explicite, elle ne l'est pas pour *Les Applaudissements ne se mangent pas*. Pourtant, nous pensons que Maguy Marin y poursuit l'exploration du même modèle musical. Créé dans le cadre de la Biennale de la Danse de Lyon de 2002 dédiée à l'Amérique latine, ce spectacle se veut une exploration des « stratégies de pouvoir et [des] rapports de force qui régissent le fonctionnement des êtres humains¹ » et ce, à travers l'expérimentation d'une pluralité de possibilités spatiales et corporelles. Polyphonique, le spectacle joue sur la reprise entêtante des mêmes motifs avec variations : des phrases et des séquences chorégraphiques se répètent, découpées par l'apparition des interprètes qui surgissent par salves sur le plateau (à un, deux, trois, quatre ou plus), puis disparaissent. À bien des égards, ce spectacle nous paraît beaucoup plus radical que *Points de fuite* dans ses partis pris esthétiques, ce en quoi il préfigure *Umwelt* et témoigne de la manière de travailler de Maguy Marin pour qui chaque création s'inscrit dans le prolongement de la précédente. S'il est plus radical, c'est d'abord parce la chorégraphe y fait le choix de l'épure : la scène est entièrement vide et a pour unique décor d'immenses pendrillons faits de rubans de plastique multicolores qui rappellent les rideaux de porte dans les pays latins. C'est aussi que la musique s'y donne à entendre comme un paysage sonore oppressant et assourdissant² : des boucles électroniques reviennent comme des vagues jusqu'à l'obsession et font écho (sans pour autant leur servir d'appui) aux boucles chorégraphiques répétées sur scène par les danseurs. Ici, le modèle musical de la fugue et son principe d'imitation sont mis au service d'une œuvre beaucoup plus noire dans son propos que la précédente, plus explicitement engagée et dont l'esthétique n'a décidément rien de « culinaire ».

Il en est de même d'*Umwelt* qui, nous l'avons vu, provoque un scandale au moment de sa création en 2004. Comme *Les Applaudissements ne se mangent pas*, *Umwelt* est entièrement composé sur la répétition du même selon d'innombrables variations : selon Maguy Marin, il s'agit d'« épuiser les potentialités d'un motif par la composition, décomposition, recomposition des variations, successions, juxtapositions, en un flux continu : fugue et canon³ ». Inspirée pour ce spectacle par le concept spinoziste de *conatus*⁴ et par les théories du biologiste Jacob von Uexküll, la chorégraphe souhaite montrer comment tout être humain « s'efforce de persévérer dans son être », saisir quelque chose de l'existence humaine en son « milieu ». À cet effet, elle imagine un paysage humain qui se diffracte en une pluralité de personnages fugitifs accomplissant des gestes et des actions ordinaires. Seuls ou démultipliés, ceux-ci apparaissent et disparaissent par les interstices ménagés dans un dispositif composé d'une cinquantaine de panneaux réfléchissants disposés en quinconce au fond de la scène. Pendant une heure environ, personnages, gestes et actions reviennent comme autant de motifs soumis à variation, créant un paysage

¹ Maguy Marin, note d'intention des *Applaudissements ne se mangent pas* (septembre 2002), programme du spectacle recréé à l'Opéra de Paris/Palais Garnier, avril 2016, p. 37.

² Comme celle d'*Umwelt*, de *Turba*, de *Salves* et de *nocturnes*, la musique des *Applaudissements ne se mangent pas* est l'œuvre de Denis Mariotte.

³ Note d'intention d'*Umwelt*, texte consultable sur le site de la compagnie Maguy Marin à la rubrique « Créations », compagnie-maguy-marin.fr [En ligne].

⁴ Le *conatus*, terme latin qui signifie « effort », est un concept central de *L'Éthique* de Spinoza. Voir *L'Éthique*, III, proposition VI : « Toute chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être ».

mouvant comparable à celui de la mer : « Le mouvement semble se répéter alors qu'aucune vague n'est semblable¹ », dit Maguy Marin. Apparition, disparition, flux et reflux. En même temps, les innombrables accessoires et éléments de costumes circulent d'un interprète à l'autre sans distinction d'âge, de morphologie ou de sexe, ce qui fait surgir des images de plus en plus insolites : aux figures archétypales (roi, ouvrier, mariée, médecin, *pin-up*, boucher...) se mêlent peu à peu des figures composites, burlesques ou surprenantes. À la fin du spectacle, le devant de la scène est jonché d'objets et de détritiques témoignant du passage de ces bribes d'existences.

À l'instar de la fugue musicale, *Umwelt* recherche donc « l'épuisement des possibilités² » à travers la mise en œuvre de combinaisons *quasi* mathématiques qui forment un cadre compositionnel d'une précision implacable pour les interprètes. Après en avoir expérimenté plusieurs, Maguy Marin fait le choix de ne travailler qu'à partir des combinaisons offertes par sept interprètes et sur la base de « modules » de dix secondes, chacun constitué d'un personnage et d'une phrase gestuelle qui font motif. Ces « modules » sont eux-mêmes regroupés en séquences de 3 minutes 20 très exactement³, elles-mêmes soumises à reprises et variations. Dans *Umwelt*, la première contrainte est donc temporelle, obligeant les interprètes à compter, compter, jusqu'à incorporer la durée de chaque « module » à la seconde près, qu'ils soient en scène ou hors scène, et ce, d'autant plus que la musique ne peut pas leur servir d'appui. En outre, même s'il s'agit de travailler sur des gestes et des actions ordinaires (manger une pomme, enfiler une blouse, remonter son pantalon, fumer une cigarette, etc.), il n'est pas question de rechercher un quelconque naturalisme, la vitesse d'exécution de chaque geste ou action étant soumise aux contraintes rythmiques de la composition d'ensemble.

La seconde contrainte, non moins forte, est celle de l'espace : les interprètes évoluent presque exclusivement dans les interstices ménagés entre les panneaux réfléchissants qui forment une ligne horizontale face au public et à distance de lui. Tout l'avant de la scène se présente donc comme un espace vide, si l'on excepte le dispositif sonore posé à vue à même le sol aux pieds des spectateurs : trois guitares sur lesquelles court en continu un câble électrique. Au fil du spectacle, cet espace est peu à peu recouvert d'objets de toutes sortes, jetés là par les interprètes avec une désinvolture provocatrice. Bien que les niches ménagées dans le dispositif scénographique constituent l'espace de travail restreint des danseuses et des danseurs, elles ne sont pas toutes utilisées, la chorégraphe ayant fait le choix de réduire « l'espace de jeu⁴ » à sept sorties au lieu des neuf prévues, comme pour ménager des silences, des blancs qui font respirer l'écriture. Ces derniers sont d'autant plus nécessaires que la composition d'ensemble est conçue sous le signe du flux et de la démultiplication des images. En effet, chaque niche constitue un cadre d'apparition pour un ou plusieurs personnages démultipliés dans d'autres niches, selon des nombres variables. Autrement dit, chaque image se répète une ou plusieurs fois, soit que plusieurs personnages semblables accomplissent la même action en même temps, soit qu'un « module » gestuel soit repris en canon... De quoi, déjà, donner le vertige, créer l'hypnose ou susciter l'ennui. Pourtant, la fugue des images ne s'arrête pas là : outre que les panneaux du dispositif font miroir, ils vibrent et ploient sous l'effet d'un souffle

¹ Maguy Marin, « *Umwelt* et contre tous », propos recueillis par David S. Tran, in *Le Progrès* du lundi 29 novembre 2004.

² Expression utilisée dans la note d'intention d'*Umwelt*, *op. cit.*

³ Nous tirons toutes ces informations du *Journal de création d'Umwelt*, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*

puissant provoqué par un énorme ventilateur installé à jardin. De la sorte, ils diffractent les corps et les gestes comme dans un palais des glaces, créant un véritable kaléidoscope de reflets tremblés et fuyants, insaisissables.



Figure 1: le « Palais des Glaces » d'*Umwelt* (2004) © Didier Grappe.

En s'imposant de telles contraintes temporelles et spatiales, Maguy Marin déforme la réalité pour mieux la donner à réfléchir. Pour évoquer « notre presque rien¹ », « la fuite indéfinie de ces micro-événements qui ne méritent pas d'être racontés et qui tombent *quasi* hors de toute mémoire² », elle fait le choix d'une forme contraignante et d'un dispositif fictionnalisant qui produisent un effet de défamiliarisation. Dans *Umwelt*, la figure archétypale, le geste ordinaire, l'action triviale sont certes donnés à voir comme autant de façons possibles d'être au monde, mais ils le sont à la manière d'un ballet d'actions d'une grande étrangeté et souvent, aussi, d'une surprenante drôlerie. En témoignent, par exemple, les variations proposées autour de l'action de manger : d'abord traité selon les modalités les plus banales (passant.es mangeant une pomme, un gâteau, un sandwich, un hamburger, etc.), ce motif dérive peu à peu vers des images plus inattendues (hommes couronnés dévorant à pleines dents une cuisse de poulet, femmes aux oreilles de lapin croquant une carotte, humains à quatre pattes agitant un faisán dans leur « gueule », etc.).



Figure 2 : un personnage insolite dans *Umwelt* (2004) © Didier Grappe.

¹ Maguy Marin citée dans « Un *May B* du nouveau siècle » par Gérard Mayen, programme du Théâtre de la Ville de Paris, du 22 au 26 novembre 2004.

² Michel Foucault cité par Sabine Prokhoris dans *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, Les Presses du Réel, Dijon, 2012, p. 65.

À la dérive des actions ordinaires vers le burlesque ou l'étrange s'ajoute la dérive des personnages et des gestes qui s'hybrident entre eux comme par effet de contamination. Ainsi de ces têtes couronnées qui poussent négligemment du pied une cannette, se grattent la tête ou portent un sac poubelle comme les plus parfaits quidams. Et plus on avance dans le spectacle, plus on s'éloigne du réalisme, comme si le dispositif de flux et de reflux des images se déréglaient, le *gestus* de l'un se déplaçant vers un autre auquel il n'est pas « naturellement » associé (Quoi ? Deux hommes couronnés passent la serpillère ? Comment ? N'est-ce pas un homme parmi ces starlettes en robes de soirée ?). Autrement dit, la parfaite mécanique de départ où chaque *type* était reconnaissable à un élément vestimentaire, un accessoire, une posture, un geste, insensiblement se détraque. Ici ou là surgissent des images inédites qui ouvrent le champ des possibles. Surprise. Rire aussi car cette mise en dérive des images produit souvent un effet comique. Malaise, enfin, quand ce n'est plus une cannette que l'on repousse du pied comme une ordure mais un poupon joufflu.



Figure 3 : la « belle mécanique » se détraque dans *Umwelt* (2004) © Didier Grappe.

Dans *Umwelt*, la fuite des images se fait donc sous le signe de la pluralité, de la fiction et de l'humour, y compris le plus noir. C'est que la fugue n'y est pas un exercice de style mais une forme qui renferme une pensée à la fois métaphysique et politique. À contretemps des passions tristes qui nourrissent le nihilisme contemporain, *Umwelt* s'attache d'abord à explorer « ce que peut un corps¹ », à reconsidérer notre « puissance d'agir », qui, comme l'explique Spinoza dans *L'Éthique*, délimite les contours étroits mais réels de la liberté humaine. Inspiré par la philosophie matérialiste, *Umwelt* nous tend un miroir de notre condition qui rouvre le champ des possibles en dehors de toute transcendance. Certes, à travers le retour incessant du même selon d'infinies variations, *Umwelt* interroge le dérisoire de nos vies faites de la répétition des mêmes actions et des mêmes gestes ordinaires. Mais la répétition de ces petits riens, banals et universels, ne tient pas lieu de constat tragique de l'absurdité de l'existence : *Umwelt* nous montre « ce que nous sommes, vivants ; une évocation de notre presque rien, pourtant riche d'une multitude d'infinies variations² ». Tout en pointant le caractère éphémère de l'existence, ce spectacle met en scène une humanité résistante qui tente d'inscrire sa trace dans le monde malgré le souffle implacable du temps qui emporte tout. Et chaque geste qui se répète, circule de l'un à l'autre, participe de cette résistance à la disparition.

¹ Note d'intention d'*Umwelt*, *op. cit.*

² Maguy Marin citée par Gérard Mayen dans « Un *May B* du nouveau siècle », *op. cit.*, p. 15.

Cela dit, la dimension métaphysique n'exclut pas le politique : mieux, elle en constitue le soubassement, l'ensemble du spectacle reposant sur des partis pris esthétiques portés par un idéal démocratique. Le premier de ces partis pris est le choix de la *choralité*, un choix que l'on retrouve dans la plupart des créations de Maguy Marin depuis *May B* et par lequel elle repense la question de l'être-ensemble à l'aune des réalités socio-politiques contemporaines. En effet, le chœur d'*Umwelt* n'a pas grand-chose à voir avec l'idéal du *choros*¹ qui, selon Platon, constituait la forme idéale d'inscription du sens de la communauté à « l'apogée de la démocratie² » ; pas grand-chose à voir non plus, on s'en doute, avec le chœur uniforme du ballet classique imprégné par le modèle monarchique. En fait, le chœur d'*Umwelt* apparaît plutôt comme le fruit de l'alliance provisoire et hétérogène de singularités individuelles. Il est constitué d'hommes et des femmes aux corporéités différentes, qui endossent des costumes de toutes sortes et ne forment pas un ensemble unifié par la proximité spatiale des corps, ce qui nous éloigne du chœur dansé traditionnel marqué par l'uniformité, même si le spectacle joue sur la synchronisation des mouvements dans chaque « module ». Si chœur il y a, il n'existe que dans la coprésence des interprètes, le partage d'une expérience invitant à penser le singulier-pluriel dans la « tension non-résolue et perpétuelle³ » entre l'individu et le groupe. Aussi parlerons-nous ici à l'instar de Christian Biet et de Christophe Triau de « choralité diffractée » plutôt que de « chœur », soit la mise en œuvre d'un être-ensemble qui tente d'échapper à la fois au piège de l'uniformisation et à celui de l'atomisation :

[L]a choralité [...] devient alors le moteur d'une représentation « décentrée », facteur d'unité sous-jacente, mais en même temps, par la revendication de son caractère polyphonique et polymorphe, un matériau « plastique » de travail, permettant le jeu des glissements de la forme, sans cesse à construire et reconstruire sur la base, forcément mouvante, d'un ensemble – la base nécessaire d'une diffraction désirée.⁴

À ce parti pris fondamental s'en ajoute un deuxième, non moins important : celui de l'*horizontalité*, qu'exprime parfaitement le dispositif scénographique formant une ligne d'horizon où tous les personnages, quel que soit leur marquage social, sont mis sur le même plan – hommes et femmes, puissants et misérables. Ici, l'idéal démocratique qui sous-tend le spectacle se traduit par l'absence de toute hiérarchisation entre les personnages mais surtout par l'absence de toute fixité des rôles. Nous l'avons vu, le spectacle s'attache avec une irrévérence pleine d'humour à perturber les parts et les places en faisant circuler entre les interprètes les éléments vestimentaires, les gestes et les accessoires. À cette horizontalité du dispositif scénique s'ajoute l'absence de tout effet de saillance dans l'enchaînement des images qui « fuient » et dérivent sans qu'aucune ne s'impose durablement au détriment des autres. Autrement dit, la forme de la fugue, par son caractère polyphonique, favorise l'émergence d'un chœur sans héros, d'un « chœur éclaté, explosé en différentes figures qui ne seraient pas loin d'être anonymes⁵ ». Outre

¹ Le mot *chœur* vient du grec *choros* qui signifie « danse ».

² V. Soubrier, « Choralité », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Michel Corvin (dir.), Bordas, Paris, 2008, p. 297. Dans cet article, l'auteur oppose le *chœur* et la *choralité* qui, elle, traduirait « l'effritement du lien unissant les voix du chœur antique, [...] l'impuissance de ces voix à agir et à faire entrer la réalité dans un ordre intelligible » ou encore « l'aveu du relâchement du lien social dans le monde contemporain et l'absence de références globales ».

³ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, « Folio Essais », Gallimard, Paris, 2006, p. 855.

⁴ *Ibid.*, p. 863.

⁵ Jean-Christophe Bailly et Georges Lavaudant, *Théâtre et histoire contemporains III*, collection « Apprendre », Actes Sud-papiers, CNSAD, 1996, p. 50.

que Maguy Marin affirme par là l'égalité des êtres, des actions et des gestes dans le régime de visibilité du spectacle, elle nous invite à réfléchir à la puissance des interactions entre l'individu et le groupe, à « la façon dont les corps sont affectés », à celle dont « celui qui est affecté affecte les autres¹ ». Autrement dit, l'horizontalité du dispositif dans *Umwelt* est indissociable de sa puissance de *dévi*ation. La signification métaphysico-politique d'un tel parti pris esthétique est évidente, parce qu'elle nous rappelle que nous sommes non seulement tous dotés de capacités de transformation, mais aussi que notre être-au-monde est toujours un « être-en-commun », « être-avec » qui « ne s'ajoute pas de manière seconde et extrinsèque à l'être-soi et à l'être-seul² ». Dans une tension irrésolue entre le singulier et le pluriel, *Umwelt* nous interroge sur le sens d'un « nous » pensé à l'aune de l'humanité tout entière : « Que veut dire ce pronom qui, d'une manière ou d'une autre, doit être inscrit dans tout discours³ ? ».

Ajoutons à cela un quatrième parti pris esthétique intimement intriqué aux trois premiers : la polyrythmie. Nous l'avons vu, le rythme est le moteur du travail de Maguy Marin ; il joue un rôle fondamental dans ses créations pour la plupart fondées sur une partition temporelle extrêmement précise⁴. Chez elle, on peut dire que le rythme *commande* l'œuvre, trace visible de sa démarche de chorégraphe quand bien même le geste dansé semblerait s'être absenté. À cet égard, en dépit de leur puissance représentationnelle, il est évident que ses spectacles se distinguent du théâtre où un tel degré de maîtrise rythmique est rarement atteint⁵ « tant le théâtre suppose un jeu, une improvisation et une attention aux circonstances extérieures à la partition réglée⁶ ». Cela dit, que ce soit de la danse, du théâtre ou du cirque, le rythme peut être analysé à l'échelle du spectacle dans son ensemble : c'est ce que Patrice Pavis appelle « le rythme global de la mise en scène⁷ » qui « constitue et destitue les unités, opère rapprochements et distorsions entre les systèmes scéniques, dynamise les rapports entre les unités variables de la représentation, inscrit le temps dans l'espace et l'espace dans le temps⁸ ». Le plus souvent, le rythme opère comme un principe unificateur pour peu que les différents paramètres scéniques (gestes, actions, scénographie, lumières, musique, etc.) tendent à la synchronicité. Chez Maguy Marin, le rythme est surtout le mode privilégié d'énonciation du politique, « la volonté d'ensemble [semblant se faire] à partir de la reconnaissance de l'inaliénable des singularités⁹ », raison pour laquelle elle fait le choix de la polyrythmie, soit celui de la « superposition de rythmes différents particuliers avec décalage mutuel des accents rythmiques¹⁰ ». La portée politique de ce choix compositionnel est chez elle sans ambiguïté ; plus, il est de l'ordre de la conviction. Comme elle l'affirme avec force, « il faut à la fois faire cohabiter son être particulier et laisser un espace à l'en-commun. C'est l'ensemble conflictuel de ces

¹ Maguy Marin dans « Maguy Marin en reconstruction », *Lyon Figaro, Cahier régional* n°3 du 29 novembre 2004.

² Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 203.

³ *Ibid.*, p. 221.

⁴ Maguy Marin est réputée pour déterminer la durée de ses spectacles à la minute près.

⁵ On pense ici, évidemment, au travail de Meyerhold sur le rythme de la mise en scène et « l'acteur musical ».

⁶ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 438.

⁷ Patrice Pavis, « Rythme », *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 311.

⁸ *Ibid.*, p. 312.

⁹ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 864.

¹⁰ Marc Honegger, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1976, p. 820.

singularités qui vont accomplir un acte commun, qui sera, lui, rythmé par tous mais quand même un. L'amour et la solidarité en sont les conditions¹ ».

À l'évidence, chez Maguy Marin, le modèle musical de la fugue constitue donc un moyen privilégié de mise en œuvre de cette idée. Dans *Umwelt*, la polyrythmie participe de la dérive progressive des images et de leur contamination réciproque. Alors qu'au début du spectacle, leur flux et reflux semblent fondés sur la même durée à partir d'une unité de mesure temporelle de 10 secondes, leur durée d'exposition se met peu à peu à varier (par exemple, par le doublement ou le triplement de cette unité) en même temps que varie la longueur des intervalles entre les images qui se raccourcissent par effets de tuilage. Ainsi, à la démultiplication des images, la chorégraphe ajoute la diversification de leur temps d'exposition selon une logique avant tout musicale et non mimétique. La polyrythmie qui sous-tend l'écriture scénique est d'autant plus sensible que le continuum spectaculaire s'interrompt parfois, empêchant le spectateur de s'abandonner totalement au flux et au reflux hypnotique de cet horizon mouvant. Ainsi, à intervalles irréguliers et sans qu'il soit possible de l'anticiper, un ou plusieurs interprètes s'immobilisent pour regarder longuement le public. Dans un face à face d'une grande simplicité, ils suspendent pour un moment le flux des actions et des gestes pour se donner à voir comme des points fixes. En tenue quotidienne, le visage comme lavé de toute intention, ils se tiennent simplement en présence du spectateur et en miroir de lui.



Figure 4 : les interprètes-rhapsodes dans *Umwelt* (2004) © Didier Grappe.

Outre que leur immobilité fait contraste avec le mouvement continu qui régit la composition d'ensemble, le fait que les interprètes sont alors dépouillés de tout appareillage fictionnel (postiches, costumes, accessoires affichant leur caractère factice) donne l'impression qu'ils se donnent à voir pour ce qu'ils sont *réellement* : des êtres semblables à nous, nos égaux et notre possible reflet. Autrement dit, dans *Umwelt*, le continuum visuel hypnotique (que renforce le continuum sonore) est mis en tension avec un principe de discontinuité qui permet de s'en distancier. Cette tension entre mouvement et immobilité, vide et plein, jeu et non-jeu, est soulignée par la lumière : alors que la plupart du temps seuls les panneaux réfléchissants sont éclairés – le devant de la scène restant plongé dans la pénombre –, dans les moments de face à face avec le public, le plateau s'illumine entièrement, tirant le spectateur de sa possible torpeur. Selon nous, ces temps faibles constituent paradoxalement les véritables temps forts du spectacle,

¹ Maguy Marin, « En empêchant le trouble, la confusion, on empêche la vie », *op. cit.*, p. 41.

moments où s'affirme la fraternité profonde entre les interprètes et les spectateurs, où tend à s'effacer la frontière spatiale et symbolique entre la scène et la salle, la réalité et la fiction. Dans ces moments d'une sobriété émouvante, les artistes se présentent à nous comme de simples « rhapsodes » délégués par la communauté humaine pour la représenter.

Cela dit, l'idéal démocratique qui sous-tend *Umwelt* ne fait pas de cette œuvre un spectacle « culinaire », encore moins consensuel. Nous l'avons vu, *Umwelt* ne suscite pas l'unanimité au moment de sa création en 2004. C'est que Maguy Marin, dans son souci de « toucher à l'os¹ », y fait preuve d'une radicalité esthétique qui peut passer pour provocatrice, même aux yeux de spectateurs initiés. Cette radicalité n'est sans doute pas à rechercher dans le recours exclusif au geste ordinaire, qui, au début des années 2000, nourrit depuis longtemps la création chorégraphique contemporaine. En revanche, on peut sans doute considérer comme radical le choix d'une écriture répétitive sans véritable évolution diachronique : en l'absence d'effet de saillance dans le continuum visuel, *Umwelt* oblige le spectateur à une attention constante pour apprécier les nombreuses variations et les subtils effets de décalage étonnant des images en apparence banales. Radical aussi le choix d'un dispositif scénographique qui limite la création de l'espace par les interprètes et l'amplitude de leurs mouvements, alors qu'on sait que ces éléments font toujours partie de l'horizon d'attente de nombreux spectateurs de danse, en dépit des expérimentations du courant « performatif ». Mais ce qui met le spectateur le plus rudement à l'épreuve², c'est certainement le contraste saisissant entre le son et l'image qui va, dans *Umwelt*, jusqu'à la disjonction. En effet, nous l'avons évoqué au début de notre analyse, la musique de Denis Mariotte se présente comme une onde sonore continue, saturée jusqu'à en devenir physiquement éprouvante, et ce, d'autant plus qu'elle se superpose au vacarme provoqué par le souffle puissant qui balaie le plateau de manière ininterrompue. Entremêlés qu'ils sont l'un à l'autre, ces deux sons créent un « *background sound* » enveloppant et non-référentiel sur le fond duquel peinent à se faire entendre les sons produits sur le plateau par les interprètes (voix, bruit de chutes de corps ou d'objets, etc.). Autrement dit, dans ce spectacle, le fond sonore, en raison de sa puissance (Michel Chion dirait de l'ampleur de son « image-poids » et de son « échelle » suggérant une source de grande dimension³) passe au premier plan, renvoyant à l'arrière-plan comme des épiphénomènes les sons produits par les corps en mouvement, ce qui inverse l'ordre habituel de la perception acoustique au théâtre. Ainsi, la musique matérialise l'*Umwelt*, sorte de *milieu* qui englobe une multiplicité de sons disparates et enveloppe les interprètes et les spectateurs dans la même gangue sonore. Ajoutons que les modulations de grande amplitude de la musique semblent également submerger la rythmique des images, comme si ces dernières pulsaient à petite échelle sur fond d'une vague sonore d'une telle ampleur que son rythme pulsatif échappe à la perception humaine.

Comme on le pressent, en dépit de cet effet de découplage, la musique n'est pas sans rapport avec l'image. En fait, c'est comme si elle en constituait l'arrière-monde ou la source souterraine : une source d'énergie pure, unique, brutale, ininterrompue, sorte de

¹ Cette expression est de Maguy Marin.

² En témoigne la revue de presse du spectacle au moment de sa création en 2004 qui insiste sur la pénibilité de la musique.

³ Voir Michel Chion, *Le Son. Traité d'acoulogie*, Armand Colin (2^{ème} édition), Paris, 2010, p. 11 : selon lui, « "l'image-poids" du son » est « la représentation (stable, indépendante du volume du son diffusé et de notre distance par rapport à la source) de la puissance de la cause par rapport à notre propre échelle ».

matérialisation de « l'Urgrund caché de l'être » d'où surgissent des *formes* (postures, actions, gestes) comme autant de manifestations irrépressibles de « la tendance tout aussi irrépressible de cet être vers l'individualisation dans la multiplicité des phénomènes¹ ». Pour nous, dans *Umwelt*, la friction entre la musique et les images constitue donc une traduction sensible du combat éternel entre l'apollinien et le dionysiaque ; en même temps, ce spectacle montre bien qu'on ne peut penser l'un sans l'autre, la musique matérialisant *l'unité vibratoire du monde* mais aussi *l'envers des images*. Bien qu'il ne s'agisse pas de provocation gratuite, l'expérience n'en est pas moins éprouvante dans la mesure où la musique impose sa vibration monstrueuse, totalisante, même lorsque le plateau est déserté de toute présence humaine. Outre qu'elle vrille les oreilles des spectateurs, elle joue sur les états de corps des interprètes qui évoluent sur le plateau dans une *quasi* surdité tout en luttant contre la tempête qui les déporte à cour, soulève leurs cheveux et fait voler leurs vêtements. Dans l'irrésistibilité de son flux que rend visible le souffle implacable qui secoue la scène, la musique se laisse donc appréhender aussi bien par l'ouïe que par la vue, le toucher et le sens kinesthésique. Devant un tel spectacle, difficile de ne pas se remémorer cette célèbre pensée de Pascal : « Nous sommes embarqués ».

Pièce métaphysique et politique d'une ambition inédite, *Umwelt* n'est pas pour autant un aboutissement. Véritable matrice, elle ouvre la voie à d'autres œuvres dans lesquelles Maguy Marin approfondit sa « philosophie bâtarde » à travers l'invention de nouvelles formes. Dans *Turba*, *Salves* et *nocturnes*, sans abandonner totalement le modèle souterrain de la fugue, elle s'attache plus spécifiquement à expérimenter des techniques compositionnelles issues des arts visuels, en particulier le montage. Cette technique est déjà repérable dans *Umwelt*, de même que la modélisation cinématographique dans ses principes originels (discontinuité et intervalle) : selon Xavier Baert, « pour décrire la littéralité du geste quotidien, Maguy Marin retrouve le dispositif d'intermittence propre au pré-cinéma : comme le zootrope, tambour en rotation dont les fentes permettent de reconstituer un mouvement, les panneaux d'*Umwelt* font de l'intervalle le mode d'apparition du geste² ». En soi, cette coexistence des modèles musical et cinématographique n'a rien de surprenant : on sait combien l'art du montage a à voir avec la musique. Henri Michaux ne parle-t-il pas de la musique comme d'un « montage en l'air³ » ? Quant au montage filmique, n'est-il pas « une musique pour les yeux⁴ » ? Dès le début du XX^e siècle, cette conception est expérimentée par le réalisateur d'avant-garde soviétique Dziga Vertov, pour qui le montage ressort pleinement de la composition musicale à base de thèmes, variations et *leitmotiv*⁵. Aussi les analyses de spectacle que nous allons mener dans les pages qui suivent répondent-elles surtout à un choix de notre part, celui de mettre l'accent sur le modèle dominant qui régit la composition des œuvres et leur donne sens. Il s'agit donc avant tout du choix d'un *point de vue* plus que du constat d'une réorientation radicale des partis pris esthétiques de Maguy Marin.

¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, op. cit., p. 268.

² Xavier Baert, « Maguy Marin : retour sur *Umwelt* », plaquette du Festival d'Automne à Paris, 13 octobre-15 décembre 2012, p. 40.

³ Henri Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique » (1958), in *Œuvres complètes II*, « Bibliothèque de La Pléiade », Gallimard, Paris, 2001.

⁴ François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009, p. 31.

⁵ Voir, notamment, *L'Homme à la caméra* sorti en 1929, que Vertov présente alors comme « une œuvre expérimentale [qui] vise à créer un langage cinématographique vraiment international fondé sur son absolue séparation d'avec le langage du théâtre et de la littérature » (Notre traduction).

2.3.2 *Turba*, une fresque à la splendeur baroque

Des perspectives, diverses, reliées par d'invisibles ponts – notre œuvre, ces ponts, toujours à venir, notre œuvre et notre tâche de spectateur – et du glissement de l'une à l'autre, de la tension aussi entre elles, il surgira que le visuel soit aussi bien pure musique, l'espace lumineux, en ses rythmes syncopés, danse véritable, et les corps, texture du temps et matière colorée, les mots mêmes de la philosophie.

Sabine Prokhoris¹

Créé en 2007 dans le cadre du Festival de Danse de Cannes en collaboration avec Denis Mariotte qui cosigne le spectacle, *Turba* ne s'avère pas moins ambitieux qu'*Umwelt*, et tout aussi étrange. Du reste, bien qu'il soit récompensé du Prix de la Critique, ce spectacle divise violemment le public². Peut-être est-ce parce que, comme son « grand frère », il est porté par une ambition philosophique inédite que la forme, expérimentale, tente de rendre sensible.

Hymne à la *tourbe*, à la *turbulence* du monde, *Turba* prend sa source dans la pensée du philosophe grec Épicure à travers la traduction qu'en fait le poète latin Lucrèce dans le *De Rerum natura*. Si, après Spinoza, la philosophie matérialiste continue de nourrir le travail de la compagnie Maguy Marin, cette fois, il est difficile pour le spectateur de l'ignorer puisque de larges extraits du poème de Lucrèce sont énoncés en scène. En raison de cette place importante faite au texte, *Turba* se présente donc comme un hybride au croisement de la danse et du théâtre, avec le lyrisme pour horizon commun : « une affirmation du multiple comme source de joie³ ». Pendant une heure environ, onze interprètes évoluent dans un étrange ralenti au milieu d'un dispositif scénographique qui occupe l'ensemble du plateau : trente praticables rectangulaires noirs, hauts de soixante centimètres, disposés en six rangées de cinq lignes quadrillant l'espace. Comme *Umwelt*, *Turba* se caractérise donc par un dispositif scénographique contraignant qui découpe l'espace et limite son occupation par les interprètes. À cette contrainte spatiale s'ajoute, comme on peut s'y attendre, une partition rythmique rigoureuse. Autrement dit, malgré son hybridité ostentatoire, *Turba* est un spectacle très écrit. Au principe de cette écriture, il y a le montage, non plus montage d'images fugitives inspirées de la vie ordinaire, mais montage de « tableaux » exhibant leur dimension plastique et leur facticité. En dépit d'une parenté esthétique et philosophique avec *Umwelt*, *Turba* ne lui ressemble guère au premier regard : son esthétique tout en faux-semblants radicalement anti-illusionniste nous entraîne plutôt du côté du baroque. Ajoutons à cela une précision importante : corps hybride, cousu, étrange, mais corps tout de même, l'œuvre donne une impression d'unité par delà l'hétérogénéité, premier indice de la présence invisible d'un « monteur-rhapsode » dont la « voix d'écoute et d'inquiétude » cherche à parvenir jusqu'à nous. C'est d'ailleurs en quoi *Turba* ressort bien davantage du montage que du collage.

¹ Sabine Prokhoris, *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, op. cit., p. 39.

² Voir notamment le témoignage de Yoann Moreau : « *Turba*, un spectacle transgressé », op. cit.

³ Maguy Marin, note d'intention de *Turba*, op. cit.

En effet, tout au long du spectacle, le continuum sensible – visuel, sonore et rythmique – ne disparaît jamais complètement. Bien que l’écriture ne repose sur aucune linéarité narrative, une évolution diachronique reste perceptible à travers la transformation progressive de l’image scénique, transformation rythmée par une succession de « tableaux » découpés dans l’espace et le temps. Autrement dit, dans *Turba*, la mise en relation des éléments se fait selon « une logique d’intégration et de cohérence qui donne force à la lisibilité du sens »¹, ce qui ne veut pas dire que la discontinuité n’est pas au principe de l’écriture scénique puisque c’est elle qui donne son rythme au spectacle, et que, comme toujours chez Maguy Marin, *c’est d’abord le rythme qui fait sens*. Plus concrètement, la composition repose sur un principe d’alternance qui touche tous les paramètres spectaculaires : alternance entre la lumière et le noir, le bruit et le silence, le ralenti et les accélérations, l’immobilité et le mouvement, le jeu et le non-jeu. Contrairement à *Umwelt*, les onze interprètes sont toujours à vue : alors même que le spectateur s’installe, ils sont assis en tenue quotidienne les uns à côté des autres au fond de la scène sans rien pour les dissimuler si ce n’est les praticables qui occupent le plateau. Derrière eux, on peut apercevoir un fouillis d’objets hétéroclites dont certains attirent le regard par leurs matières et leurs couleurs éclatantes. Autrement dit, le spectateur assiste à leurs préparatifs ; il est le témoin du moment liminal de la mise en jeu. En réalité, cette liminalité contamine très vite l’ensemble du spectacle où se côtoient et interagissent en permanence des interprètes en jeu et des interprètes qui ne le sont pas, bien différenciés par deux états de corps : le corps ludique étant ralenti et cadencé, le retour au rythme quotidien est alors perçu par le spectateur comme une accélération. Ces ruptures de régime corporel participent du rythme du spectacle, corps quotidiens et corps ludiques coexistant toujours sur le plateau. Ils créent aussi, comme dans *Umwelt*, un effet de distanciation en rappelant au spectateur la dimension fictionnelle de l’œuvre et la fonction « rhapsodique » des interprètes en charge de la représentation.



Figure 5 : corps quotidien et corps ludique dans *Turba* (2007) © Didier Grappe.

Ce principe de discontinuité est mis en place dès le début du spectacle à travers la construction successive de cinq courts « tableaux ». Là, des interprètes en tenue quotidienne viennent à l’avant-scène se travestir grossièrement ou se faire travestir et grimer par un partenaire, avant de prendre la parole pour énoncer un extrait du poème de Lucrèce. Ces « tableaux » composés à vue s’apparentent au genre du portrait. Ils donnent à voir des figures étranges, *figures* exposées et non *personnages* incarnés : poète latin en toge

¹ Jacques Rancière, *Malaise dans l’esthétique*, op. cit., p. 68.

et couronne de lauriers, duo de nymphettes en robes roses au long nez postiche, soldat borgne portant sur ses épaules un mannequin sans tête, reine en somptueuse robe de velours grenat, Poilu au visage crayeux. Comme le rappelle Julie Sermon, le terme de *figure*, « dérivé du latin *figura* (“forme, aspect”, “représentation sculptée”), [...] renvoie d’abord à l’idée d’une forme d’apparition¹ ». Dans *Turba*, cet effet d’apparition est renforcé par la lumière : d’abord diffuse et verticale, elle se modifie un court moment pour circonscrire l’image achevée dans un clair-obscur rappelant la peinture baroque, pendant qu’une vibration sonore de plus en plus intense recouvre le son de la voix. Après un court moment, la lumière baisse en intensité et le silence se fait. Les interprètes quittent alors l’avant-scène pour aller s’asseoir de face ou de dos sur l’un des praticables.

Après ce temps de mise en place de la « convention consciente », l’ensemble de la troupe, costumée ou non, participe à la composition de « paysages » dont le cadre est le plateau tout entier. Dans cette partie du spectacle, les interprètes s’avancent au ralenti du fond vers l’avant-scène, suivant l’un des cinq couloirs parallèles dessinés par les trente praticables. Huit traversées se succèdent lentement, avec des variations, selon qu’ils font demi-tour une fois arrivés à l’avant-scène et reprennent un rythme de marche familier, ou qu’ils tournent sur eux-mêmes sur le même rythme lent et cadencé pour regagner le fond du plateau. Participant pleinement de la rythmique d’ensemble, une vibration sonore très intense accompagne le mouvement ralenti, interrompue par des silences marquant le retour au rythme familier de la marche. Ce rythme est également souligné par le jeu des lumières : clair-obscur sublimant les corps en marche dans les travées ; noir-silence signalant les ruptures de jeu et découpant les « tableaux » dans l’espace et le temps.

Cependant, comme dans *Umwelt*, cette belle « mécanique » se détraque. Plus : elle n’est mise en place que pour se détraquer. Annoncée par un vent de tempête qui balaie le plateau et par la montée en puissance de la vibration sonore devenue assourdissante, la troisième partie du spectacle donne à voir, après un noir prolongé, une scène devenue chaotique : praticables renversés et superposés, tissus colorés, branchages, gerbes de fleurs, monceaux de vêtements enchevêtrés... Peu à peu, des figures surgissent de l’obscurité : deux demoiselles en perruque vêtues de robes à vertugadins, une jeune fille jouant à colin-maillard au milieu du chaos, le duo de Nymphettes en robes roses, deux hommes qui se maquillent et se travestissent en femmes à l’avant-scène. Pour compléter cet étonnant tableau, un groupe de musiciens se forme à jardin et entame un air de Schubert. Dans cette partie du spectacle, les effets de cadrage se multiplient : cadrages par la lumière sur fond d’obscurité, miroirs ou écran vidéo, créant une confusion entre les interprètes en chair et en os et leur image démultipliée.

À tous ces éléments, on comprend que le modèle pictural influe sur la composition chorégraphique et détermine les états de corps, le traitement du temps et de l’espace. Chorégraphique, *Turba* l’est parce que construit sur des trajectoires et une partition rythmique rigoureuses dont les corps en mouvement sont les éléments premiers, rythme rendu sensible par l’alternance entre le corps quotidien de l’interprète et son corps ludique ralenti. Mais si chorégraphie il y a, c’est une *chorégraphie de tableaux* comparable à la « dramaturgie de tableaux » imaginée par Diderot au XVIII^e siècle. Utilisé au théâtre en référence à une vision picturale de la scène dramatique, le « tableau » désigne alors « un effet de découpe, analogue à celui que produit le cadre d’une toile de peinture. Sa vocation

¹ Julie Sermon, « Figure », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 559.

dramaturgique est de créer une focalisation [...] sur un monde (un milieu, une époque) qui s'impose au spectateur avec une présence visuelle et silencieuse méconnue de l'abstraite dramaturgie classique, exclusivement fondée sur la parole¹ ». De même, *Turba* substitue à un régime d'enchaînement syntagmatique un régime d'accentuation paradigmatique, privilégie le geste sur l'action, « la simultanéité des corps » sur « la successivité des actes² ». Appliqués à l'art chorégraphique, ces principes compositionnels impliquent chez le danseur le renoncement à la virtuosité en même temps qu'ils invitent le spectateur à la contemplation plus qu'à l'empathie kinesthésique.

En effet, le traitement du temps dans *Turba* joue essentiellement sur le statisme et le ralenti, faisant entrer le spectateur dans une temporalité dilatée qui influe sur sa perception de l'œuvre et sur son interprétation. Outre que le ralenti correspond à une dilatation du regard, créant un effet de loupe sur les corps en mouvement, il fait du temps une réalité concrète, *quasi* visible :

Le ralenti donne le temps de voir – ou donne le temps à voir. Il restitue la continuité mythique du temps, il unifie, s'impose d'emblée comme figure onirique en même temps qu'il prélève l'attention, oblige le regard à s'apaiser ou à devenir profondément scrutateur. [...] ; sa lenteur même fait croire à sa permanence.³

La modélisation picturale influe aussi sur le traitement de l'espace : dans *Turba*, elle est surtout repérable à l'orientation des corps. En effet, les interprètes en jeu se présentent presque toujours dans un rapport facial avec le public, y compris (ce qui est surprenant, voire franchement comique) lorsqu'ils se déplacent latéralement. Du reste, les figures qu'ils présentent semblent n'être que des façades : il suffit qu'ils se retournent pour faire apparaître la tenue quotidienne sous le costume-panoplie ouvert dans le dos, ce qui renvoie à la planéité du tableau. Ajoutons que, dans la première partie du spectacle, la composition des figures est mise en scène de manière ostentatoire : placement dans l'espace, mise en place des costumes et des accessoires (perruques, postiches, attributs symboliques, etc.), maquillage grossier, pose. Relayant sur le plateau le geste de l'artiste (à la fois peintre, metteur en scène et chorégraphe), des interprètes en tenue quotidienne participent à l'élaboration des figures, habillant ou maquillant leur partenaire. Cette picturalité est renforcée par divers effets de cadrage qui délimitent les contours de l'image brièvement arrêtée, par le biais de miroirs, ou, à la fin du spectacle, par un écran vidéo. Cela dit, le cadrage se fait le plus souvent par la lumière, modelant les figures sur fond d'obscurité, créant des contrastes à la manière du clair-obscur de la peinture baroque. On en reconnaît d'ailleurs d'autres traits caractéristiques à l'utilisation de couleurs chaudes et vives et aux effets de lumière sur les étoffes, voire à la recreation pure et simple de « tableaux vivants ». C'est le cas dans la troisième partie de *Turba* où l'une des interprètes recompose à vue la célèbre toile de Velasquez, « Les Ménines » (1656). Plus tard, on croit reconnaître le « Portrait de l'Infante Marie-Thérèse » (1654), revisité par deux hommes travestis dont l'image filmée en gros plan est diffusée sur un écran vidéo. La référence à la peinture baroque est donc explicite dans *Turba*, ce qui contribue à l'unité esthétique du spectacle. Cependant, il ne s'agit pas ici de figer l'image comme dans le « tableau vivant »,

¹ Mireille Losco, « Tableau », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 210.

² *Ibid.*, p. 211.

³ Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, op. cit., p. 134.

cette forme de théâtre de salon popularisée par Lady Hamilton à la fin du XVIII^e siècle¹ : pris dans un flux continu d'images en constante métamorphose, le spectateur voit progressivement le « tableau » se faire puis se défaire sans que la parole ne s'interrompe avec l'apparition de la figure, même si cette apparition constitue sans conteste un temps fort du spectacle.



Figure 6 : un « tableau vivant » dans *Turba* (2007) © Didier Grappe.

Anges, moniales, conquistadors, cardinaux, la plupart d'entre elles semblent tout droit sorties des portraits de Velasquez, de Murillo ou de Rembrandt, les grands peintres de la période baroque. Cependant, elles apparaissent surtout comme des montages plastiques et non comme des reproductions fidèles ou de simples portraits, ce à quoi on peut deviner une intention plus iconoclaste que citationnelle. En effet, les costumes-panoplies sont portés indifféremment par des hommes et des femmes, voire, parfois, par des mannequins à taille humaine qui côtoient leurs doubles vivants vêtus à l'identique. *Turba* donne à voir des êtres hybrides et exposés comme tels, à la fois féminins et masculins, vivants et morts, qui mêlent le comique et le tragique selon les principes du grotesque. Cet effet de montage est accentué par l'usage de nombreux accessoires factices (perruques synthétiques aux couleurs artificielles, moustaches, nez, seins, ventres postiches...) et par le recours à des maquillages épais (visage crayeux, pommettes rouges, sourcils noircis au crayon) qui recouvrent les visages comme des masques. Ainsi, à la fin du spectacle, une des interprètes élabore à l'avant-scène une sorte de Déesse Nature déformée par un corps postiche, coiffée d'une haute perruque et d'une couronne de pacotille. Un énorme serpent, des gerbes de fleurs sur les épaules, elle prend dans ses bras un cochon miniature et une chouette en peluche avant de quitter le plateau d'une démarche chancelante. Grotesque. À d'autres moments, le corps humain disparaît complètement comme une toile peu à peu recouverte : ne subsiste de lui que la verticalité et le mouvement. Ainsi, dans la deuxième partie du spectacle, les interprètes s'avancent d'un pas lent et cadencé dans les couloirs dessinés par les praticables, entièrement dissimulés par d'énormes bouquets de tissus chatoyants, des branchages ou des gerbes de fleurs, créant une sorte de paysage mouvant et hypnotique. Ce paysage qui s'avère tout aussi étrange que les portraits suscite chez le spectateur un sentiment d'inquiétante

¹ Voir à ce sujet l'article de Arnaud Rykner, « Tableau dramatique – Tableau vivant », in *Les Mots du théâtre*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2010.

étrangeté n'excluant pas une prise de distance amusée, un *trouble* qui tire le spectacle du côté des esthétiques *queer*¹.



Figure 7 : les « paysages mouvants » de *Turba* (2007) © Didier Grappe.

Comme on s'en doute, ces partis pris de mise en scène n'ont rien de formalistes. De fait, ils sont la traduction scénique du texte philosophique dont s'inspire le spectacle et dont de larges extraits sont donnés à entendre² : le *De Rerum natura*. Outre que ce texte prend une place exceptionnelle dans *Turba* comparativement aux précédentes créations de la compagnie Maguy Marin, il constitue un choix atypique. En 7400 vers, le poète latin Lucrèce y expose la morale épicurienne et sa théorie physique de la création de l'univers ; selon cette théorie, le monde serait constitué d'une infinité de particules invisibles et indivisibles (les *atomes*) tombant dans le vide jusqu'à ce qu'une légère déviation de leur trajectoire (le *clinamen*) ne vienne provoquer le chaos et la vie par la rencontre et l'agrégat de ces corps premiers. En donnant un tel texte à entendre, Maguy Marin manifeste une fois de plus son ambition philosophique et son goût pour la langue poétique. Cela dit, c'est en chorégraphe qu'elle le fait comprendre en collaboration étroite avec le compositeur Denis Mariotte : là, conjuguant la danse, la musique et le théâtre, tous deux font de la philosophie une « matière de mots³ » dans le tissu sensible.

En effet, tout au long du spectacle, le texte est musicalisé. Non que les interprètes chantent, mais leurs voix sont sonorisées et se mêlent à un montage hétérogène de sons enregistrés et d'extraits musicaux très divers (vibration sonore, chants d'oiseaux, tintements de cloches, murmure de cascade, guitare électrique, piano, etc.), de sorte qu'ils ne sont pas toujours audibles. En outre, dans *Turba*, les extraits du *De Rerum natura* sont énoncés dans six langues différentes, langues qui « sont d'abord intensités sonores, rythmiques, mélodiques, intonations expressives, mais [...] aussi inductrices d'imaginaires et pure matérialité poétique⁴ ». Matériau sonore hétérogène, elles reflètent la diversité des interprètes qui sont d'origines différentes, comme en témoignent les accents qui émaillent certains passages énoncés en français. Dans ce Babel musical et vocal, le sens se perd donc en partie : « un contenu sémantique approximatif atteint le spectateur lorsque

¹ Voir *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2015.

² Le spectacle propose un montage d'extraits du *De Rerum natura* autour de quatre grands thèmes : la transformation de la matière, la déviation des atomes, la théorie des simulacres et le *carpe diem*.

³ Cette belle expression est de Denis Guenoun, in *L'Exhibition des mots*, op. cit., p. 31 : « Le théâtre est la venue à la scène d'un texte originaire, d'une matière de mots ».

⁴ Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, op. cit., p. 102.

“passe” la ou les langue(s) qu’il connaît¹ » et, par contamination, éclaire les autres passages. Cela dit, Maguy Marin et Denis Mariotte ne cherchent pas seulement à rendre sensible la musicalité du texte, ils mettent aussi la parole en spectacle en jouant sur la théâtralisation de la voix à travers l’exagération des mécanismes vocaux par rapport à la norme habituelle. Ainsi, lorsqu’ils énoncent le texte, tous les interprètes semblent traversés par une même ferveur, comme pour inviter le spectateur à partager la puissance lyrique du poème à défaut d’en goûter pleinement le sens. De surcroît, quelle que soit la langue dans laquelle il est énoncé, le texte est soumis à un traitement spécifique qui contraste avec le parler *naturel*, la diction des interprètes pouvant être, selon les moments, déclamée, scandée, hurlée ou encore ridiculement ampoulée. Dans ce paysage sonore hétérogène, le retour à la langue française simplement énoncée, lorsqu’il survient, prend alors valeur d’évidence², réactivant l’écoute et condensant intensément le sens.

Mais le plus souvent, *Turba* tourne superbement le dos au *naturel* pour surenchérir sur les règles et les conventions du jeu. Ainsi, à la théâtralisation de la voix s’ajoutent des effets de dédoublement qui donnent l’impression que la voix est, en quelque sorte, *montée* sur le corps ou encore que l’interprète *exhibe* son texte comme il *exhibe* ses panoplies. Au début du spectacle, par exemple, un interprète déguisé en Poilu énonce un extrait de Lucrèce avec ferveur avant de se mettre à chanter... Enfin, pas vraiment : un magnétophone est posé à côté de lui qui diffuse un *lied* interprété par une voix féminine. Au trouble provoqué par le découplage du son et de l’image s’ajoute la confusion créée par l’effet de chiasme entre le corps et la voix. Loin d’être anecdotiques, ces jeux de dédoublement gagnent en complexité au fil du spectacle. Ainsi, à la fin de *Turba*, deux hommes assis dans la pénombre doublent vocalement l’image muette de deux travestis diffusée sur un écran vidéo. Comme si cela ne suffisait pas, alors qu’un des interprètes parle en français, il est doublé par l’autre dans un italien ampoulé plein de préciosité. L’effet est réjouissant. Mais ne nous y fions pas : dans *Turba*, le *jeu* est beaucoup plus sérieux qu’il n’en a l’air. C’est qu’il est, selon nous, étroitement lié à la pensée philosophique développée dans le *De Rerum natura*.

En effet, même si le texte est souvent inaudible, voire inintelligible, Maguy Marin et Denis Mariotte ne renoncent pas à en exprimer le sens. Dans *Turba*, ce sont tous les paramètres spectaculaires qui prennent en charge la pensée de Lucrèce par effet de dissémination. L’un des principaux vecteurs du sens est précisément le choix d’une mise en scène *théâtralisée*, au sens où « au lieu d’imiter le réel, les signes de la représentation insistent sur le jeu, la fiction et l’acceptation du théâtre comme fiction et convention³ ». Dans *Turba*, la théâtralisation de la voix rejoint de façon évidente celle des figures, mais aussi les costumes-panoplies, les maquillages outranciers et les innombrables objets qui prolifèrent sur scène, artefacts dont les couleurs trop vives et les matières synthétiques attirent le regard : animaux factices (oiseaux, chouette, serpent, cochon...), perruques, postiches, mannequins. Par là, la mise en scène métaphorise le concept de « simulacre » développé dans le Livre IV du *De Rerum natura*. En effet, selon Lucrèce, ce que nous croyons être des corps ou des images stables ne sont en réalité que des illusions car seul est réel le mouvement incessant des atomes. Guidant la lisibilité du spectacle, un extrait

¹ *Ibid.*, p. 104.

² Nous parlons ici en tant que spectatrice francophone.

³ Patrice Pavis, *L’Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 194.

du poème consacré à cette idée est énoncé en français à la fin de *Turba*, alors que la confusion entre le réel et le simulacre est amplifiée par des effets de clairs obscurs et de dédoublement vertigineux : interprètes et mannequins habillés à l'identique, reflets au miroir, images vidéo.



Figure 8 : l'image finale de *Turba* à la splendeur baroque (2007) © Didier Grappe.

Autrement dit, ici, la scène dialogue avec le texte et le rend intelligible en même temps que le texte condense en quelques formules puissantes le foisonnement visuel et sonore proposé par la scène. Par ailleurs, en raison des jeux de miroir où les images se dédoublent sans cesse, les corps des interprètes, par contraste, sont perçus par le spectateur comme puissamment *vivants* et puissamment *réels*, un *réel* masqué par des formes, des couleurs, des apparences séduisantes qui attirent le regard. Ce *réel* invisible, c'est la *danse des atomes*, particules élémentaires de l'univers et corps premiers du spectacle. Dans *Turba*, c'est le travail chorégraphique qui les rend perceptibles.

En effet, ouvrant un chemin de pensée de l'art vers la science, de la chorégraphie vers la physique, *Turba* donne à voir, par la médiation des corps, le mouvement des atomes qui suivent leur trajectoire dans le vide. Nous l'avons dit, l'ensemble du spectacle est conçu sur une partition rythmique dont les corps en mouvement sont les éléments premiers, rythme rendu sensible par l'alternance du corps quotidien de l'interprète et de son corps ludique ralenti. À travers cette rythmique cadencée et ralentie, les corps deviennent des vecteurs vers une autre réalité, invisible mais non moins réelle. Autrement dit, le ralenti, si caractéristique dans *Turba*, ne contribue pas seulement au montage en « tableaux » et à la picturalité du spectacle, il nous fait entrer dans « la continuité mythique du temps », sorte d'*atemporalité* métaphorisant les lois inaltérables du monde physique. En même temps, il rend visible le mouvement des corps dans l'espace : sur un rythme métronomique, les interprètes suivent d'abord des trajectoires rectilignes et parallèles matérialisées par les intervalles entre les praticables. Par la suite, leurs trajectoires sont progressivement perturbées jusqu'au brouillage total par d'infimes *déviation*s amenant la destruction du dispositif scénographique initial. En somme, dans *Turba*, le spectateur ne trouve ni le corps, ni le texte, ni le sens là où il pourrait s'attendre à les trouver : le mouvement dansé disparaît au profit de la corporéité de la voix, le texte est traité comme un matériau musical alors que la chorégraphie assistée de la scénographie prend en charge l'exposé de la théorie physique des atomes.

Œuvre monstrueuse, baroque, couturant le théâtre, la danse et la musique, *Turba* ne se laisse pas appréhender facilement : énigmatique, elle aigüise d'autant plus l'appétit

sémiotisant du spectateur qu'elle se présente sous l'égide d'un texte patrimonial. Est-ce en raison de son ambition intellectuelle qu'elle suscite le scandale ? Dans tous les cas, il est certain qu'elle partage avec *Umwelt* une ambition philosophique explicite ainsi qu'un certain nombre de présupposés métaphysiques et politiques qui influent sur ses partis pris esthétiques. En effet, dans ce spectacle, Maguy Marin poursuit sa réflexion sur l'en-commun, « être-en-commun » qui ne saurait se résoudre en une multiplicité de « je » ni se confondre dans l'anonymat d'un « on », encore moins renvoyer à une identité d'essence, on l'aura compris. Pour ce faire, elle explore une fois de plus les modalités d'un « être-ensemble sans assemblage¹ » à travers la choralité et la polyrythmie. Dans *Turba*, les onze interprètes énoncent chacun une partie du texte à tour de rôle et occupent l'espace-temps du plateau dans une revendication claire de sa prise en charge collective. Tour à tour en jeu ou hors-jeu, seuls ou parties d'un ensemble (voire de l'ensemble), ils entrent dans des configurations sans cesse renouvelées dans lesquelles ils expérimentent des places, des modalités de partage de l'espace et du temps toujours différentes et comme aléatoires. En outre, comme dans *Umwelt*, choralité et polyrythmie participent de la mise en œuvre d'une *démocratie de plateau*. Ainsi, le jeu des portraits, même s'il isole momentanément un interprète, ne donne pas lieu à des effets de focalisation qui attirent l'attention sur un numéro ou un talent particulier. Du reste, la distribution de *Turba* semble, plus encore que celle d'*Umwelt*, fondée sur une indifférenciation d'âge, de sexe ou de morphologie. En fait, comme dans le théâtre brechtien, chaque figure semble pouvoir être prise en charge par n'importe quel interprète. Ajoutons qu'au cours du spectacle les climaxes correspondent toujours à des moments où le collectif fait corps, moments aussi rares qu'éphémères, où, des singularités, naît une constellation de forces. Sont ainsi de l'ordre du climax certains moments opératiques où les voix des onze interprètes s'entremêlent alors que la musique monte en volume et que la lumière réchauffe la scène.

C'est que le chœur de *Turba* n'est pas seulement un chœur en mouvement, il est aussi musical. Dans ce spectacle, les voix se relaient, s'entrelacent et se superposent, diffractant le texte de Lucrèce selon une partition polyrythmique extrêmement savante² : relais d'une voix par une autre, effets de superpositions, glissement du parler au *lied* (avec pour corollaire, le passage du direct au son enregistré), entrée progressive dans la polyphonie par ajouts successifs de voix, effets de déphasages, entrelacs de langues différentes, doublages entre la parole directe et la parole enregistrée, brouhaha de voix humaines mêlées de bruits divers, sans parler de la vibration sonore intense, qui comme dans *Umwelt*, recouvre parfois l'ensemble de sa voix tellurique. Du reste, il est parfois difficile dans ce spectacle d'identifier la provenance des voix humaines qui semblent dissociées des corps en raison de leur sonorisation et d'effets de déphasage entre le son et l'image. De manière générale, celles-ci semblent donc participer d'un paysage sonore hétérogène où elles se mêlent à des sons reproduisant des bruits naturels, aux voix de divers instruments (guitares électrique et acoustique, piano, clarinette, flûte traversière, xylophone, accordéon...) et à de la musique acousmatique. Autrement dit, dans *Turba*, la voix humaine n'est qu'une composante parmi d'autres d'une *musique du monde*, sorte de Babel sonore où la polyglossie humaine se mêle à celle de la Nature. Elle est matériau sonore et rythmique plutôt que vecteur de sens et, à ce titre, souvent au seuil de l'audibilité et de l'intelligibilité. Ce traitement musical du texte en est aussi, à l'évidence,

¹ Jean-Luc Nancy, *La Communauté affrontée*, Galilée, Paris, 2001, p. 43.

² Dans *Turba*, le travail spécifique sur le chœur musical est l'œuvre de Denis Mariotte.

une *traduction* : en effet, à l'instar du *De Rerum natura*, *Turba* se présente comme une œuvre au lyrisme impersonnel qui célèbre la diversité de la nature. Il cherche à rendre sensible un en-commun pensé à l'échelle de l'univers, affirme l'appartenance de la communauté humaine à l'ensemble de toutes les choses existantes et proclame leur égalité¹.

Turba est aussi l'occasion pour la chorégraphe d'approfondir sa réflexion sur la force de *dévi*ation qui naît des interactions entre l'individu et le groupe, dans une perspective métaphysique et politique. En effet, comme nous l'avons évoqué plus haut, *Turba* repose entièrement sur une analogie entre l'individu et l'atome, les corps en mouvement des interprètes représentant dans ce spectacle les corps premiers de l'univers. Si, à notre connaissance, avant *Turba*, cette analogie est absente de la scène chorégraphique, elle n'est pas nouvelle, nourrissant la philosophie politique. On la trouve en particulier chez Jean-Luc Nancy formulée en ces termes : « Par sa nature – comme son nom l'indique, il est l'atome, l'insécable –, l'individu révèle qu'il est le résultat abstrait d'une décomposition² ». Cela dit, pour ce philosophe, le caractère « détaché » de l'individu ne signifie pas sa séparation d'avec le reste du monde, car, comme l'atome dans le *De Rerum natura*, il est soumis à l'influence du *clinamen*. Selon Lucrèce (qui enrichit en cela la théorie physique d'Épicure), le *clinamen* est une infime déviation qui permet la rencontre entre les atomes, et, par là, la rupture avec un ordre du monde si parfait qu'il en resterait éternellement stérile. Principe créateur *naturel*, il est donc, selon le poète latin, à l'origine de la naissance de toute chose :

Les atomes descendent bien en droite ligne dans le vide, entraînés par leur pesanteur ; mais il leur arrive, on ne saurait dire où ni quand, de s'écarter un peu de la verticale, si peu qu'à peine peut-on parler de déclinaison. Sans cet écart, tous, comme des gouttes de pluie, ne cesseraient de tomber à travers le vide immense ; il n'y aurait point lieu à rencontres, à chocs, et jamais la nature n'eût pu rien créer.³

Conscient de la potentialité politique du concept physique de *clinamen*, Jean-Luc Nancy en fait le principe fondateur de la communauté humaine :

Au reste, on ne fait pas un monde avec de simples atomes. Il y faut un *clinamen*. Il faut une inclinaison ou une inclination de l'un vers l'autre, de l'un par l'autre ou de l'un à l'autre. La communauté est au moins le *clinamen* de l'« individu ».⁴

Autrement dit, pour lui, le *clinamen* représente l'inclinaison de l'être humain « hors de lui-même, sur ce bord qui est celui de son être-en-commun⁵ ». Ajoutons que la *politicité* du *clinamen* n'est pas absente de la pensée de Lucrèce car bien que cette infime déviation soit, pour lui, un mouvement spontané et mécanique n'impliquant aucune délibération consciente, elle lui permet d'expliquer le miracle de la liberté humaine dans un monde régi par des lois physiques *a priori* inaltérables :

[S]i par leur déclinaison, les atomes ne provoquent pas un mouvement qui rompe les lois de la fatalité et qui empêche que les causes ne se succèdent à l'infini ; d'où vient donc cette liberté

¹ Selon nous, *Turba* pourrait s'apparenter à ce que la chercheuse en Études Théâtrales Flore Garcin-Marrou appelle un « théâtre écosophique ».

² Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 16.

³ Lucrèce, *De la nature*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 58.

⁴ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 17.

⁵ *Ibid.*

accordée sur terre aux êtres vivants, d'où vient, dis-je, cette libre faculté arrachée au destin, qui nous fait aller partout où la volonté nous mène ?¹

Dans ses différentes acceptions – physique, métaphysique et politique –, le *clinamen* constitue un opérateur de sens très important dans *Turba*. Du reste, consciente peut-être que cela ne saute pas aux yeux, Maguy Marin insiste tout particulièrement sur sa signification politique. En effet, devant ce qu'elle ressent comme une menace de décomposition sociale et de désaffection pour le politique, la chorégraphe le présente comme un moyen de rouvrir le champ des possibles, de repenser ou de réinventer de l'en-commun. Pour elle, c'est non seulement une force de déviation qui permet à la vie de se déployer mais aussi un antidote au « polissage social » qui menace la vie démocratique, autrement dit, c'est *le ferment du désordre*. Scéniquement, cette idée se matérialise par la mise en chaos progressive du dispositif scénographique qui, quadrillant l'espace, impose d'abord aux interprètes des trajectoires tragiquement rectilignes. Ajoutons que la force perturbatrice du *clinamen* se traduit aussi par la manière dont les interprètes ne cessent d'interagir tout au long du spectacle. En effet, les images ne se créent et ne se transforment que parce que l'un agit sur l'autre – le maquille, l'habille, lui souffle son texte, le porte dans ses bras. De la sorte, Maguy Marin donne à voir une fois de plus comment « l'inclination de l'un vers l'autre, de l'un par l'autre ou de l'un à l'autre » finit par créer de nouvelles configurations des êtres et des choses.

À la surprise du spectateur, la compagnie Maguy Marin scelle donc, avec *Turba*, une nouvelle alliance entre le métaphysique et le politique en redonnant force et légitimité à la philosophie antique dans un présent d'une actualité immédiate. Car, il faut bien l'avouer, le détour par Lucrèce est inattendu et a quelque chose d'intempestif. Si l'on ajoute à cela une forme scénique qui déborde par son étrangeté le cadre du paysage chorégraphique contemporain, on peut comprendre que *Turba* ait pu déstabiliser, voire rebuter certains spectateurs. Selon nous, c'est d'abord parce que l'intention philosophique qui prévaut à cette création influe sur son « devenir rhapsodique ». Dans ce spectacle, la forme lyrique déborde la forme dramatique à travers l'hybridation du théâtre, de la danse et de la musique, le recours au modèle pictural contribuant plutôt à renforcer la théâtralité. Or, l'une des conséquences de cette mise en tension entre les arts est indéniablement l'affaiblissement de l'orchésalité. Bien sûr, l'écriture chorégraphique reste lisible dans l'organisation rigoureuse du temps et de l'espace, mais l'on ne trouve dans *Turba* ni l'expressivité du mouvement dansé ni la dépense énergétique des corps, d'où une possible perturbation de la réception. En fait, les interprètes ne *dansent* pas, ils *agissent* (se déplacent, portent ou transportent des objets, se travestissent, habillent, maquillent ou portent un partenaire, jouent de la musique, etc.). Et quand ils n'agissent pas, ils deviennent les spectateurs attentifs de ceux et celles qui sont en jeu. Dans tous les cas, leur gestuelle est extrêmement rétrécie : quelques mouvements de bras ; les jambes, elles, ne semblent sollicitées que pour la marche et sont d'ailleurs souvent masquées par la scénographie ou négligées par la lumière qui n'éclaire que les bustes. Ajoutons à cela que *Turba* en appelle de façon impérieuse à une herméneutique du spectateur en se présentant comme un Sphinx scénique dont le montage sensible pose des questions d'intelligibilité. La raison en est, bien sûr, la présence d'un texte et d'un texte qui n'est ni un « prétexte » ni un simple « matériau » mais un poème d'une densité extraordinaire, un système d'explication du monde dont la pensée irrigue l'intégralité du langage scénique. Aussi est-il évident qu'avec

¹ *Ibid.*, p. 59.

Turba nous sommes loin de l'hybride postmoderne « au carrefour des arts » qui fait florès sur les scènes contemporaines. Selon nous, l'hybridité de ce spectacle a même quelque chose d'archaïque, à quoi s'ajoute une impression de cohérence diffuse qui stimule le désir de recherche d'une perspective unificatrice par delà l'hétérogène. C'est, du reste, à cette tension vers le sens que nous devinons la main habile du « rhapsode » sous la difformité apparente du Monstre.

2.3.3 *Salves* et *nocturnes* : « L'art du battement des images »

Le montage, c'est l'art du battement des images (comme on dit un battement de paupières, de cœur, de tambour, d'ailes de papillon, mais aussi battre les cartes).

François Niney¹

Bien que *Salves* et *nocturnes* ne prennent pas appui explicitement sur un texte philosophique et ne créent pas le scandale, ces deux spectacles n'en constituent pas moins de nouvelles étapes dans l'approfondissement de la pensée métaphysique et politique qui firent la force dissensuelle d'*Umwelt* et de *Turba* quelques années plus tôt. En outre, ces œuvres ont en commun avec leurs aînées leur caractère expérimental : à intentions nouvelles, nouvelles formes. Ici, c'est vers le cinéma que la danse semble avant tout se déterritorialiser, danse porteuse « d'une mémoire d'images et de situations popularisées par des films² » dont témoignent d'innombrables citations visuelles et sonores plus ou moins diffuses³ ; danse aussi où le « désir de cinéma » provoque la migration des attributs esthétiques d'un art vers un autre, créant de la *cinématographicité*⁴. Dans *Salves* et *nocturnes*, cette *cinématographicité* de l'ordre de la mémoire, du désir, voire du rêve de cinéma ne se traduit pas par la présence d'écrans ou d'images projetées, comme c'est le cas de nombreuses créations contemporaines, mais par une hybridation des modalités d'écriture de la danse et du cinéma, comme si la composition chorégraphique passait par le regard médiatisé de la caméra ou la table de montage.

Conçue en pleine crise financière et sociale, *Salves*, se présente comme une œuvre explicitement engagée dans laquelle Maguy Marin réagit à une actualité qui suscite sa colère et attise son désir de politique. Soucieuse de mettre en scène la manière dont les dominés entrent en lutte contre un système socio-économique qui les opprime, la chorégraphe se propose, à l'instar de Walter Benjamin, de « découvrir » (c'est-à-dire d'*inventer* et de *rendre visible*) un nouvel « espace d'images » qui rouvre le champ des possibles : « Cet espace des images que nous cherchons, [écrit Walter Benjamin], est le

¹ François Niney cité par Georges Didi-Huberman dans « La condition des images », in Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, *L'Expérience des images*, INA, Bry-sur-Marne, 2011, p. 92.

² Éric Vautrin, « *Salves* – cinéma », in *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 211.

³ Voir à ce sujet l'article d'Éric Vautrin, « *Salves* – cinéma », *ibid.*, p. 209-218.

⁴ Par *cinématographicité*, nous entendons ce qui permet d'articuler le cinématographique et le non-cinématographique et rend compte d'un « désir de cinéma dans ce qui n'en est pas encore » - transposant ici pour le cinéma la définition de la *théâtralité* proposée par Geneviève Jolly et Muriel Plana dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 214.

monde d'une actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte¹ ». Dans *Salves*, l'invention de ce nouvel « espace » passe par l'hybridation entre la danse et le cinéma, rencontre qui s'actualise dans un montage d'actions scéniques et dans une rhétorique de la lumière parfaitement réglés. Pendant une heure dix, surgissant de l'obscurité, sept interprètes en état d'urgence donnent à voir une succession de scènes fugitives faiblement éclairées, agencées en courtes séquences visuelles. Se succédant sur un rythme syncopé, celles-ci se superposent à montage sonore composite que diffusent quatre volumineux magnétophones à bandes installés sur le plateau. Créée deux ans plus tard, *nocturnes* s'apparente à *Salves* au point de paraître lui ressembler par la mise en œuvre d'un double montage, optique et sonore, et par une rhétorique de la lumière très élaborée. Cependant, à la rythmique syncopée de *Salves* fait place une rythmique pulsative engendrée par l'apparition et la disparition progressives des images. Aux passants en état d'urgence de *Salves* se substituent des personnages davantage plongés dans l'introspection que dans l'action. C'est que dans *nocturnes* l'intention métaphysique prend explicitement le pas sur l'intention politique : « pièce-paysage », l'œuvre invite à la contemplation et à la méditation plus qu'elle ne s'attache à réveiller notre capacité d'agir. Dans une perspective existentielle, elle ambitionne de donner à voir comment le monde s'inscrit en nous comme sur une plaque sensible. Aussi, dans *nocturnes*, la danse et le cinéma ne sont-ils pas tant convoqués comme des *arts du mouvement* que comme des *arts du temps* susceptibles de rendre sensible l'intrication de la matière et de la mémoire².

Par delà des similitudes apparentes, *Salves* et *nocturnes* ne procèdent donc pas de la même intention ni ne développent la même poétique. Du reste, alors que *Salves* a rencontré un immense succès au point de rejoindre en notoriété le célèbre *May B*³, *nocturnes* a reçu du public et de la critique un accueil assez tiède. Selon nous, cette inégalité de traitement tient justement à la manière dont le temps est traité dans les œuvres, non seulement dans le montage mais aussi à l'intérieur des images : si leur durée est presque la même, le temps ne s'y donne pas à éprouver de la même manière. Alors que dans *Salves* le spectateur est peu à peu entraîné par le rythme effréné des images jusqu'au paroxysme, dans *nocturnes*, le temps s'étire dans et entre les images. D'un côté, une pièce éruptive à haute tension ; de l'autre, une œuvre spéculative de basse intensité. À l'évidence, si *Salves* et *nocturnes* sont nées d'une « rencontre amoureuse » entre la danse et le cinéma, toutes deux n'y rêvent pas du même cinéma. En fait, c'est un peu comme si les deux pôles, métaphysiques et politiques, se scindaient pour donner naissance à deux œuvres dont l'une serait l'envers de l'autre. Reste que, dans les deux cas, c'est le rythme du montage et la qualité des images qui sont les principaux vecteurs de sens, raison pour laquelle nous ferons de ces deux spectacles une analyse comparative.

2.3.3.1 Poétiques du montage

Dans *Salves* et *nocturnes*, le rythme est créé par l'alternance entre l'apparition et la disparition des interprètes et par le retour des mêmes images selon un principe de variation à partir d'un ou plusieurs motifs visuels. *Nocturnes* est ainsi composé de 80

¹ Walter Benjamin, « Paralipomènes et variantes des thèses sur le concept d'histoire » (1940), in *Écrits français*, Éditions J.-M. Monnoyer, Gallimard, Paris, 1991, p. 341.

² Allusion au célèbre ouvrage du philosophe Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (1896).

³ *May B*, pièce chorégraphique créée en 1981, est le plus grand succès de la Compagnie Maguy Marin avec à ce jour avec plus de six-cents représentations dans le monde entier – cas rarissime pour une œuvre de danse contemporaine. Elle est toujours au répertoire de la compagnie.

images d'une durée de 30 à 60 secondes entrecoupées par des noirs de 12 secondes, de nombreuses images revenant au cours du spectacle comme des *leitmotive*. Dans les deux spectacles, l'apparition des images se fait presque toujours par la lumière sur fond d'obscurité. Le plus souvent, des zones lumineuses sont découpées sur le plateau, cadrant l'image et révélant une action déjà commencée dans le noir, comparables en cela à des plans. D'autres fois, les interprètes trouvent eux-mêmes l'obscurité à l'aide de lampes de poche, de briquets ou de bougies, lumières fragiles, mobiles, intermittentes, faisant apparaître un visage, laissant deviner des silhouettes ou dessinant des ombres fantomatiques. Comme dans le cinéma de Hitchcock, le cadrage opère ici, non comme un « cache mobile » mais plutôt « comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement¹ ». Cela dit, cet « enfermement de toutes les composantes [dans le cadre] ne supprime le hors-champ qu'en apparence, et lui donne à sa manière une importance aussi décisive, plus décisive encore² ». Dans *Salves* et *nocturnes*, c'est l'obscurité qui règne sur le plateau qui matérialise ce hors-champ, trame de fond sur laquelle chaque image se découpe.

Par ailleurs, comme au cinéma, ces deux spectacles sont conçus sur le principe d'un double montage optique et sonore formant un tout, selon des combinaisons différentes qui déterminent leur esthétique particulière. Cela dit, les images étant créées en direct, *Salves* et *nocturnes* condensent un présent d'une actualité immédiate (la présence des interprètes) et la dimension spectrale du cinéma, tout un passé diffus étant convoqué sur le plateau par le biais du son enregistré. Ajoutons que, dans les deux cas, la source sonore est visible, ce qui empêche le spectateur de tomber dans l'illusion d'une redondance entre le son et l'image, autrement dit l'oblige à *faire la part du sonore* dans l'effet produit par le spectacle, ce qu'il ne ferait pas naturellement. En effet, comme le rappelle Michel Chion, « très fréquemment, [...] lorsque le son ajoute un sens à l'image, ce sens semble émaner de l'image seule³ ». Comme pour *Umwelt* et *Turba*, le montage sonore est ici l'œuvre de Denis Mariotte. Pour *Salves*, il imagine un dispositif composé de plusieurs bandes-son enregistrées sur quatre magnétophones « Revox » qu'il répartit sur le plateau et dont les rouleaux faiblement éclairés rappellent un peu des projecteurs de cinéma. Toutes différentes, ces quatre bandes-son sont elles-mêmes des montages composites de voix, de musiques, de bruits et d'extraits de films plus ou moins reconnaissables, séparés par des petites languettes plastifiées qui en interrompent le cours brutalement. Elles peuvent fonctionner chacune de façon isolée ou se superposer les unes aux autres, composant un paysage sonore hétérogène qui interagit avec les images et les sons produits en direct sur le plateau. Comme au cinéma, « bande-son et bande-image sont deux architectures glissant l'une sur l'autre, organisées chacune pour elle-même⁴ ». Cependant, dans *Salves*, ce principe de séparation est radicalisé par l'absence de synchronisation entre les montages optique et sonore qui ne coïncident que ponctuellement et comme par l'effet du hasard, mais le plus souvent s'entrechoquent, créant par collisions des images mentales inédites. Outre que les silences coïncident rarement avec les noirs, les sons semblent sans rapport direct avec les images, empêchant l'effet de « synchrèse », soit le « phénomène psychophysique spontané et réflexe [...] qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, op. cit., p. 28.

² *Ibid.*

³ Michel Chion, *Le Son. Traité d'acoulogie*, op. cit., p. 161.

⁴ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 22.

événement sonore *ponctuel* et d'un événement visuel *ponctuel*, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément¹ ».

Dans *nocturnes*, en revanche, cet effet de « synchrèse » est favorisé, les deux architectures visuelle et sonore glissant l'une sur l'autre en respectant pour l'essentiel la même partition rythmique. Ainsi, les images sont le plus souvent doublées par des sons synchronisés, ce qui va dans le sens d'un certain naturalisme, même si le dispositif-source du son acousmatique est donné à voir : deux platines vinyles installées à cour et à jardin à l'avant-scène. La plupart du temps, les sons contribuent à enrichir les images par « valeur ajoutée² » et à en élargir le cadre visuel. En l'absence de décor (le plateau étant presque vide), ils constituent de véritables décors sonores, soient qu'ils renvoient à un hors-champ de l'image, soient qu'ils contribuent à son atmosphère particulière : chants d'oiseaux, souffle du vent, pour les « scènes d'extérieur » ; musiques, brouhaha de voix, pour les « scènes d'intérieur ». Pour autant, le spectateur ne peut jamais se laisser prendre par l'illusion d'une totalité : *nocturnes* comme *Salves* exhibe ses coutures et son caractère fragmentaire, le son n'étant jamais utilisé comme suture, ce qui est une de ses fonctions courantes au cinéma. En effet, dans *nocturnes*, les noirs s'étirent anormalement entre les images, à quoi s'ajoute le fait que le son rompt alors avec toute convention naturaliste, une puissante vibration se faisant entendre, rythmée par le pas cadencé des interprètes marchant dans l'obscurité.

En dépit de différences importantes, les deux spectacles jouent donc sur une esthétique de la discontinuité fondamentalement anti-illusionniste. À vocation plus démonstrative que narrative, leur montage est de type « discursif », les images se succédant par raccord d'idées. Ainsi, le spectateur est invité à rechercher le fil invisible qui court entre les images³, selon les modalités associatives de la pensée, du rêve ou de la mémoire. Du reste, en dépit de leur discontinuité ostentatoire, *Salves* et *nocturnes* donnent une impression générale de cohérence, non d'éclatement, car les images y sont « taillées dans la même étoffe et [leur] organisation contrastée [est] significative⁴ ». Dans *Salves*, celles-ci s'apparentent aux vestiges d'une communauté humaine réduite et menacée. Chercher le fil invisible, réparer les pots cassés, recoller les morceaux, dresser le couvert, sauver ce qui peut l'être, construire et reconstruire, nourrir un être prostré, etc., elles déclinent l'idée de résistance à travers les motifs de la transmission et de la réparation. Cependant, à la manière du « montage des attractions » théorisé par Eisenstein, *Salves* privilégie le *choc* entre les images, opposant les plans serrés et les plans d'ensemble, les images surexposées et sous-exposées, l'un et le multiple, le mouvement et l'immobilité, le comique et le tragique, à quoi s'ajoute l'effet de « dissonance audio-visuelle⁵ » dont nous avons parlé plus haut. Ainsi, aux scènes de casse, innombrables, répondent et s'opposent des scènes où un personnage tente patiemment de recoller les morceaux (d'un vase, d'une statue, d'une assiette brisés...) ; aux chutes burlesques, des envols et des portés gracieux. Parfois, alors que règne une pénombre épaisse, une lumière crue inonde la scène, agressant l'œil du spectateur dont la pupille s'est dilatée dans le noir, créant un choc sensible devant ce qui *exposé* (voire *surexposé*) et non plus *révélé*, devant ce qui « crève les

¹ Michel Chion, *Le Son. Traité d'acoulogie*, op. cit., p. 164.

² *Ibid.*, p. 161. L'idée est que, la plupart du temps, au cinéma, le son ajoute quelque chose à l'image, non l'inverse, l'image étant le foyer conscient de l'attention du spectateur.

³ Voir entre les sons et les images.

⁴ Patrice Pavis, « Collage », in *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 51.

⁵ Voir Michel Chion, *Le Son. Traité d'acoulogie*, op. cit., p. 173.

yeux¹ ». Dans *Salves*, cet *effet choc* est intensifié par le recours à des noirs secs donnant l'illusion d'un montage *cut* et par la fugacité des images qui, dans la majeure partie du spectacle, sont aussi condensées que des haïkus : à l'exception de la séquence initiale et de la séquence finale qui se développent plus longuement², les images de *Salves* ne durent jamais plus de quelques dizaines de secondes. Cette contraction du temps est ressentie d'autant plus fortement que les actions sont toujours révélées par la lumière alors qu'elles ont déjà commencé. Là, « l'image se caractérise par son intermittence, sa fragilité, son battement d'apparitions, de disparitions, de réapparitions et de redispersions incessantes³ » et l'œuvre toute entière nous entraîne dans sa rythmique syncopée jusqu'à la séquence d'affolement finale, pleins feux, paroxystique, où l'on croit reconnaître le motif propre au cinéma burlesque de la « panique dans la salle à manger ».

Dans *nocturnes*, cette rythmique syncopée fait place à une pulsation lente engendrée par l'apparition et la disparition progressives des images sur fond d'obscurité : la technique du *fondus* remplace celle du montage *cut*. Mais ce qui frappe surtout dans ce spectacle, c'est l'apparente banalité des images qui sont données à voir : des personnages pris dans des actions ou des situations quotidiennes et, parfois même, un plateau déserté de toute présence humaine.



Figure 9 : des personnages pris dans des situations quotidiennes, *nocturnes* (2012) © Didier Grappée.

Plus étranges encore, la distorsion entre la nature apparemment pauvre des images et leur temps d'exposition mais aussi l'absence presque totale d'effet de saillance, le montage faisant se succéder des temps faibles sans dramatisation ni évolution diachronique. Autrement dit, comparé à *Salves*, le langage scénique semble ici se radicaliser. Comme l'explique Denis Mariotte, dans *nocturnes*, le « rythme s'affranchit de la cadence pour permettre une profondeur du regard⁴ ». Les êtres et les choses révélés par la lumière sont déjà là, en attente d'un regard et non d'un simple coup d'œil. Aux images *dressées*, voire insurrectionnelles de *Salves*, font place des images *couchées* qui invitent à la méditation et à la contemplation. Aussi paraît-il évident que la différence rythmique entre *Salves* et *nocturnes* tient bien davantage à « la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur » des

¹ Dans *Salves*, il s'agit le plus souvent de l'image plein-feux du chœur des interprètes assis les uns à côté des autres sur un praticable, face public, un procédé de distanciation que l'on a déjà pu observer dans *Umwelt*.

² Sur le découpage séquentiel de *Salves*, voir l'article d'Éric Vautrin, « *Salves* – cinéma », *op. cit.*, p. 209-210.

³ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris, 2009, p. 74. Dans le contexte, Georges Didi-Huberman oppose *l'image* et ses « proches lueurs (*luciole*) » à *l'horizon* théologique de la tradition judéo-chrétienne qui « nous promet la grande et lointaine lumière (*luce*) ».

⁴ Denis Mariotte à propos de *nocturnes*, rencontre à la librairie Ombres Blanches de Toulouse, le 6 octobre 2012.

images qu'à leur « succession métrique¹ » : temps condensé dans *Salves*, dilaté dans *nocturnes*, c'est ce « temps intérieur » qui donne à chaque spectacle son rythme particulier.

À cela plus qu'à tout le reste, peut-être, on comprend que l'un et l'autre ne procèdent pas de la même intention : dans *Salves*, il s'agit de lutter contre le pessimisme qui referme l'avenir sur un présent désespérant, d'ouvrir une brèche entre le passé et le futur. Dans *nocturnes*, en revanche, le temps est *pure mémoire*. Plus métaphysique que politique, ce spectacle donne à appréhender la vie de la conscience, une conscience entièrement faite de l'accumulation du passé dans le présent². Aussi se présente-t-il tout entier comme une forme ouverte, une coupe de durée prise dans un flux. Du reste, c'est sur un noir, non sur une image, qu'il s'ouvre et se clôt, noir qui *appelle l'image* en amont et en aval de lui. Cette coupe de durée comporte donc un certain caractère arbitraire malgré la reprise au début et à la fin du spectacle de la même image – celle d'une personne endormie sur une chaise. Mais la circularité n'est pas ici synonyme de clôture. Car l'image liminaire du Dormeur condense une idée essentielle de *nocturnes*, à savoir que ses images y sont avant tout celles d'un paysage intérieur.



Figure 10 : le Dormeur, *nocturnes* (2012) © Didier Grappe.

De surcroît, si la répétition des images contribue à la qualité rythmique du spectacle, elle participe surtout de la construction du sens. Les images se ressemblent mais ne sont jamais tout à fait les mêmes. Par un jeu de reprises et de variations, *nocturnes* sollicite sans cesse l'impression de déjà vu du spectateur, soulignant la différence entre *voir* et *revoir*. Comme l'explique Giorgio Agamben, « la répétition n'est pas le retour à l'identique, le même en tant que tel qui revient. La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été. [...] C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire³ ».

Selon nous, *nocturnes* se présente donc comme un dispositif de capture de ce que le philosophe Henri Bergson appelle les « souvenirs-images⁴ ». À l'intérieur de ce dispositif,

¹ Andréi Tarkovski, *Le Temps scellé*, Cahiers du cinéma, Paris, 2004, p. 141 : « Le rythme d'un film ne réside pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans. »

² Sur la définition de la conscience comme mémoire, voir Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (1896), Paris, « Quadrige », PUF, cinquième édition, 1997.

³ Giorgio Agamben, *Image et Mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwers, 2004, p. 91.

⁴ Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), « Quadrige », PUF, Paris, 1997, p. 147.

chacune d'elles est donnée à percevoir comme une pure mesure de durée, un lambeau arraché au flux du temps. Leur révélation et leur disparition progressives contribuent à cet effet. À cela s'ajoute un effet de « raréfaction¹ », les personnages et les objets cadrés par la lumière étant toujours en nombre très restreint. Les interprètes réduisant en outre leurs gestes à la plus grande simplicité, chaque mouvement est ressenti pour ce qu'il est d'abord, non de l'espace mais une « coupe mobile de durée² ». Et cette impression n'est pas moins forte quand, les interprètes ayant déserté le plateau, la lumière s'attarde sur le vol d'un rideau ou l'errance d'un sac plastique. Quant aux moments intervallaires dans le noir, parce qu'ils se dilatent anormalement, ils sont perçus comme de la durée à éprouver pour elle-même, du *temps pur* : temps intériorisé pour laisser s'inscrire les images, chercher le fil invisible qui les relie. Le noir, surtout quand il dure, active la fabrique mentale du spectateur ; outre qu'il aiguise sa pulsion scopique, il ouvre sur une seconde scène auditive qui passe alors au premier plan. Et c'est tout « l'invu du visible³ qui se donne à éprouver comme une dimension essentielle de l'image et met le spectateur en état de « sur-vision ».

Au vu de ces premières analyses, nous comprenons que, selon les intentions des artistes, des *désirs de cinéma* très différents peuvent s'exprimer dans les œuvres, *désirs* qui à leur tour donnent naissance à des formes distinctes, et ce, en dépit des similitudes apparentes créées par le recours commun à la technique du montage. Dans tous les cas, ce désir se concrétise par un effet de déterritorialisation, autrement dit par une plus ou moins grande impureté formelle. Ce qui ne veut pas dire que *Salves* et *nocturnes* ne restent pas avant tout des œuvres chorégraphiques, mais, comme l'écrit Éric Vautrin, ces œuvres « existe[nt] dans un monde dans lequel le cinéma existe lui-aussi⁴ ». Du reste, il n'est pas toujours facile de distinguer dans ces œuvres ce qui ressort de l'intention consciente, soit d'un véritable *désir d'altérité*, et ce qui ressort plutôt d'un inconscient ou d'une mémoire cinématographique, « mémoire d'images et de sons en désordre entretenue par l'école ou les écrans de cinéma ou de télévision⁵ », sauf à identifier sans ambiguïté possible une citation ou une référence filmique⁶. Pas facile non plus de mesurer en quoi notre propre désir et mémoire du cinéma influent sur la réception des œuvres, surtout quand celles-ci jouent ici et là sur des références visuelles et sonores ancrées dans la mémoire collective. Ces précautions mises à part, nous nous abandonnerons quand même au démon de l'analogie en formulant quelques hypothèses sur la modélisation cinématographique à l'œuvre dans *Salves* et *nocturnes*, hypothèses nourries par les théories de Gilles Deleuze sur le cinéma. Nous supposons ainsi que *Salves*, parce qu'elle se veut une réponse politique à une situation de crise, emprunte nombre de ses attributs esthétiques au cinéma de « l'image-mouvement », alors que *nocturnes*, œuvre spéculative portée par une ambition philosophique, a beaucoup en commun avec un cinéma de « l'image-temps ».

¹ Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 1, op. cit.*, p. 23-24 : « Le cadre est donc inséparable de deux tendances, à la saturation et à la raréfaction. [...] [L]es images raréfiées se produisent, soit lorsque tout l'accent est mis sur un seul objet [...], soit lorsque l'ensemble est vidé de certains sous-ensembles ».

² C'est ainsi que Henri Bergson définit le mouvement dans *Matière et mémoire*.

³ Expression de Marie-José Mondzain, in *L'Assemblée théâtrale* (coll.) , Paris, Éditions de l'Amandier, 2002, p. 54.

⁴ Éric Vautrin, « *Salves – cinéma* », *op. cit.*, p. 218.

⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁶ La séquence finale de *Salves* reprend notamment de façon parodique une séquence de *La Dolce Vita* de Federico Fellini.

2.3.3.2 *Salves* ou comment « organiser le pessimisme »

On n'aperçoit pas du tout les mêmes choses selon qu'on élargit sa vision à l'*horizon* qui s'étend, immense et immobile, au-delà de nous ; ou selon qu'on aiguise son regard sur l'*image* qui passe, minuscule et mouvante, toute proche de nous.

Georges Didi-Huberman¹

Pièce de circonstance née en pleine crise économique et sociale, *Salves* se présente en effet comme une mise en scène pleine d'humour de notre (in)capacité d'agir « dans de sombres temps ». Comme l'écrit Maguy Marin, il y a urgence à « organiser le pessimisme » à l'heure où le sentiment d'impuissance mine notre capacité politique. En quête de la forme juste pour dire sa « rage gaie », la chorégraphe s'inspire plus particulièrement pour ce spectacle d'un essai de Georges Didi-Huberman publié en 2009, *Survivance des lucioles*, dans lequel ce dernier rejette le pessimisme exprimé par Pasolini dans ses derniers écrits² et, avec lui, tout un courant de la pensée contemporaine. Aux prophètes du malheur, le philosophe oppose « les lumières vacillantes des lucioles, lumières de la résistance, qu'elles soient celles du peuple ou de l'avant-garde³ ». Sous sa plume, celles-ci deviennent le paradigme de l'espérance. Comment « organiser le pessimisme » ? Réactiver notre capacité d'agir dans un présent désespérant ? Comment rendre visibles les lucioles qui brillent dans les marges du pouvoir ? Pour Maguy Marin, cela passe par le choix de la « petite forme » et du mode mineur, des partis pris esthétiques qui rapprochent *Salves* du cinéma burlesque. Or, si l'on en croit Gilles Deleuze, ce cinéma est le paradigme même de « l'image-action ». Là, un personnage réagit à une situation, mais sa réaction produit toujours des effets imprévisibles. Plus précisément, « une très petite différence dans l'action, ou entre deux actions, [...] va faire valoir une distance infinie entre deux situations, et [...] n'existe que pour faire valoir cette distance⁴ ».

De fait, à l'instar des personnages de Buster Keaton, les sept interprètes de *Salves* apparaissent « comme [des] point[s] minuscules englobé[s] dans un milieu immense et catastrophique, dans un espace à transformation⁵ ». Là, la scène se présente comme un espace vide à traverser, à construire et reconstruire. Au cours du spectacle, les interprètes montent des structures en bois mobiles de tailles différentes dont la fonction ne cesse de se modifier : banc, estrade, table, faux plancher sous lequel se dissimuler, etc. Dans cet « espace à transformation », ils apparaissent comme d'éternels *passants*, comme des êtres en état d'urgence qui se jettent à corps perdu dans l'action : course éperdue dans la semi-obscurité, sauvetage-jonglage, construction ou reconstruction, réparation. La plupart de ces actions sont menées collectivement dans des configurations sans cesse renouvelées : à deux, trois, quatre, cinq, six ou sept. Épurées de tout décor, de toute psychologie et de toute parole, elles se présentent comme de purs événements scéniques visibles, qui, en creux, définissent un contexte d'oppression invisible. Là, les images insolites de rêve ou de

¹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 99.

² Voir l'article de Pasolini, « Le vide du pouvoir en Italie », publié dans le *Corriere della sera* du 1^{er} février 1975 et que l'on désigne par « L'article des lucioles », in *Écrits corsaires*, Flammarion, Paris, 1976.

³ Marie Baudry, « Lucioles malgré tout. Comment "organiser le pessimisme" ? », *Acta fabula*, vol. 11, n°1, Essais critiques, Janvier 2010, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5425.php>, page consultée le 02 février 2016.

⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 1*, *op. cit.*, p. 231.

⁵ *Ibid.*, p. 238.

cauchemar cohabitent avec les séquences les plus loufoques, la mélancolie entre en tension avec la recherche d'échappatoires. Les gags visuels sont nombreux, qui « modifie[nt] (radicalement ou non) le cours des choses, [font] naître de nouvelles trajectoires, organis[ent] des faux-départs, découvr[ent] des lignes de fuite, opèr[ent] une déstabilisation constante de ce qui est représenté, voire de la représentation elle-même¹ ». Comme dans les *slapstick comedies*, on trouve donc dans *Salves* une sorte d'*absolu dans l'action* en même temps que le déploiement d'un imaginaire poétique où, pour reprendre les mots de Robert Desnos, le burlesque « flirte avec le merveilleux, son extravagance et ses folles imaginations [l'éloignant] du commun et de la raison pour faire naître un monde quasi fantastique et grotesque [...] proche de celui du rêve² ». Ainsi peut-on voir un homme grimper à une échelle qui ne mène nulle part, un Indien emplumé traverser furtivement le plateau, les bras encombrés d'une énorme télévision, cinq jeunes filles blondes habillées à l'identique accrocher au mur, avec les mêmes gestes, le même poster d'Elvis Presley, ou encore une jeune mariée se faire engloutir par une table-cercueil...



Figure 11 : les « passants » de *Salves* (2010) © Didier Grappe.

Cependant, c'est le comique qui domine dans la manière dont les êtres tentent d'agir sur le monde. La « joie du désastre » si caractéristique du cinéma burlesque l'emporte sur la mélancolie, le rire naissant du rapport catastrophique des êtres « à une situation, à un objet ou à autrui³ ». Avec une sorte d'entêtement absurde, les héros ordinaires de *Salves* font et refont inlassablement les mêmes gestes, en dépit des innombrables ratages auxquels leurs tentatives aboutissent le plus souvent : chutes brutales, effondrements, dislocations, dispersions dans la fuite... En fait, c'est comme si la scène était le théâtre d'une lutte acharnée non seulement contre un hors-champ désespérant, mais aussi contre la propre incapacité d'agir des personnages. Parfois, cependant, une évolution significative sonne comme une petite victoire sur le pessimisme. Ainsi de ce vase rouge brisé au début du spectacle qui, après avoir été patiemment recollé, accueille quelques fleurs puis se démultiplie, façon Andy Warhol, dans une scène où trois jeunes filles arrangent trois bouquets identiques avec des gestes chorégraphiés. Selon nous, à travers cet incessant ballet d'actions, Maguy Marin exprime sa conviction que, malgré la fin des utopies, nous ne devons pas nous résigner au monde comme il va. Certes, le temps n'est plus aux héros ni au Sauveur (voir la séquence finale et son Christ de pacotille survolant la scène en hélicoptère téléguidé), mais *Salves* montre comment

¹ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 74.

² Robert Desnos cité par Emmanuel Dreux, *ibid.*, p. 44.

³ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, *op. cit.*, p. 64.

certaines actions, dans certaines conditions, peuvent constituer une forme de résistance et « élever [...] [notre] chute à la dignité, à la beauté nouvelle, en faisant de cette pauvreté même une expérience¹ ». Pas de héros glorieux qui s'élève au-dessus du collectif dans *Salves*, mais une constellation de « lucioles » sans cesse en mouvement, un réseau horizontal de survivances, un collectif sans cesse recréé qui tente de faire circuler les énergies, de sauver ce qui reste à sauver, de réinventer l'avenir.

De tout cela, il ressort une pièce réjouissante, pleine de drôlerie et à l'énergie communicative, raison pour laquelle, peut-être, elle a rencontré un grand succès public. Pour autant, cela ne veut pas dire que *Salves* n'est pas fondée sur une ambition intellectuelle et artistique comparable à celle d'*Umwelt* et de *Turba*, une ambition mise en exergue par la note d'intention du spectacle qui sollicite la *pensée* et l'*action* : « Il faut organiser le pessimisme ». Du reste, comme ses aînées, *Salves* puise son inspiration dans un texte philosophique qui, s'il n'est pas donné à entendre, constitue un matériau verbal nourricier influant à la fois sur l'esthétique de l'œuvre et sur son propos politique. Ainsi, à l'instar des « lucioles » de Georges Didi-Huberman, les images de *Salves* nous invitent à « repenser notre propre “principe d'espérance” à travers la façon dont l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une lueur, un éclat, une constellation où se libère quelque chose pour notre Avenir même² ». « Opérateur[s] temporel[s] de survivance », ces images surgies dans notre présent mais pétries de mémoire enchevêtrée constituent des réponses à l'urgence politique et esthétique d'ouvrir un nouvel espace imaginaire pour la pensée. Dans cette constellation visuelle, les séquences de jonglage, très nombreuses, sont emblématiques de cet effet de *condensation temporelle*. Là, tantôt un collectif en pleine course se fait passer un objet dans un effort désespéré de sauvetage (Jésus en plâtre, tableau célèbre, nourrisson emmailloté, Statue de la liberté, etc.), tantôt un groupe se constitue rapidement dans le noir pour faire circuler les pièces d'une structure en bois à bâtir à la lueur tremblante de lampes de poches. Dans tous les cas, il s'agit de séquences collectives d'une grande intensité où le rythme, la précision des gestes, le flux d'énergie qui circule entre les êtres sont à couper le souffle. L'image ainsi créée est celle d'une humanité aux abois, d'une communauté survivante qui se sauve et sauve ce qui doit être sauvé avec plus ou moins de succès, qui *s'organise*.



Figure 12 : scène de jonglage, *Salves* (2010) © Didier Grappe.

Devant ce spectacle, on comprend que « l'improbable et minuscule splendeur des lucioles [...] ne métaphorise rien d'autre que l'humanité par excellence, l'humanité réduite

¹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 109.

² *Ibid.*, p. 51.

à sa plus simple puissance de nous faire signe dans la nuit¹ ». Humanité « réduite », certes, mais qui fait éclater sa « splendeur » et sa « puissance » dans sa capacité d’agir collectivement pour des valeurs communes. On comprend aussi que, pour la compagnie Maguy Marin, résister c’est avant tout s’organiser, c’est-à-dire trouver un en-commun et se mettre d’accord sur ce qui vaut d’être sauvé. Du reste, dans ces séquences, le plus important est ce qui circule entre les êtres, les interprètes apparaissant comme des anonymes, de simples médiums qui se trouvent là où il faut être pour accomplir le geste nécessaire ; non des héros, mais des *passants* et des *passeurs*. Dans les séquences de jonglage à sept, l’énergie créée par cette constellation de forces se traduit par l’unisson des cris qui rythment l’effort dans un chœur de corps et de voix fugitivement formé et aussitôt dispersé dans la nuit. Rares sont les moments où les interprètes se font entendre dans *Salves* et les scènes de jonglage sont les seules où se crée l’unisson, un moment de cohésion engendré par l’absolue nécessité de s’organiser dans l’urgence du *présent*.

En même temps, les séquences de jonglage font apparaître le pouvoir qu’ont les images à transmettre des valeurs. Ici, la solidarité, l’entraide, l’effacement de soi au nom d’un intérêt supérieur sont proposés comme autant de contre-valeurs à celles prônées par l’économie de marché et la société du spectacle. On comprend aussi qu’elles traduisent l’urgence d’« ouvrir une brèche dans le continuum du temps² », le jonglage apparaissant comme la métaphore possible de la collision entre un présent actif et son passé réminiscent. Surgis de la nuit, les passeuses et les passeurs de *Salves* sont des porteurs de mémoire : les différents objets qu’ils font circuler (malgré les chutes, la casse) appartiennent tous à culture européenne, traces des luttes du passé (« Guernica » de Picasso, « *Tres de Mayo* » de Goya) et dépositaires de valeurs politiques pour le présent et l’avenir (« La Statue de la Liberté », « La République guidant le peuple » de Delacroix...).



Figure 13 : des symboles éculés ? *Salves* (2010) © Didier Grappe.

Certes, Maguy Marin convoque là des symboles éculés mais, par le détournement burlesque, elle tente de les réactiver, manière de faire réfléchir sur l’effectivité de ces valeurs aujourd’hui. Ainsi de la Liberté en déroute : dans une série de scènes loufoques, une Statue de la Liberté en plâtre se fracasse sur le sol aux pieds de son porteur maladroit.

¹ *Ibid.*, p. 25.

² Maguy Marin, note d’intention de *Salves*, *op. cit.*

Plus tard, elle réapparaît en chair et en os¹, drôle de « luciole » parée de guirlandes électriques comme un sapin de Noël. Comme quoi, il ne faut jamais désespérer.

Comme la Statue de la Liberté, de nombreux objets circulant sur le plateau sont comme des vestiges sauvés de la disparition. Parmi eux, on trouve des tableaux, des posters ou encore des photographies qui forment un corpus d'images à l'intérieur du spectacle. Cette mise en abyme attire l'attention sur la capacité de ces images à convoquer la mémoire, en même temps que, par effet spéculaire, elle interroge la qualité particulière des images scéniques. Quelques tableaux aisément identifiables sauvés de la disparition sont ainsi accrochés à jardin au fond de la scène ; à plus ou moins court terme, ils finissent par s'en décrocher bruyamment : c'est le sort réservé à « Guernica » et à « La Liberté guidant le peuple » mais aussi à une photographie encadrée du Ballet du XX^e siècle². Témoignant à la fois de la mémoire individuelle de Maguy Marin et d'une mémoire collective, ces images valent pour leur valeur *fédératrice* davantage que pour leur valeur *décorative* : oubliées sur le mur devant un plateau déserté, elles finissent par tomber. Non sans humour, *Salves* met aussi en évidence la manière dont certaines images reproduites en nombre deviennent l'emblème d'une génération et un signe de reconnaissance : c'est le cas des cinq mêmes posters d'Elvis Presley qu'accrochent avec les mêmes gestes cinq jeunes filles strictement identiques. Là, les stigmates de la modernité (reproductibilité des images, fascination pour les icônes de la société du spectacle, uniformisation et appauvrissement des valeurs) sont traités à la façon « Pop Art », comme pour rappeler que l'art peut être un instrument critique de la société ; que l'art, ce n'est pas de la « décoration ».



Figure 14 : une image à la Andy Warhol dans *Salves* (2010) © Didier Grappe.

Ajoutons, pour finir, que la condensation des temporalités s'opère aussi dans la superposition entre les images optiques et le montage sonore. En effet, la bande-son de *Salves* convoque explicitement le passé : archives radiophoniques, extraits de films célèbres, bruits de rue, autant de vestiges crachotés par les bandes magnétiques des vieux « Revox ». Plus spectral que les images qu'anime la présence des interprètes *en chair et en os*, le montage sonore ne fait jamais que *réactualiser* le passé dans le présent. C'est pourquoi les sons, fantômes qui hantent « l'espace à transformation » de la scène, sont plus inquiétants que les séquences visuelles avec lesquelles ils entrent en collision. Parmi ces « présences

¹ En effet, la statue s'incarne, au sens strict, dans le corps d'une des interprètes qui en prend la posture célèbre.

² Il s'agit de la compagnie fondée en 1960 par Maurice Béjart et dont a fait partie Maguy Marin après sa sortie de Mudra.

spectrales », on peut reconnaître des dictateurs tristement célèbres et les foules qui les acclament, mais aussi des résistants d’hier qui continuent de nourrir les résistances d’aujourd’hui ; la voix d’Artaud et celle de Mussolini. À travers le *montage-choc* d’images-actions créées en direct et d’extraits sonores enregistrés, c’est le spectacle tout entier qui se présente au final comme un « opérateur temporel de survivance », « “éclair” produit par la conjonction soudaine d’un présent (événement, rupture, nouveauté absolue) et d’une mémoire enchevêtrée, complexe, de longue durée¹ ». Non, décidément, dans *Salves*, la danse n’est pas de la décoration.

Plus surprenant, peut-être, en dépit de partis pris esthétiques différents, *Salves* reprend certains concepts philosophiques qui sont au cœur d’*Umwelt* et de *Turba* pour mettre explicitement en lumière leur potentialité politique. En effet, dans ce spectacle, Maguy Marin condense la « danse des lucioles » et celle des atomes qui « font un écart dans leur course² ». Là, le *clinamen* devient « l’homme [qui] ouvre par sa présence une brèche dans le continuum du temps entre passé et futur faisant ainsi dévier les forces antagonistes très légèrement de leur direction initiale³ ». Rouvrant le champ des possibles, cette « force diagonale⁴ » apparaît dans *Salves* comme la possibilité d’une résistance collective à la désagrégation du lien social dans un contexte de crise financière et économique souvent présentée comme une fatalité. Ainsi, *Salves* met en scène de toutes sortes de manières l’inclinaison de l’être humain « hors de lui-même, sur ce bord qui est celui de son être-en-commun⁵ ». C’est cette idée, sans doute, qui sous-tend la scène inaugurale de *Salves* où les sept interprètes suivent chacun.e, avec concentration et délicatesse, un fil invisible qui court sur le plateau. C’est cette même idée que l’on retrouve dans l’acharnement avec lequel les personnages s’emploient tout au long du spectacle à *dresser le couvert*, un objectif qui finit par donner tout son sens aux scènes de jonglage, puisqu’il s’agit, en fait, de construire une table et d’y poser des assiettes. Après des échecs répétés, le collectif touche au but dans les dernières minutes du spectacle où est enfin montée une immense table de banquet constituée de l’assemblage de tous les praticables. Les préparatifs battent leur plein jusqu’à ce que de la vaisselle se brise avec fracas, rompant le ballet des serveuses et des marmitons. C’est le coup d’envoi d’une foire d’empoigne grand-guignolesque qui met le plateau sens dessus-dessous. Éloge du désordre ? Image de la discorde qui menace toute expérience collective ?

En effet, *Salves* exprime, selon nous, une pensée inquiète où la question de l’en-commun est envisagée dans sa dimension problématique. Rompant avec la déploration mélancolique de la communauté « perdue » mais sans s’abandonner pour autant à la célébration d’une communauté « retrouvée », le spectacle met en scène le désir et la nécessité sans cesse réaffirmés de prendre ou de reprendre position dans le champ politique. Ainsi, la composition chorégraphique joue, dans une choralité diffractée, sur la mise en tension permanente entre des forces centrifuges et centripètes à travers des figures d’assemblage ou d’étoilement. Dans le même ordre d’idée, la dynamique transformationnelle qui fait de la scène un véritable chantier de construction donne à penser le politique comme un champ de forces où s’expérimentent des équilibres provisoires. C’est pourquoi, même si l’humour domine dans *Salves*, il n’exclut pas une

¹ Georges Didi-Huberman, « La condition des images », in *L’Expérience des images*, op. cit., p. 100.

² Maguy Marin, note d’intention de *Salves*, op. cit.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 17.

grande noirceur, les séquences d'entraide et de construction collective entrant en tension avec des séquences où la violence l'emporte : images d'une femme à qui l'on bouche les oreilles, à qui l'on cache les yeux, à qui l'on ferme la bouche, scènes de lutte et de strangulation, cadavre nu que l'on traîne par les pieds, sans parler de l'empoignade généralisée sur laquelle s'achève le spectacle. Toujours, la nécessité de s'assembler est donc réaffirmée face à la possibilité de l'éclatement, une idée que les scènes de chutes et de casse déclinent sur le mode burlesque. Mais face à la catastrophe, *Salves* ne cesse de rappeler l'importance de *recoller les morceaux*, nombre de scènes donnant à voir un personnage qui répare un objet brisé avec des gestes d'une infinie patience. Là, l'attention extrême de l'interprète à son geste, la qualité de mouvement particulière que cette attention fait naître, donnent à cette action l'intensité des moments cruciaux de l'existence.

Figure 15 : recoller les morceaux, *Salves* (2010) © Didier Grappe.

2.3.3.3 *Nocturnes* ou comment « apprendre à mourir¹ »

Je ferai poème de la matière, car je sais que ce seront les poèmes les plus spirituels,
Je ferai donc poème de mon corps, de ma mortalité,
Car je sais que par là même je m'offrirai les poèmes de mon âme et de mon immortalité.

Walt Whitman²

Deux ans après ce spectacle à l'humour ra(va)geur, *nocturnes* renoue avec une forme de sagesse inspirée de la philosophie antique, la pensée matérialiste continuant de nourrir la réflexion de la compagnie Maguy Marin sur la condition humaine³. Du reste, indice révélateur s'il en était besoin, nous y retrouvons la référence au *De Rerum natura* dont un extrait est repris comme un *leitmotiv*. Après avoir réfléchi à la place de l'humain dans la Nature, Maguy Marin et Denis Mariotte se proposent ici de réfléchir à la manière dont le temps s'inscrit dans la matière et de donner à cette idée une traduction scénique. Dans la logique expérimentale qui est la leur, ce changement d'orientation implique un

¹ Allusion au célèbre texte de Cicéron *Devant la mort (Première Tusculane)*, présenté par Pierre Grimal, traduit du latin par Danièle Robert, Arléa, Paris, 1996, p. 74-75 : « Car la vie entière du philosophe, nous le savons est une préparation à la mort. »

² Walt Whitman, « Départ à Paumanok » (1860), in *Feuilles d'herbe*, « Les Cahiers rouges », Grasset, Paris, 1994, traduction de l'américain par Jacques Darras, p. 23.

³ À noter que *Turba* et *nocturnes* sont co-signés par Maguy Marin et Denis Mariotte, ce qui n'est pas le cas des autres spectacles de la compagnie, ce qui pourrait expliquer la parenté entre ces deux œuvres.

changement de forme, en l'occurrence, comme nous en faisons l'hypothèse, le passage du régime de « l'image-action » à celui de « l'image-temps » : selon Gilles Deleuze, de l'un à l'autre « un renversement [a lieu] qui fait non plus du temps la mesure du mouvement, mais du mouvement la perspective du temps¹ ».

En effet, dans *nocturnes*, les actions sont réduites à un tel degré d'insignifiance que nous les percevons à peine comme des actions : les passants en état d'urgence de *Salves* font place à des êtres pris dans des situations quotidiennes « qui ne laissent subsister que des liaisons sensori-motrices faibles² ». Assis ou couchés, ils semblent plongés dans la rêverie, le sommeil ou la mort, quand ils ne sont pas absorbés par l'exécution d'un geste quotidien qui acquiert alors pour le spectateur la qualité autoréflexive du geste dansé. À ces images d'une humanité en état flottant s'ajoutent celles du plateau vide où plane une présence humaine fantomatique : image poignante d'un rideau blanc flottant dans le vent que vient relayer celle, plus ironique, d'un sac en plastique errant au milieu d'un chaos de pierres. Travaillant sur un « être-là » de nature existentielle, *nocturnes* montre que « nommer la présence, c'est penser d'emblée l'absence, car il ne peut y avoir de présence [...] que si les corps sont là mais que l'on sait en même temps qu'ils pourraient ne pas y être³ », raison pour laquelle le spectacle joue sur des « effets de présence » à travers l'utilisation du hors-champ qui ouvre sur des espaces non visibles mais habités. Parfois créé par la lumière provenant des coulisses, ce hors-champ est le plus souvent produit par des sons acousmatiques : voix, chant, bruits de pas, de lutte, « le monde de l'ouïe [permettant] d'activer un monde invisible qui devient plus réel que le réel⁴ ».

Selon Gilles Deleuze, « l'image-temps » est celle d'« un cinéma de voyant, non plus d'action⁵ ». De même, dans *nocturnes*, un nombre significatif d'images donnent à voir des personnages en position de témoins : debout ou assis, immobiles, ils contemplent une image (carte d'Europe, photographie, reflet au miroir...).

Figure 16 : la mise en abyme des regards dans *nocturnes* (2012) © Didier Grappe.

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 34.

² Gilles Deleuze écrit à propos du cinéaste Ozu : « la vie quotidienne ne laisse subsister que des liaisons sensori-motrices faibles, et remplace l'image-action par des images optiques et sonores pures, opsignes et sonsignes », in *Cinéma 2, op. cit.*, p. 26.

³ Josette Féral et Edwige Perrot, « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux », in *Pratiques performatives. Body remix, op. cit.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, op. cit.*, p. 9.

Ou bien, plongés dans la pénombre comme des spectateurs de théâtre ou de cinéma, ils assistent à une scène en marge de l'image cadrée par la lumière, parfois même le regard ou l'oreille tendus vers un monde dérobé à la vue du public. Ces personnages-voyants, doubles du spectateur, mettent en abîme son regard. Ils montrent comment le monde s'inscrit en nous comme sur une plaque sensible, fait de nous des collectionneurs d'images. Or, le monde que *nocturnes* livre à notre regard par le biais de ses six interprètes est d'abord un paysage humain : silhouettes, corps, gestes, visages, voix. D'apparition en apparition, *nocturnes* fait surgir toute une humanité à travers des situations familières ou des personnages-types : prostituée, grande dame en fourrure, coquettes, petites filles modèles, mauvais garçons ou simples passants anonymes.

Figure 17 : la prostituée, *nocturnes* (2012) © Didier Grappe.

Les changements de costumes et le travail postural donnent l'illusion de la diversité, à quoi s'ajoute la polyglossie du spectacle où l'on parle sept langues différentes. Plus encore, ce paysage humain se diffracte par un jeu de miroir en une multiplicité d'images dans l'image : ainsi des portraits photographiques d'hommes et de femmes de tous âges et de toutes origines donnés à contempler au spectateur par un jeu d'emboîtement des regards ; ainsi des visages cadrés dans un petit miroir accroché sur le mur du fond de la scène ; ainsi des poupées folkloriques que déballe précautionneusement une jeune fille. Bien que formulée différemment, l'idée qui sous-tend ce paysage scénique nous est familière car elle est le cœur battant des créations de la compagnie Maguy Marin : *être au monde, c'est toujours être-en-commun*.

Œuvre philosophique, ce spectacle nous invite donc à nous abandonner à la littéralité du monde sensible. Cependant, il nous fait aussi réfléchir à notre condition de mortel. Les voués à la disparition. C'est que les images de *nocturnes* ne sont pas tant des *images-apparitions* que des images *apparaissantes* et *disparaissantes* qui nous rappellent à quel point « le peu de temps qui nous sépare du vide a l'inconsistance d'un rêve¹ ». L'usage du fondu contribue à cet effet ainsi que l'indétermination de l'espace hors des limites du cadre des images. Comme dans *Salves*, c'est un espace vide, un lieu indéterminé, à la fois dedans et dehors, atopique : ainsi, les neuf luminaires fixés sur le mur du fond de la scène entrent dans la composition de nombreuses images « à ciel ouvert ». Lieu par excellence de la présence provisoire, rien ne s'y inscrit durablement : nomades, les images y apparaissent et disparaissent sans logique topographique. Sauf exception, une fois fondues

¹ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1954.

au noir, elles ne laissent aucune trace, si ce n'est leur persistance rétinienne – persistance que la dilatation des noirs nous permet pleinement d'éprouver. En outre, dans le temps d'exposition des images, le cadrage par la lumière laisse presque toujours la majeure partie du plateau dans l'obscurité, isolant les images à l'intérieur du cadre plus large de la scène, ce qui contribue à les fragiliser. La sur-présence du noir et l'indétermination de l'espace créent une sorte de « hors-champ absolu » par lequel le système clos de l'image « s'ouvre à une durée immanente au tout de l'univers, qui n'est plus un ensemble et n'est pas de l'ordre du visible¹ ». Selon Gilles Deleuze, « le hors-champ réalise [alors] son autre fonction » qui ne serait plus d'« ajouter de l'espace à l'espace » mais « d'introduire du trans-spatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos [des images]² ». Ainsi déterritorialisées et arrachées à une totalité, les images de *nocturnes* apparaissent comme les vestiges d'une réalité engloutie rendue à l'invisibilité.

Devant un tel spectacle, le spectateur pourrait donc se retrouver comme le « roi sans divertissement » de Pascal, confronté à l'ennui ou à la conscience malheureuse de son futur anéantissement. Or, prenant le contrepied du tragique contemporain, la compagnie Maguy Marin suggère plutôt que « mourir est différent de ce que quiconque a supposé, et plus heureux³ », ce pourquoi ce spectacle n'est pas, selon nous, dépourvu d'une dimension subversive. En effet, à l'instar d'*Umwelt* et de *Turba, nocturnes* aborde la question de la condition humaine selon un matérialisme radical. Évacuant toute forme de transcendance, Maguy Marin et Denis Mariotte puisent à nouveau dans la philosophie antique matière à rejeter une conception tragique de l'œuvre destructrice du temps. Du reste, comme dans *Turba* (même si c'est dans de moindres proportions), ils recourent explicitement au texte de Lucrèce, le même passage du *De Rerum natura* étant donné à entendre six fois au cours du spectacle dans six langues différentes. Dans cet extrait, il est question de survie et de résistance : remontant aux origines de la création de la Terre et de la vie humaine, Lucrèce y décrit « une race d'hommes [...] des plus dures, et digne de la dure terre qui l'avait créée », race d'hommes qui savait contenter leur cœur de « ce que le soleil et la pluie donnaient, [de] ce que la terre offrait d'elle-même⁴ ». En inscrivant la vie humaine dans la temporalité longue de la vie de la Terre et de l'espèce, Maguy Marin et Denis Mariotte nous invitent à reconnaître dans le paysage humain qui se déploie sur la scène de *nocturnes* la survivance de cette « race d'hommes » des temps anciens – pure matière vouée à se dissoudre au même titre que le reste de l'univers⁵. Cependant, dans la pensée matérialiste, dissolution n'est pas disparition. C'est pourquoi, selon nous, le spectacle s'attache surtout à montrer de quelle manière le temps s'inscrit dans la matière mais aussi comment le corps-matière laisse son empreinte par delà la disparition.

En effet, les images de *nocturnes* sont avant tout des « images survivantes⁶ » dont le montage pulsatif restitue « le caractère indestructible, ici transmis, là invisible mais latent, ailleurs resurgissant, [...] en perpétuelle métamorphose⁷ ». On reconnaît ici le concept de

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1, op. cit.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Walt Whitman, *Feuilles d'herbe, op. cit.*

⁴ Lucrèce, *De la nature*, livre V, *op. cit.*, p. 180.

⁵ Le livre V du *De rerum natura* retrace l'histoire de la création. Lucrèce y démontre que « le monde a pu naître et qu'il ne peut durer ».

⁶ Voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minit, Paris, 2002.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles, op. cit.*, p. 22.

Nachleben de l'historien de l'art Aby Warburg pour qui les survivances adviennent en images : « Les images sont vivantes, mais elles sont faites de temps et de mémoire, leur vie est toujours déjà *Nachleben*, survivance, toujours déjà menacée et en train d'assumer une forme spectrale¹ ». Dans *nocturnes*, le « *Nachleben* physiologique » que constitue la persistance rétinienne des images se condense avec un « *Nachleben* historique, lié à la persistance de leur charge mnémotique² ». Fragments minuscules de vies minuscules, les images mineures de *nocturnes* sont des vestiges arrachés à la réalité, ce que met en évidence le parti pris d'une esthétique réaliste, soit le renoncement à l'onirisme, à l'exagération burlesque ou à la surthéâtralisation qui caractérisent *Umwelt*, *Salves* et *Turba*. En l'absence de décor référentiel, le réalisme est d'abord visible dans les costumes des interprètes et contribue à l'inscription sociale des personnages. On peut noter aussi le recours à de nombreux objets au fort coefficient de réalité, comme l'eau ou les aliments. Mais dans *nocturnes*, Maguy Marin s'attache surtout à montrer que le geste quotidien est le lieu d'une archéologie sensible à travers la mise en œuvre de *protochorégraphies*, « moments de chorégraphie inaperçues, [...] organisations spontanées, [...] véritables compositions situées au limite du visible. Pourtant présentes, vivantes, actives à chaque instant, autour de nous : surgissements impalpables, le plus souvent à notre insu³ ». De « *ready-made* gestuel » en « *ready-made* chorégraphique⁴ », les interprètes de *nocturnes* rendent visible la danse cachée de la vie ordinaire qui échappe presque toujours à notre attention et dont les gestes et les fragments de chorégraphies « trouvés » convoquent le réel sur le plateau. Libérant les images de leur « destin spectral », la chorégraphe montre ainsi comment la mémoire des corps lutte contre la disparition des images et fait d'elles des survivances humaines de nature presque anthropologique.

Ce parti pris esthétique-philosophique a quelque chose de radical. En effet, on ne peut qu'être frappé dans *nocturnes* par le décalage entre la nature apparemment pauvre des images et leur durée d'exposition. *A priori*, il n'y a pas grand-chose à voir ; ces images, somme toute assez banales, pourquoi les faire apparaître ? Donnés à contempler, les « temps faibles » de l'existence y prennent la valeur d'« instants féconds » et les images les plus ordinaires celle de précieuses survivances d'une humanité vouée à la disparition. Il y a dans ce paradoxe un appel à une conversion du regard, une invitation à regarder ce qu'on a désappris à voir et à tirer, comme le dit Georges Didi-Huberman, « de ce *voir* un *savoir* » : ces lambeaux de vies minuscules arrachés à l'oubli sont pétris de mémoire enchevêtrée ; ils sont le lieu « de ce qui perdure ou revient, et que la chronologie souvent ignore⁵ » ; ils attestent que « la destruction n'est jamais absolue, fut-elle continue⁶ ». Ainsi, si *nocturnes* redonne une visibilité à des images reléguées, c'est qu'elles sédimentent toute une mémoire. Comme la petite madeleine de Proust, « le pur présent d'un simple geste [peut y faire] littéralement lever une mémoire autre qui reconfigure le présent lui-même⁷ ». Dans les *protochorégraphies* de *nocturnes*, le spectateur peut retrouver ce qu'Aby Warburg appelle la *Pathosformeln*, « formule de pathos », autrement dit « l'empreinte corporelle du

¹ Giorgio Agamben, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée de Brouwer, Paris, 2004, p. 47.

² *Ibid.*, p. 48.

³ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, *op. cit.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*

⁵ Georges Didi-Huberman, « La condition des images », *op. cit.*, p. 100.

⁶ *Id.*, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 53.

⁷ *Id.*, « La condition des images », *op. cit.*, p. 100.

temps survivant¹ ». « Indissoluble[s] intrication[s] d'une charge émotive et d'une formule iconographique », les « formules de pathos » sont la mise en œuvre dans les images anthropomorphes des « grandes énergies configurantes » que sont « les formes éternelles de l'expression de l'être, de l'homme, de la passion et de la destinée humaine² ». Ainsi, les protochorégraphies de *nocturnes* sont des empreintes expressives porteuses d'une mémoire collective. À ce titre, elles ont le pouvoir de faire resurgir des images du passé, de les réveiller de leur sommeil enchanté par la grâce d'un geste pris dans un moment. Le spectateur peut ressentir la prégnance de ces « formules de pathos » dans les images de *nocturnes* aux ressemblances troublantes qu'elles présentent avec des images plus anciennes, picturales ou cinématographiques. Au cours du spectacle, on croit reconnaître des scènes de genre peintes par Murillo³, certaines des toiles les plus mélancoliques d'Edward Hopper ou encore « Le Cri » de Munch, pour ne prendre que ces quelques exemples. En somme, dans *nocturnes*, c'est le *devenir image du corps* mais aussi le *devenir corps de l'image* qui nous sont donnés à appréhender comme les manifestations privilégiées de la capacité de survivance de l'humanité. C'est pourquoi, malgré la modélisation cinématographique et la disparition du geste dansé, *nocturnes* reste d'abord et avant tout une œuvre chorégraphique.

*

Comme nous venons de le voir à travers l'analyse d'*Umwelt*, de *Turba*, de *Salves* et de *nocturnes*, pour la compagnie Maguy Marin, l'hybridation entre la danse et les autres arts répond toujours à la nécessité poétique d'inventer un langage pour construire et exprimer une pensée qui cherche le chemin de la scène. D'un spectacle à l'autre, cette pensée se prolonge, s'approfondit et se ramifie, ce qui nous invite à rechercher dans chaque création les traces de la précédente, à en faire une lecture qui tienne compte de sa place particulière dans une réflexion plus générale déployée dans l'ensemble de l'œuvre de la chorégraphe. Sur le plan esthétique, l'adoption de modèles compositionnels exogènes, qu'elle passe par l'hybridation de la danse avec la musique ou les arts visuels, a pour effet de radicaliser une dialectique du temps et de l'espace qui nous incite à considérer le rythme comme un vecteur essentiel du sens. En outre, chacun de ces spectacles pose à sa manière, dans une perspective politique et/ou métaphysique, la question du corps dans ses relations avec l'image. Autrement dit, quel que soit le modèle compositionnel qui domine leur écriture, *Umwelt*, *Turba*, *Salves* et *nocturnes* se caractérisent par leur structure musicale et par la mise en tension, parfois extrême, de l'orchésalité de la danse avec une théâtralité productrice de fictions, autrement dit, par une théâtralisation de la danse qu'anime un puissant désir de représentation du monde. C'est dans cette perspective que s'inscrivent la picturalité de *Turba* et la cinématographicité de *Salves* et de *nocturnes*, l'exacerbation de ces *qualia* sensibles dans ces spectacles contribuant à renforcer leur puissance représentationnelle. Enfin, et c'est selon nous ce qui explique la puissance dissensuelle de ces créations en contexte postmoderne, quelle que soit leur esthétique et si imprégnées soient-elles des « variations atmosphériques de l'époque⁴ », chacune se caractérise par l'articulation étroite entre une pensée politique et une pensée métaphysique qui, alliant leurs forces, entrent en lutte contre le nihilisme contemporain. Véritables « bâtardises philosophiques », inquiètes

¹ *Id.*, *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 202.

² Ernst Cassirer cité par Georges Didi-Huberman in *L'Image survivante*, *op. cit.*, p. 200.

³ Notamment, de façon très frappante, « Les femmes à la fenêtre », « Enfants jouant aux dés » ou « Les Mangeurs de melon ».

⁴ Sabine Prokhoris, *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, *op. cit.*, p. 18.

mais aussi profondément joyeuses, elles nous rappellent qu'il est de notre devoir de ne jamais désespérer et de réfléchir, en situation, aux moyens de rendre le monde plus humain.

2.4

Hybrides # 2

Compagnie Fattoumi-Lamoureux

Une révolution qui ne se produit pas d'abord dans les structures matricielles de l'imaginaire n'a pas la moindre chance d'affecter les structures sociales, car elle est privée du rayonnement sourcier qu'il faut à la pensée pour agir.

Claire Lejeune¹

Après avoir abordé des questions « sociétales », la compagnie Fattoumi-Lamoureux entreprend, avec *Manta*, *Lost in burqa* et *Masculines*, de faire du corps le lieu d'un questionnement politique. En effet, dans ce triptyque, il s'agit d'interroger l'image des femmes dans la société contemporaine et ce qu'elle révèle de leur inscription dans l'espace social, de faire de la danse un art critique, voire une arme de choix pour dénoncer les rapports sociaux de sexe, et ce, dans une perspective explicitement féministe. Une telle prise de position politique n'est pas si fréquente aujourd'hui. En effet, en dépit d'une *doxa* puissante qui voudrait nous convaincre que la danse est un art féminin, la danse contemporaine française ne se distingue guère par son engagement féministe, une spécificité qui s'inscrit dans l'histoire plus longue d'une danse française faiblement politisée. C'est ce que met en évidence Hélène Marquié dans un article récent, précisant qu'en France, « seul l'avant-gardisme est considéré comme susceptible de questionnement politique » dans un contexte où « les liens entre les milieux artistiques et le politique ont toujours été conflictuels et la notion d'art engagé, au-delà de la simple déclaration d'intentions, n'a pas bonne presse [...], ni du côté de l'art, ni du côté du politique² ». Dans tous les cas, même lorsque des artistes chorégraphiques français.es se réclament du politique, il est rare qu'ils se revendiquent du féminisme dans lequel ils voient, pour une majorité d'entre eux, un combat d'arrière-garde :

[D]epuis les années 1980-1990, on assiste à une prolifération de discours sur l'engagement de la danse et la subversivité des corps. Avec deux grandes caractéristiques : ces discours ne font – sauf cas isolés – le lien ni avec le terrain militant, ni avec le terrain social, et ils excluent systématiquement les questions féministes.³

Et d'ajouter que lorsque le féminisme est revendiqué, il l'est par des compagnies et/ou des chorégraphes peu connu.es et mal outillé.es conceptuellement. En revanche, depuis le début des années 1990, l'heure est au *queer* et aux « jeux de genre⁴ », soit à un post-

¹ Claire Lejeune, *Âge poétique, âge politique*, L'Hexagone, Montréal, 1987, p. 61.

² Hélène Marquié, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique », *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ Allusion à un autre article d'Hélène Marquié, « Jeu(x) de genre dans la danse contemporaine », in *Journal des Anthropologues*, n°124-125, 2011, p. 287-309.

féminisme considéré comme beaucoup plus subversif, d'autant qu'il est le fait d'artistes chorégraphiques se réclamant d'une nouvelle avant-garde.

C'est donc dans un contexte de défiance peu favorable que s'inscrivent *Manta*, *Lost in burqa* et *Masculines*, œuvres qui, en plus de revendiquer une intention féministe, sont le fait d'artistes reconnues et installées au cœur des institutions de la danse contemporaine française. Simple « déclaration d'intention » ? Leurre discursif démenti par la réalité des œuvres ? Ou bien changement de paradigme ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre à travers l'analyse successive de ces trois créations tout en nous demandant si elles se réduisent à une « injonction [...] querelleuse et obsolète¹ », comme sont souvent accusées de l'être les œuvres féministes aujourd'hui. Si celles-ci n'ont pas été initialement conçues pour former un triptyque², la première chose qui frappe lorsque l'on compare *Manta*, *Lost in burqa* et *Masculines*, c'est l'évolution qui s'opère de l'une à l'autre à la fois sur les plans esthétique et politique. Politiquement parlant, on passe d'une proposition scénique en forme d'interpellation, univoque, en prise avec l'actualité, à des spectacles idéologiquement et esthétiquement plus dialogiques et plus expérimentaux. Formellement parlant, cette évolution se traduit par un décollement d'avec la réalité au profit de la fiction, par le passage du solo à la forme chorale et, de façon générale, par une prise de distance avec le modèle de la performance qui prédomine dans le premier opus du triptyque, *Manta*.

2.4.1 *Manta*, aux lisières de la danse et de la performance

Œuvre à l'intention politique explicite, *Manta* s'inscrit dans la tradition d'un art engagé, voire militant. Sa création prend sa source, nous l'avons vu, dans un débat d'une actualité brûlante en France, à la fin des années 2000 : le port du voile islamique. Outre que celui-ci est régulièrement l'objet de polémiques politico-médiatiques, il divise les féministes.

D'un point de vue féministe, le voile intégral est un signe du « sexage » dont les femmes font l'objet en tant que classe sociale, soit leur « appropriation privée par un individu (un mari ou un père) et [leur] appropriation collective [...] par la classe des hommes³ ». Il révèle la surdétermination ou – pour reprendre le terme employé par Héléna Fattoumi – la « sur-présence⁴ » du corps féminin dans un espace social où les femmes sont réduites à leur identité de genre. C'est ce qu'explique la chercheuse Anne-Emmanuelle Berger :

¹ Muriel Plana, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2012, p. 25.

² Ce n'est qu'avec la création de *Masculines* qu'Héléna Fattoumi et Éric Lamoureux prennent conscience de la cohérence que forment ces trois spectacles et les présentent comme un triptyque.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ Dans le cadre du colloque « Esthétiques du voile » de mars 2012 à l'Université de Toulouse 2 Jean Jaurès, la chorégraphe Héléna Fattoumi a intitulé sa communication « L'expérience du niqab : disparition ou surprésence du corps ».

[L]e voilement des femmes [...] constitue sans doute l'exemple le plus spectaculaire d'un codage de l'apparence qui garantit même de dos ou de loin la reconnaissance de l'identité de genre, avant tout autre trait social identifiable, et par conséquent son « placement » approprié.¹

Plus profondément, il constitue un dispositif d'assignation identitaire radical fondé sur la naturalisation de la « différence-des-sexes » qui désigne « la-femme » comme la figure même de l'altérité. Aussi fonctionne-t-il comme un seuil de démarcation politique entre des sujets hiérarchisés selon une logique d'opposition binaire entre le masculin et le féminin, le visible et l'invisible, le profane et le sacré, le public et le privé. Dispositif en tous points paradoxal, tout en prétendant soustraire le corps féminin à la visibilité, il marque ce corps du sceau ostentatoire *du Sexe* ; en le dissimulant, il le *désigne*, voire le *dénonce*. En un mot, il rend visible l'invisibilisation sociale des femmes. Aujourd'hui, la généralisation du voile noir dans les communautés musulmanes est, du reste, emblématique de cette logique paradoxale. Faisant le parallèle entre la condition des femmes voilées et celle des noirs américains, Anne-Emmanuelle Berger, montre comment « indépendamment ou au-delà du symbolisme traditionnel des couleurs propre à telle culture ou tel courant de l'islam, [...] la couleur "noire", si c'en est une, conjugue invisibilité et visibilité, affichant l'hypervisibilité de "l'invisible"²».

Bien que conscientes que le voile est un signe de « sexage », certaines féministes récusent cependant la politique d'exclusion qui s'exerce en France à l'encontre des femmes voilées³ depuis une quinzaine d'années, en replaçant le débat dans une perspective historique et politico-sociale plus large. Ainsi, dans une tribune publiée sur la toile en 2003, Christine Delphy déplore que de nombreuses féministes françaises se soient prononcées en faveur de l'interdiction du voile islamique à l'école :

On ne peut qu'être d'accord avec l'analyse selon laquelle le foulard islamique est un signe de l'infériorité des femmes. Mais a-t-on tout dit quand on a dit ça ? Que de jeunes Françaises le revendiquent aujourd'hui montre qu'il n'est pas que cela, qu'il a de multiples significations. Et que c'est à cette multiplicité qu'il faut s'adresser, avant de prendre des mesures aussi radicales qu'une loi, qui, sous couvert de rétablir la laïcité menacée, exclura ces jeunes filles de l'école.⁴

De façon plus générale, les « lois sur le voile » votées au cours des années 2000 sont, pour Christine Delphy, des mesures discriminatoires qui recouvrent un racisme latent à l'encontre des minorités musulmanes issues de l'immigration et que ne peut en aucun cas justifier la défense du droit des femmes, la mise en concurrence des luttes antisexiste et antiraciste n'étant qu'un « faux dilemme⁵ ». En effet, pour une partie des féministes, la cristallisation des débats sur le voile est la manifestation d'une logique du deux poids, deux mesures qui oppose à un système patriarcal censément « modéré » un système patriarcal « dur », et tend à présenter les sociétés européennes comme des sociétés où les

¹ Anne-Emmanuelle Berger, *Le Grand Théâtre du Genre. Identités, sexualités et féminisme en Amérique*, Belin, Paris, 2013, p. 133.

² *Ibid.*

³ En 2004 est votée en France une loi qui interdit les « signes religieux ostensibles » à l'école et vise plus particulièrement le port du voile islamique. En 2010, une nouvelle loi est votée qui interdit le port du voile intégral dans l'espace public, la France étant le seul pays de la communauté européenne, avec la Belgique, à avoir légiféré en faveur de l'interdiction.

⁴ Christine Delphy, « Un point de vue féministe contre l'exclusion des élèves voilées », in « Débat sur le voile au Collectif Droit des femmes », lmsi.net, texte mis en ligne le 17 novembre 2003 [En ligne].

⁵ Voir l'article de Christine Delphy, « Anti-sexisme ou anti-racisme ? Un faux dilemme », in *Nouvelles Questions féministes*, volume 25, n°1, 2006, texte mis en ligne sur le site lmsi.net le 14 mars 2014 [En ligne].

femmes seraient finalement peu concernées par la domination masculine. Pour Marie-Hélène Bourcier, sous couvert de défense du droit des femmes, le débat sur le voile en France est donc l'objet de toutes sortes d'instrumentalisations, y compris de la part d'antiféministes notoires :

[E]n devenant – abusivement – le symbole universel de l'oppression des femmes, [la femme voilée] réalise une homogénéisation qui plaît autant aux féministes qui n'ont pas examiné les présupposés coloniaux de leur discours émancipateur qu'aux pseudo-féministes – pour ne pas dire les antiféministes – que sont l'ensemble de la classe politique française et la plupart des intellectuels de ce pays.¹

Bien qu'elle ne soit pas militante, Héra Fattoumi se sent touchée par cette question en tant que femme tunisienne et française² d'origine arabo-musulmane mais aussi en tant qu'artiste chorégraphique ayant fait du corps en mouvement son moyen d'expression. Aussi décide-t-elle d'endosser un voile intégral afin d'expérimenter ce qu'il fait au corps qu'il occulte. Cette expérience, d'abord menée à titre personnel, débouche sur un solo d'une heure dix environ, présenté pour la première fois au festival Montpellier Danse en 2009. Par ce geste, Héra Fattoumi prend position dans le débat. Comme nous le verrons, au fil du temps, de *Manta* à *Masculines*, cette position évolue dans le sens d'une complexification. Mais d'abord, il s'agit pour elle, avec *Manta*, de faire l'expérience physique du niqab, de rendre sensible cette expérience au spectateur tout en donnant à voir l'oppression politique dont le voile intégral est le symbole.

En dépit du caractère totalement novateur de cette expérience dans le champ chorégraphique français³, Héra Fattoumi ne révolutionne pas l'histoire de l'art. Du reste, ni elle ni Éric Lamoureux ne se réclament d'une quelconque avant-garde – ce qui serait presque rassurant dans le contexte actuel où l'avant-gardisme se substitue volontiers au politique. En effet, le voile est depuis longtemps au cœur du travail d'artistes issues de la culture musulmane qui mènent une réflexion sur la condition des femmes dans leur pays d'origine. La plus célèbre d'entre elles est sans doute la vidéaste et photographe iranienne, Shirin Neshat. Exilée aux États-Unis suite à la révolution islamique de 1979, elle cherche à mettre en évidence, dans une perspective socio-politique, la condition paradoxale des femmes iraniennes dans l'Iran post-révolutionnaire en brisant les stéréotypes qui lui sont attachés. Ses premières œuvres, désormais célèbres, se présentent sous la forme d'une série de portraits photographiques regroupés sous le titre générique de *The Women of Allah*. En noir et blanc, ils représentent des femmes en tchadors, armées de fusils, le visage recouvert de calligraphie farsi, dont le regard fixe l'objectif. Par là, Shirin Neshat entend explorer les forces sociales complexes qui forgent l'identité des femmes musulmanes. Selon elle, dans *The Women of Allah*, « chaque image est conçue de sorte à magnifier la contradiction. Les caractéristiques féminines traditionnelles comme la beauté et l'innocence d'un côté, et la cruauté, la violence et la haine de l'autre coexistent à l'intérieur de la structure même de l'Islam⁴ ». Plus près de nous, la plasticienne iranienne Shadi

¹ Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques. Queer Zone 2, op. cit.*, p. 39.

² Née en Tunisie, Héra Fattoumi n'a obtenu la nationalité française qu'à l'âge de dix-huit ans.

³ Héra Fattoumi est la première danseuse et chorégraphe contemporaine à danser en niqab, un geste qu'elle considère comme profondément transgressif au moment de la création de *Manta*.

⁴ "Each image is constructed to magnify contradiction. The traditionally feminine traits such as beauty and innocence on one hand and cruelty, violence, and hatred on the other coexist within the complex structure of Islam itself" (Notre traduction), Shirin Neshat, "Women of Allah. A conversation with Shirin Neshat", in

Ghadirian reprend à son tour le thème du voile dans des images marquées par l'humour et la dérision : dans *Like everyday*, série photographique réalisée entre 2001 et 2002, elle met en scène des burqas qu'elle photographie en les associant à des ustensiles domestiques (balais, fer à repasser, casserole, théière, etc.), insérés dans l'image à l'emplacement du visage. Du reste, le voile constitue le motif central de son travail photographique, comme en témoigne la non moins ironique série *Be Colourful* (2004) où des femmes vêtues de burqas colorées posent derrière des vitres grisées qui en floutent les contours.

Bien sûr, Héra Fattoumi n'est pas plasticienne mais elle connaît très bien les arts plastiques et le travail des artistes que nous venons d'évoquer. En outre, en soumettant son propre corps à l'expérience, elle renoue avec la performance et la vocation contestataire qui fut la sienne aux heures chaudes de l'art action. La parenté avec la performance est d'autant plus évidente ici que cette forme d'expression artistique est étroitement liée aux combats féministes de la seconde moitié du XX^e siècle, qu'elle est, depuis les années 1960, une arme de combat privilégiée pour des artistes qui cherchent à déconstruire la fétichisation du corps féminin – que l'on pense seulement à Carolee Schneemann, Gina Pane ou ORLAN. Cela dit, avec *Manta*, Héra Fattoumi renoue aussi avec tout un pan de l'histoire de la danse et en particulier avec la danse moderne qui a fait du solo le lieu d'expérimentation d'un langage chorégraphique singulier, mais aussi une forme d'expression politique plus ou moins explicite : il est « un moyen pour l'artiste d'exprimer son besoin d'introspection et de représentation personnelle du monde¹ » et, à ce titre, souvent porteur d'une idéologie. De fait, dès le début du XX^e siècle, le solo devient la forme d'expression privilégiée des fondatrices de la modernité, pour lesquelles l'invention d'une nouvelle corporéité dansante est indissociable du combat pour l'émancipation des femmes. Revendiquant un nouvel usage du corps, Isadora Duncan, Loïe Fuller, Martha Graham (pour ne citer qu'elles) ambitionnent de libérer le corps féminin des carcans dans lesquels la société le tient enfermé. Pour Duncan et Fuller, cet engagement artistique va de pair avec le rejet des conventions sociales, la première revendiquant sa liberté sexuelle et refusant le mariage, la seconde assumant publiquement son homosexualité.

Ainsi, au début du XX^e siècle, pour la première fois et pour longtemps, des artistes chorégraphiques sont à l'avant-poste du combat pour l'émancipation des femmes. Ce combat se poursuit au cours des années 1960 et 1970 en dépit d'un changement de paradigme, « la recherche post-moderne [imposant] un corps (et une qualité de mouvement) non plus idéalisé, exemplaire et symbolique, mais historique, démocratique et quotidien² ». Au cours de cette séquence historique, alors que le mouvement féministe est en pleine effervescence, des chorégraphes se réapproprient la forme du solo pour dénoncer l'aliénation sociale des femmes. Outre qu'elles se mettent en phase avec le contexte socio-économique de leur époque, elles élargissent les possibilités de mise en

Michigan Quaterly Review, volume XXXVIII, Issue 2, Spring 1999, quod.lib.umich.edu/.../--women-of-allah-a-conversation-with-shiri. [En ligne].

¹ Eugenia Casini Ropa, « Le solo au XX^e siècle : une proposition idéologique et une stratégie de survie », in *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, CND, Pantin, 2002, p. 13.

² *Ibid.*, p. 17.

œuvre d'un corps critique en jouant sur une palette qui va de l'expressivité émotionnelle la plus exacerbée¹ à une dépersonnalisation radicale :

Ainsi, Lucinda Childs, Suzanne Linke et Reinhild Hoffmann luttent sur scène contre les objets fétiches qui les condamnent à leur rôle de ménagères et de consommatrices et qui inhibent en elles tout usage non névrosé de leur propre corps. À ce modèle de féminité tourmentée, certaines danseuses opposent un corps/esprit de moins en moins impliqué dans la sexualité, fonctionnel et curieux de ses propres possibilités dynamiques qu'il expérimente de façon presque scientifique, sans inhibitions et sans utopies, lucidement et sans s'abandonner à l'émotivité ni à la recherche de nouvelles significations.²

On s'en doute, les choses ont depuis considérablement changé, la dépolitisation de la danse (et de l'art) n'étant plus, loin s'en faut, une spécificité française. Ainsi, comme le souligne l'historienne Eugenia Casini Ropa, si le solo fait l'objet d'un « retour en force³ » au cours des dernières décennies du XX^e siècle, c'est comme théâtre d'un questionnement existentiel. Dépolitisé, il se présente désormais le plus souvent comme une forme d'expression intimiste et autobiographique, quand il n'est pas la manifestation d'« une forme d'abandon complaisant favorisant un repli sur soi, une introversion aphasique qui fait obstacle à la communication et à l'intervention directe critique⁴ ».

Pour achever notre petit détour par l'histoire de la danse, il nous semble intéressant de faire la comparaison entre *Manta* et certaines créations marquantes de la modernité avec lesquelles ce solo présente des parentés, tant sur le plan esthétique que politique. En effet, en dépit de l'ancrage référentiel du niqab, comment, en voyant Héla Fattoumi entièrement voilée de blanc, ne pas penser à Loïe Fuller drapée dans son immense jupe-corolle ? Si l'un est un vêtement « réel », l'autre un costume de scène breveté par la danseuse américaine, tous deux fonctionnent comme des dispositifs qui interagissent puissamment avec le corps qui les porte – une idée que la danse contemporaine doit en grande partie à Loïe Fuller. Bien sûr, ces deux dispositifs diffèrent complètement sur les plans pragmatique et symbolique mais ils contraignent tous les deux la danseuse à explorer de nouvelles relations avec l'espace, voire à inventer une nouvelle corporéité. En outre, quoi que l'on puisse penser de la charge symbolique du niqab, il est difficile de rester insensible à ses potentialités plastiques, ce dont Héla Fattoumi est parfaitement consciente en dépit du rejet qu'il lui inspire : « On ne peut nier le pouvoir esthétique de ce vêtement qui a, en lui-même, une certaine beauté⁵ » et qui donne, selon elle, un « sentiment d'élégance ». Autrement dit, il est difficile pour l'artiste de scène et la danseuse d'ignorer le pouvoir qu'a le voile intégral de sublimer le corps, sa capacité à tirer le spectacle du côté du mystère, de la beauté et de la féerie, à l'instar des solos de la « fée lumière ».

En même temps, le niqab reste un vêtement-symbole, le signe d'un « ordre physique et social entièrement organisé selon le principe de la division androcentrique⁶ »

¹ C'est surtout le cas des chorégraphes allemandes, dont Suzanne Linke et Reinhild Hoffmann, qui se situent toutes les deux dans la mouvance de la danse d'expression et du *Tanztheater*.

² Eugenia Casini Ropa, « Le solo au XX^e siècle : une proposition idéologique et une stratégie de survie », *op. cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ Héla Fattoumi citée par Alex Plessier in « Le voile intégral est une cage où l'on suffoque », *La Provence*, 16 février 2010.

⁶ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, « Points/Essais », Seuil, 1998, p. 41.

ou, comme le dit Héra Fattoumi, « une cage où l'on suffoque¹ » - ce qu'elle s'efforce de rendre visible en contaminant le voile d'intentions et de signifiés corporels. En ce sens, *Manta* présente, selon nous, une parenté avec un célèbre solo créé par Martha Graham en 1930, *Lamentation*. Là, enserrée des pieds à la tête dans un long tube de tissu bleu, la danseuse apparaît comme l'image de la douleur. Assise sur un petit banc, les membres contraints, les pieds rivés au sol, le visage blême, elle déforme en tous sens sa prison de tissu, étirant ses bras, son torse, ses jambes, comme pour rendre visibles les forces psycho-sociales qui s'exercent sur elle. Dans ce solo se noue une dialectique complexe entre individualité et choralité, « la douleur [incorporée] dans le long torse mobile de Martha Graham [n'étant] pas la douleur de Martha mais celle de tous² ». Comme l'explique la chorégraphe, il s'agit de « suggérer la tragédie qui hante le corps, cette capacité que nous avons à nous dilater à l'intérieur de notre propre enveloppe, de percevoir et de mettre à l'épreuve les contours et les limites de l'universelle douleur³ ». Avec *Lamentation*, Martha Graham initie ce qui sera l'un des axes majeurs de sa recherche chorégraphique : faire des figures féminines des archétypes à valeur universelle, ce qui n'est évidemment pas dénué d'intention politique. Ce solo et la leçon dont il est porteur, nous faisons l'hypothèse qu'Héra Fattoumi ne l'a pas oublié⁴.

Mais il est temps, après ce long avant-propos, de revenir à *Manta* pour en analyser les principaux partis pris compositionnels. Comme c'est souvent le cas pour les solos de danse contemporaine, *Manta* est une forme à la lisière de la danse et de la performance, une hybridité qui peut également s'expliquer par l'intention critique qui sous-tend ce projet de création. En effet, comme tout artiste en désir de politique, les Fatlam doivent négocier avec le réel pour trouver une forme qui allie l'efficacité critique à l'autonomie esthétique. De la performance, *Manta* a le caractère expérientiel, en prise directe avec la personnalité de l'artiste. Nous l'avons vu, dès le début du projet, Héra Fattoumi choisit de se mettre elle-même en scène. Du reste, elle est, jusqu'à ce jour, l'unique interprète de *Manta*. Bien sûr, c'est le propre du solo que de s'ancrer dans l'individualité de la danseuse ou du danseur, raison pour laquelle il pose plus que n'importe quelle œuvre chorégraphique la question de sa possible transmission. Mais cette question s'impose de manière encore plus aiguë pour la performance censée présenter l'artiste *en personne*, sans médiation représentationnelle. Du reste, qui à part ORLAN pourrait prétendre faire ce que fait ORLAN à ORLAN ? Ainsi, comme en témoignent de nombreux entretiens qu'Héra Fattoumi a donnés à la presse, *Manta* est bien plus pour elle qu'un solo de danse : il touche à son identité métissée, à sa condition sociale de femme à la double culture que la polémique sur le voile renvoie brutalement à ses origines musulmanes. Pour elle, le niqab est un vêtement chargé de significations multiples, de sensations et de souvenirs, même si, comme elle le précise, ni elle, ni sa mère, ni sa grand-mère ne l'ont jamais porté⁵.

¹ Héra Fattoumi citée par Alex Plessier in « Le voile intégral est une cage où l'on suffoque », *op. cit.*

² Eugenia Casini Ropa, « Le solo au XX^e siècle : une proposition idéologique et une stratégie de survie », *op. cit.*, p. 22.

³ Martha Graham, *Mémoire de la danse*, « Babel », Actes Sud, Arles, 1992, p. 133.

⁴ En effet, l'un des costumes de scène de *Lost in burqa* présente des ressemblances frappantes avec le costume de Martha Graham dans *Lamentation*. Hasard ou citation ?

⁵ Dans une série d'entretiens donnés au moment de la création de *Manta*, en 2009, Héra Fattoumi explique : « Petite fille, j'ai joué avec le *safsari* (voile blanc) des femmes tunisiennes, comme l'enfant joue à l'adulte en chaussant les escarpins de sa mère », ou encore : « Cela fait près de dix ans que je suis violente dans mon regard par le port du voile sous sa forme intégrale. Pour ma part, en Tunisie, je n'ai jamais dû m'y soumettre. Ma grand-mère et ma mère portaient parfois un voile, mais de façon légère et esthétique », in « Le voile intégral est une cage où l'on suffoque », *op. cit.*

Autrement dit, dans *Manta*, Héla Fattoumi n'endosse pas le voile intégral comme un simple costume : elle *performe* la femme voilée, sorte de *performance de genre* qui ouvre la voie à la citation, au détournement et à la parodie ; performance tragique, aussi, dans la mesure où le voile n'est pas un simple « codage de l'apparence » mais le signe du « sexage » dont est victime la personne qui le porte. Du reste, il nous paraît révélateur qu'au moment de la création de *Manta*, Héla Fattoumi soit presque toujours la seule à s'exprimer dans les médias, le rôle d'Éric Lamoureux, pourtant co-créateur du spectacle, semblant systématiquement minoré, voire passé sous silence par les journalistes. C'est que ce qui les intéresse, selon nous – *a fortiori* dans un contexte où le voile fait l'actualité – c'est la part intime dont se nourrit *Manta*, son ancrage dans la vie et l'histoire de la chorégraphe, et ce, d'autant plus, peut-être, qu'Héla Fattoumi a toujours refusé jusqu'alors de jouer le rôle de « l'Arabe de service¹ » de la danse contemporaine française. Ce qui les intéresse, c'est la personne du témoin plus que celle de l'artiste et ce dont cette personne témoigne plus que la manière dont elle s'y prend pour le faire.

La manière, quant à nous, nous intéresse, convaincue que nous sommes que la forme n'est pas un simple « emballage » mais l'une des conditions de l'efficacité critique d'une création artistique. Ainsi, *Manta* se présente comme une forme hétérogène qui mêle des matériaux fictionnels et des matériaux documentaires. Parmi ces derniers, le plus important est, bien sûr, le niqab, un vêtement authentique qu'Héla Fattoumi a acheté à Paris et qui est toujours le même depuis la création du spectacle, en 2009². En dehors de cet élément central, les autres matériaux à fort coefficient documentaire sont peu nombreux dans le spectacle mais leur effet est important. D'abord, ils posent un cadre référentiel, celui d'un Orient construit par le regard exotique, fait de stéréotypes plus ou moins séduisants. Ainsi, *Manta* s'ouvre sur le visage projeté en grand écran d'une jeune femme ravissante qui vend sur internet le « *sexy arabic eyes* »³. Juste après cette séquence d'ouverture résonnent les premières mesures d'une trépidante musique égyptienne qui annonce l'apparition de la « danseuse orientale ». Plus tard, Héla Fattoumi projette à partir d'un ordinateur portable les images d'un film amateur qui a toutes les caractéristiques d'un film de famille ; on y voit un homme se déhancher, entouré par un cercle enthousiaste⁴, pendant que des femmes roulent la graine de couscous. Cependant, on s'aperçoit rapidement que ce matériau documentaire a surtout pour fonction d'entrer en friction avec les images fictionnelles, majoritaires, et de créer un effet de distanciation : dans *Manta* coexistent les images oniriques, fantasmatiques, symboliques, bouffonnes, documentaires et les clichés, la musique traditionnelle, électronique et la chanson « pop », une hétérogénéité qui contribue, selon nous, au registre ironique de la composition d'ensemble. Ainsi, pour ne prendre que cet exemple, au moment où se font entendre les premières notes de musique orientale au début de *Manta*, ce n'est pas la séduisante danseuse de baladi aux charmes vénéneux qui apparaît devant nous mais un postérieur voilé de blanc qui se dandine comme un gros Barbapapa, une figure informe et grotesque, sans tête et sans visage.

¹ C'est ce que nous a expliqué Héla Fattoumi lors du séjour que nous avons fait au CCN/CNB en octobre 2012.

² Comme nous l'a expliqué Héla Fattoumi, elle a essayé de faire fabriquer d'autres niqabs par sa costumière, mais aucun d'eux n'a jamais convenu. Le voile qu'elle porte dans *Manta* est donc le vêtement original dont elle prend un soin particulier.

³ La jeune femme en question est en réalité une blogueuse américaine qui vend ses conseils aux internautes.

⁴ Dans la tradition égyptienne et plus généralement orientale, les hommes dansent. Ce sont aussi des hommes qui sont considérés comme les grands « maîtres ».

À cette hétérogénéité des matériaux, caractéristique de la performance, s'ajoute le fait qu'Héla Fattoumi donne à voir la fabrique du spectacle, selon un parti pris anti-illusionniste et ostensiblement situé. En effet, bien que se présentant comme un spectacle politique, *Manta* ne prétend pas nous transmettre une quelconque « vérité » sur le voile islamique. Selon nous, il cherche plus modestement à mettre en évidence la manière dont une personne, à sa place particulière (de femme, française, arabe, artiste, danseuse, féministe, etc.) s'empare de cette question et s'en débrouille, comment elle la *met à l'essai* en la passant au crible de son corps, de sa position sociale, de sa culture, de son histoire, de ses convictions, de son imaginaire, de ses rêves et de ses fantasmes. Comme les *Essais* de Montaigne, *Manta* assume donc son côté modeste, subjectif et un peu bricolé, tout en « sauts et gambades ». Ainsi, jamais au cours du spectacle le spectateur ne perd de vue son auteure, Héla Fattoumi : dès le début, elle est là, assise sur le podium au fond de la scène, en tenue quotidienne, à chercher sur internet la vidéo qu'elle s'apprête à projeter, avant d'enfiler son niqab. Tout au long du spectacle, le spectateur la voit faire : aller et venir, installer des accessoires, démarrer une vidéo, se changer, reprendre son souffle, se désaltérer, etc. Selon nous, cette mise en évidence de l'instance énonciative de la proposition scénique, en dépit du caractère partial, univoque, voire partiel du discours qui s'y déploie, préserve le spectacle du monologisme intégral : face à la prise de position de l'artiste, le spectateur « reste relativement libre [...], puisqu'il est appelé, comme individu, à juger librement de la validité du discours de l'auteur reconnaissable dans une œuvre censée refléter ses convictions et sa philosophie¹ ».

Cela dit, le spectacle n'en reste pas moins une forme très écrite qui laisse peu de place au hasard et à l'improvisation. Comme nous allons le voir, il répond à une dramaturgie visible et lisible qui l'éloigne de « l'immédiateté non reproductible » censée caractériser les formes performantielles. Du reste, non seulement la séparation entre la scène et la salle est maintenue mais le dispositif scénographique exhibe sa fonction de spectacularisation : dans *Manta*, ce sont deux longs podiums rectangulaires disposés perpendiculairement, semblables à ceux utilisés dans les défilés de mode et auxquels le public fait face. Dans ce choix scénographique, une fois encore, perce l'ironie. En effet, *Manta* joue sur le rapprochement incongru entre un dispositif d'exhibition et un dispositif d'invisibilisation du corps, entre le voile intégral et la mode féminine, un rapprochement dont la potentialité critique sera approfondie dans *Lost in burqa*. Ajoutons que le corps qui est au centre de ce dispositif est un corps compétent, celui d'une danseuse attentive à la qualité du mouvement et dont la conscience proprioceptive excède de beaucoup celle d'une simple performeuse. Maîtrisant chacun de ses gestes jusqu'au bout des doigts², Héla Fattoumi interagit avec son voile selon des modalités extrêmement précises pour donner naissance à des images inédites ou surprenantes qui nous éloignent des représentations attendues de la femme voilée. Autrement dit, le corps qui évolue sous le voile, ici, n'a rien d'un corps ordinaire : corps fictif et fictionnalisant, il ouvre l'horizon des représentations sur le rêve, la fantaisie et le fantasme.

D'un point de vue dramaturgique, les différents matériaux, visuels et sonores, sont organisés selon le principe du montage, ce qui, nous l'avons vu, est fréquent en danse contemporaine où le modèle narratif classique ne constitue pas la norme. Selon nous, en

¹ Muriel Plana, *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, op. cit., p. 37.

² Ceci n'est pas qu'une image. Héla Fattoumi est connue pour l'extrême délicatesse de son travail sur les mains qui sont toujours, chez elle, d'une grande expressivité.

dépit de l'hétérogénéité et de la discontinuité qui préside à la composition, il s'agit bien d'un montage et non d'un collage. En effet, les différentes séquences de *Manta* sont reliées par une forte unité thématique qui suit deux lignes de fuite à partir des différents sens possibles du mot « manta ». Le premier motif, et le plus visible, est celui de la *couverture*. Dans le spectacle, ce motif est décliné à travers une série d'objets en tissu blanc : voiles, nappes, draps, petits linges tâchés de sang. À chaque objet, un geste est associé qui convoque une réalité quotidienne en dehors de tout contexte référentiel : ainsi du geste cérémonieux par lequel Héla Fattoumi, toute de blanc voilée, recouvre l'un des podiums d'une immense nappe blanche, ou encore du geste de Semeuse par lequel, une boîte à chaussures en carton sous le bras, elle disperse sur la scène les linges souillés qui y sont déposés. À travers ces séquences marquées par la théâtralité, *Manta* semble ironiquement faire du *gestus* du *recouvrement* le *gestus* féminin par excellence, *gestus* qui appelle toujours son envers : le *dévoilement*, la *découverte*, voire l'*obsécénité*. Cette théâtralité à l'œuvre atteint son paroxysme dans une séquence endiablée rythmée par une musique percussive où Héla Fattoumi, intégralement voilée, plie à la chaîne une pile de draps dont la matière et la couleur rappellent étrangement celles de son niqab. D'abord efficaces, ses gestes se détournent peu à peu de leur visée fonctionnelle. Comme une poupée mécanique, la voilà qui accélère le rythme du pliage, prend des postures menaçantes (drap tendu braqué comme une arme¹), puis finit par se débattre avec son drap et son niqab avant de se débarrasser des deux étoffes du même geste rageur. Entre l'Hystérique de Charcot et le Charlot des *Temps Modernes*, on hésite... Une seconde ligne de fuite reliant les images entre elles se rattache à l'autre signification possible du mot « manta » : la raie Manta, cette géante aux « ailes » immenses appelée aussi « diable des mers ». Image de l'altérité à la grâce inquiétante, la raie tire la femme voilée du côté de l'animalité et des profondeurs obscures. Elle suggère que le voile intégral est un seuil entre deux mondes, étrangéisant le corps qu'il occulte jusqu'à faire douter de son humanité. Selon nous, c'est dans les images nées de cette analogie animale que le spectacle condense le plus sa puissance critique, non seulement en raison du pouvoir qu'a la métaphore de défamiliariser le réel, mais aussi de l'ancrage de ces images dans une corporéité expressive qui fait l'économie du jeu avec les accessoires et explore avant tout les interactions entre le corps et le voile.

Techniquement parlant, le niqab est ample et fluide et s'il contraint les gestes, c'est surtout en raison de son poids et de son caractère enveloppant. Vu de l'extérieur, il tend à désincarner le corps dans la mesure où il en floute les contours. En même temps, il le sublime : ses plis, ses drapés, ses retombés gracieux, tout en dissimulant le corps, laissent deviner sa géographie intime et attisent le désir. Ses mouvements sont « émouvants » et font de la femme voilée un avatar de *Ninfa*, la « nymphe extatique » d'Aby Warburg, icône atemporelle et universelle du féminin². Ce pouvoir esthétisant, voire érotisant du voile, Héla Fattoumi ne l'évacue pas : elle le met en évidence au début du spectacle à travers une série de postures qui jouent de la plasticité et de la blancheur du niqab, convoquant au passage toute une imagerie féminine entre icône et statue, des vestales romaines aux moniales médiévales. Mais, quelle que soit la beauté de ces images, difficile de ne pas être sensible à l'ironie qui s'en dégage. En effet, au bout d'un certain nombre de poses, le

¹ Allusion, peut-être, aux images de *Rebellious Silence* (1994), série de portraits photographiques de Shirin Neshat, qui met en scène des femmes en tchador armées de kalachnikov. Dans ces portraits, le sujet photographié fixe l'objectif et, parfois, pointe son arme sur lui de façon menaçante.

² Voir à ce sujet Georges Didi-Hubermann, *Ninfa Moderna. Essai sur le Drapé Tombé*, coll. « Art et Artistes », Gallimard, Paris, 2002.

spectateur découvre, à sa grande surprise, que la figure voilée qui se présente complaisamment à lui ne lui fait pas face mais lui tourne le dos. Vivante, elle est aussi aveugle qu'une statue de marbre.

L'intention critique est donc omniprésente dans *Manta*, minant la beauté des images les plus esthétisantes. C'est que la chorégraphe s'attache principalement à mettre en évidence la manière dont le voile intégral soumet la personne à un régime sensoriel fondé sur une technologie politique du corps qui en affaiblit la puissance. En effet, le voile atténue les perceptions par lesquelles le sujet est relié au monde : exception faite des yeux, des mains et des pieds, le reste du corps, la peau, ne sont plus des interfaces avec l'extérieur, ce qui fait du corps voilé un corps perceptivement autistique. Dénonçant les présupposés politiques qui sous-tendent ce régime de séparation sensorielle, *Manta* met en scène une figure totalement muette. Quand elle ouvre la bouche, c'est pour chercher l'air sous la membrane de tissu, formant le « O » silencieux du « Cri » de Munch, ou celui, plus trivial, d'un poisson hors de l'eau.



Figure 18 : "Le Cri", *Manta* (2009) © Laurent Philippe.

Seuls ses yeux et ses mains restent en contact avec l'extérieur, ses yeux surtout, qui scrutent l'espace et fixent le spectateur. Cadré par le voile, ce regard est chargé d'une intensité et d'une puissance d'effraction inédites : invisibilisée mais pas aveugle, la femme voilée n'est pas censée soutenir le regard. Dans *La Domination masculine*, Pierre Bourdieu explique, parlant de la société kabyle, que « faire front, affronter, faire face (*qabel*), regarder au visage, dans les yeux, prendre la parole publiquement – sont le monopole des hommes ; la femme, qui, en Kabylie se tient à l'écart des lieux publics, doit en quelque sorte renoncer à faire un usage public de son regard [...] et de sa parole¹ ». Mais l'on sait bien que la conquête du regard et de la parole dans l'espace public n'est pas un enjeu que pour les femmes kabyles². Du reste, de nombreuses artistes féministes ont recouru au *gazing back* (regard en miroir) comme un moyen de contester leur objectivation par le

¹ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, *op. cit.*, p. 33.

² Pour Pierre Bourdieu, l'analyse des rapports sociaux de sexe dans la société kabyle n'est qu'un détour pour penser notre propre société : « Ce problème du rapport entre les sexes nous est tellement intime que l'on ne peut pas l'analyser par le seul retour réflexif sur soi-même. Sauf capacités exceptionnelles, une femme ou un homme ont beaucoup de mal à accéder à la connaissance de la féminité ou de la masculinité, justement parce que c'est consubstantiel à ce qu'ils sont. C'est pourquoi j'ai jugé indispensable ce détour par la société kabyle, apparemment très éloignée, en réalité très proche », in « L'Homme décide, la femme s'efface », *Télérama*, n°2532, 22 juillet 1998, www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/entrevue/tele981.html [En ligne].

regard masculin. Enfin, en plus de mettre en évidence les contraintes sensorielles auxquelles le voile intégral astreint le sujet, Héla Fattoumi donne à voir l'incorporation de la relation de pouvoir auquel il est soumis à travers des signes corporels à lire comme des symboles : ainsi, dans l'une des séquences du spectacle, juste après que des Sourates du Coran¹ ont été projetées sur un écran, la danseuse voilée se tasse lentement sur elle-même jusqu'à ressembler à un grotesque cul-de-jatte ou à un batracien. La vestale fait place à une grenouille.

Autrement dit, la plupart des images de *Manta* se caractérisent par leur grande lisibilité et leur charge symbolique : sans ambiguïté, elles décrivent « une cage où l'on suffoque ». En outre, par un jeu de montré-caché, elles cherchent à rendre sensible toute une fantasmagorie du corps féminin, corps obscène qu'il importe de dérober aux regards dans une économie du désir masculine et hétéro-normative. C'est pourquoi, dans ce spectacle, le dévoilement partiel du corps suscite le plus souvent le malaise : entièrement dissimulé, il réactive la pulsion scopique du spectateur ; découvert comme par effraction et de façon parcellaire, il fait de lui un pur voyeur. Ainsi, Héla Fattoumi crée le choc en exhibant brusquement son sexe affublé d'une toison postiche disproportionnée. Couchée sur le dos, jambes écartées face au public, elle s'offre comme une caricature grotesque de « L'Origine du monde » de Courbet. Selon nous, le contraste créé entre la dissimulation du corps et son dévoilement brutal révèle à quel point les deux images sont en réalité réversibles, le voile intégral n'étant que le signe visible de la réduction de la femme à son sexe biologique². En dépit d'une veine comique bien présente, le tragique n'est donc jamais bien loin dans *Manta*, soit que les images soient réversibles, soit qu'elles entrent en contradiction avec d'autres images selon un processus critique visant à en dénoncer le caractère trompeur. Dans *Manta*, le voile est présenté comme un masque d'hypocrite. Et ce masque, aussi fascinant soit-il, Héla Fattoumi tente de l'arracher. Dans une séquence paroxystique d'une violence inouïe, son corps intégralement voilé est irradié par la lumière. Révélé par transparence, il se dessine à contrejour comme une ombre désincarnée agitée de tremblements convulsifs (fig. 19). Ce dévoilement, entre le viol et la radioscopie, atteint l'œil et l'âme comme une brûlure.

Pour finir, il nous reste à préciser, comment, par delà la composition contrastée du montage, la succession des séquences trace une ligne de sens qui laisse peu de place à l'ambiguïté. En effet, l'évolution diachronique du spectacle joue sur un effet de dramatisation, qui, en dépit de l'hétérogénéité et de la discontinuité des images, ramène de la fable, voire même du récit. Or, que raconte *Manta* sinon l'histoire d'une femme qui reconquiert sa liberté de mouvement et son statut de sujet ? Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le début et la fin du spectacle. Après avoir montré à travers des images somatiques le régime d'oppression auquel la femme voilée est soumise, Héla Fattoumi

¹ Il s'agit des Sourates XXXIII-59 : « Ô Prophète! Dis à tes épouses, à tes filles, et aux femmes des croyants, de ramener sur elles leurs grands voiles: elles en seront plus vite reconnues et éviteront d'être offensées. Allah est Pardonneur et Miséricordieux » et XXIV-31 : « Et dis aux croyantes de baisser leurs regards, de garder leur chasteté, et de ne montrer de leurs atours que ce qui en paraît et qu'elles rabattent leur voile sur leurs poitrines; et qu'elles ne montrent leurs atours qu'à leurs maris, ou à leurs pères, ou aux pères de leurs maris, ou à leurs fils, ou aux fils de leurs maris, ou à leurs frères, ou aux fils de leurs frères, ou aux fils de leurs sœurs, ou aux femmes musulmanes, ou aux esclaves qu'elles possèdent, ou aux domestiques mâles impuissants, ou aux garçons impubères qui ignorent tout des parties cachées des femmes. Et qu'elles ne frappent pas avec leurs pieds de façon que l'on sache ce qu'elles cachent de leurs parures. »

² Ce geste de dévoilement est très fréquent dans les performances féministes des années 1980 qui utilisent l'obscène comme une arme de combat.

accomplit à la fin de *Manta* une mue triomphale : en jean, talons, cheveux au vent, elle apparaît parée de tous les atours de la « femme occidentale » pour entonner façon karaoké le célèbre tube de James Brown *It's a man's world*, puis égrener au micro une liste de femmes célèbres. À la reconquête de la parole succède celle de l'espace : après avoir ôté ses talons, le chorégraphe s'empare du podium avec jubilation, son corps se déployant dans toutes les directions comme pour explorer l'ampleur de sa kinésphère. Renversement de situation. Est-ce à dire que la femme occidentale, contrairement à la femme arabomusulmane, échappe à la domination masculine ? N'est-ce pas l'une des limites du spectacle que d'opposer schématiquement les deux, au risque de faire de la seconde le paradigme absolu de l'oppression des femmes ? Selon nous, ce n'est pas tant l'univocité de *Manta* qui en limite la portée politique que le manichéisme apparent qui sous-tend le propos – un piège idéologique auquel, comme nous allons le voir, *Lost in burqa* échappe avec subtilité.



Figure 19 : le corps révélé, *Manta* (2009) © Laurent Philippe.

2.4.2 *Lost in burqa* : un « défilé-performance » du troisième type

Créée en 2011 à l'École Supérieure des Arts et Médias de Caen dans le cadre du festival Danse d'Ailleurs, *Lost in burqa* se présente en effet comme une œuvre plus dialogique et, selon nous, plus expérimentale que *Manta* : là, les Fatlam dépassent les représentations convenues, qu'elles soient sociales, artistiques ou politiques, pour réactiver la pensée et ouvrir l'imaginaire. De façon plus radicale que dans le solo, ils tentent non seulement de rendre sensible ce que le voile intégral implique pour celle *ou celui* qui le porte comme pour celui *ou celle* qui regarde, mais aussi de sonder les profondeurs de la psyché en explorant l'univers fantasmatique associé à la figure de la femme voilée. Loin de tout manichéisme, *Lost in burqa* ouvre sur une réalité où les frontières entre féminin et masculin, humain et non humain, réel et fiction, Orient et Occident finissent par se brouiller, raison pour laquelle ce spectacle est, selon nous, plus politique que son aîné.

En dépit des apparences, cette évolution n'a rien de surprenant tant il est évident que *Lost in burqa* bénéficie du travail exploratoire accompli dans *Manta*. La création artistique, si elle produit des artefacts distincts de la réalité, n'en est pas moins une expérimentation du monde, une manière de le penser et de le connaître. Or, connaître une

chose et la donner à réfléchir suppose de s'en distancier et, en particulier, de prendre conscience de tout ce qui, dans sa manière de l'aborder, oriente, voire encombre le regard et la pensée – que ce soit sa position sociale, son expérience particulière ou ses présupposés idéologiques. Or, dans le glissement qui s'opère de *Manta* à *Lost in burqa*, sans doute est-ce de cela dont il s'agit : d'une prise de distance. Dans *Lost in burqa*, le voile intégral n'est plus une affaire personnelle¹. Du reste, Héra Fattoumi choisit de ne pas faire partie de la distribution pour rejoindre Éric Lamoureux à *l'extérieur*. Ajoutons que cette prise de distance est sans doute d'autant plus facile que, pour ce deuxième opus, l'équipe de création s'enrichit d'une troisième personne : la plasticienne Majida Khattari. Autrement dit, l'œuvre naît de la confrontation entre une multiplicité de points de vue : celui d'une plasticienne et de deux chorégraphes, celui d'un homme et de deux femmes, à quoi s'ajoute, comme pour *Manta*, un point de vue multiculturel.

En effet, Héra Fattoumi et Majida Khattari ont ceci en commun qu'elles se situent toutes les deux au confluent des cultures française et arabo-musulmane². Marocaine, Majida Khattari vit en France depuis près de vingt ans au moment de la création de *Lost in burqa*. Comme Héra Fattoumi, elle est interpellée par le débat qu'il suscite, où elle décele une grande « hypocrisie³ ». Comme elle, plus tôt qu'elle, elle décide de prendre position. Ainsi, dès 1996, elle se fait connaître sur la scène artistique internationale avec ses « défilés-performances » où, dans une perspective délibérément provocatrice, elle fait le pont entre la mode occidentale et les codes vestimentaires et la culture musulmane. Créant elle-même ses « vêtements-sculptures » à partir de voiles islamiques (burqas, niqabs, tchadors ou safaris), elle les met en scène selon une scénographie originale qui fait appel à la musique, au chant et à la danse. En 1996, son premier défilé-performance s'achève en beauté sur un « Tchador de la République » aux couleurs du drapeau français. Au fil du temps, cette approche critique se complexifie. Ainsi, en 2008, elle présente à l'Hôtel de la Monnaie à Paris un nouveau défilé-performance, *VIP : Voile Islamique Parisien*, dans lequel elle dénonce la mode comme une forme d'aliénation comparable à celle dont le voile islamique est devenu le symbole.

En effet, Majida Khattari entend échapper au manichéisme avec lequel la question du voile est abordée en France et mettre en lumière les angles morts qui entachent sa dénonciation, y compris lorsque celle-ci est le fait des féministes les mieux intentionnées. Bien sûr, en traitant le voile islamique comme un simple vêtement, voire comme un accessoire de mode, l'objectif de Majida Khattari est d'abord de le désacraliser. Du reste, elle n'est pas la seule à œuvrer à sa désacralisation en brouillant les frontières entre le religieux, le social, l'art et la mode. Le styliste turc Hussein Chalayan⁴ s'est lui aussi aventuré sur ce terrain en 1998 dans un défilé au titre évocateur, *Between*, où il présente six modèles de burqas, la plus longue couvrant entièrement le corps, la plus courte ne couvrant que le visage. Or, sous le voile, les mannequins sont entièrement nues... Par delà

¹ Invitée au colloque « Esthétiques du Voile » organisé à l'université de Toulouse Jean Jaurès en mars 2012, Héra Fattoumi évoque la « réaction épidermique » qu'il suscite chez elle et qui l'a amenée à la création de *Manta*.

² Ajoutons que les deux femmes sont de la même génération, l'une étant née en 1965, l'autre en 1966.

³ Voir les propos enregistrés de Majida Khattari, in « Quand la plasticienne Majida Khattari lève le voile sur ses burqas », 12 avril 2010, www.france24.com/.../20100411-quand-plasticienne-majida-khattari-leve-le-voile-bu... [En ligne]

⁴ Hussein Chalayan vit et travaille au Royaume-Uni. Aussi connu dans le monde de la mode que dans celui de l'art contemporain, son travail a fait l'objet de nombreuses rétrospectives dans des musées qui ont exposé ses œuvres, notamment le Tate Modern de Londres et le Musée de la Mode à Paris.

leur dimension provocatrice, ces propositions artistiques ne sont donc pas sans poser la question de leur impact dans le champ social, en particulier celle de leur portée politique. Dans la mesure où le voile islamique fonctionne comme une frontière symbolique entre le visible et l'invisible, le profane et le sacré, la tradition et la modernité, voire l'Orient et l'Occident, il constitue un objet (et un sujet) de choix pour la « partie de main chaude » à laquelle s'adonne l'avant-garde artistique contemporaine. En tant que frontière symbolique, il appelle toutes sortes de transgressions. S'en saisir, à Paris ou à Londres, peut suffire à vous tailler une réputation délicieusement subversive¹. Cela dit, la démarche de Majida Khattari dans *VIP* et dans les défilés-performances qu'elle a présentés depuis², ne se réduit pas, selon nous, à la seule recherche de transgressivité. En prenant le voile pour objet, elle entend aussi œuvrer à sa dédramatiser dans la société française, manière, comme elle le dit elle-même, de « taquiner la République ». Mais elle entend surtout rappeler qu'une femme peut en cacher une autre et que le « sexage » n'est pas uniquement le fait des sociétés arabo-musulmanes ; qu'il est à l'œuvre dans les sociétés occidentales dites « avancées », où à la dictature de l'invisible fait place celle du visible, avec ses modèles et ses normes imposés aux femmes par l'industrie de la mode, amplifiés par les médias. *Gazing back*. Réponse de la bergère à la bergère. D'Est en Ouest, les femmes ne sont-elles pas toujours tenues de répondre à toutes sortes de critères vestimentaires ? D'être belles et désirables ? En dépit de différences évidentes, ces codages de l'apparence n'ont-ils pas en commun de s'enraciner dans une surdétermination sociale du corps féminin en tant que corps sexué ? Autant de questions que soulèvent les défilés-performances de Majida Khattari.

Cette mise en relation du voile islamique et de la mode féminine est au cœur de *Lost in burqa* qui reprend pour l'adapter le dispositif du défilé paradoxal où se donnent en spectacle des corps entièrement dissimulés. Pendant quarante-cinq minutes, huit interprètes voilés sous des burqas évoluent silencieusement entre deux rangs de spectateurs installés face à face dans un dispositif bi-frontal. Tout proches au point d'être parfois frôlés par un voile, le public contemple cet étrange bal masqué et guette le bruissement des étoffes, entre fascination et angoisse. Pour ce spectacle, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux empruntent à Majida Khattari huit « vêtements-sculptures », toutes des pièces uniques créées préalablement par la plasticienne pour ses défilés-performances. Plus radicalement que le niqab, ces vêtements constituent des dispositifs visibles d'invisibilité, la burqa recouvrant entièrement le corps, visage compris. De surcroît, ce sont des œuvres plastiques qui affichent leur dimension fictionnelle et des créations autonomes qui existent pour elles-mêmes, jouant sur de subtils décalages de formes et de matières, même si la plupart reprennent les codes de couleur traditionnels pachtounes³. Pour *Lost in burqa*, le premier geste dramaturgique consiste donc à choisir au sein la collection de la plasticienne huit de ses « vêtements-sculptures » en fonction de leur interaction possible avec le corps des interprètes. Ces derniers sont tous des artistes chorégraphiques, certains collaborant depuis longtemps avec les Fatlam. Par ailleurs, comme le spectateur le découvre au moment du salut, quatre d'entre eux sont des

¹ C'est le cas, précisément d'Hussein Chalayan, artiste styliste réputé « d'avant-garde ».

² En 2012, elle organise place de la Concorde à Paris « Ceci n'est pas un voile », dans lequel elle fait défiler douze modèles, le corps caché derrière une palissade. Seule leur tête dépasse, couverte d'un léger foulard élégamment noué selon des modalités qui rappellent les stars de cinéma des années 1950 et 1960.

³ À l'origine, la burqa est le vêtement traditionnel des femmes pachtounes d'Afghanistan. Elle est le plus souvent noire, bleue ou marron.

hommes. Outre que la distribution du spectacle joue délibérément sur une grande diversité morphologique, elle constitue donc, selon nous, un geste politique. En effet, en introduisant des hommes sous le voile, Héra Fattoumi et Éric Lamoureux rompent avec la concordance sexe/genre et radicalisent l'idée que « la-femme » est une construction sociale à laquelle contribue le codage de l'apparence. Dans *Lost in burqa*, le pouvoir d'assignation genrée de la burqa est si puissant (elle désigne si puissamment « le Sexe »), qu'il fonctionne comme un leurre pour le spectateur qui tend naturellement à *voir* des femmes sous le voile, alors même que le travestissement intégral empêche toute identification d'un corps sexué et que les figures voilées se révèlent, à tous égards, ambiguës.

Au début du spectacle, ces figures paraissent toutes se ressembler. Surgissant de la pénombre, elles entrent en scène les unes après les autres à quelques mètres de distance et marchent lentement entre les deux rangées de spectateurs qui se font face. Sous l'effet conjugué de la pénombre et du voilement intégral, la première impression est celle d'une grande uniformité, d'un gommage des singularités individuelles d'où ne ressort que le signe visible d'une identité *féminine*. Puis, peu à peu, le regard s'aiguise et la lumière révèle des différences de taille, de forme et de couleur à quoi s'ajoute la gestualité particulière de chacun.e des interprètes. Le spectateur découvre alors que les figures voilées qui se présentent à lui sont non seulement toutes différentes, mais qu'elles sont parfois très étranges – et d'une étrangeté qui ne lui est pas familière. Plus hybrides qu'exotiques, certaines ouvrent le champ des représentations sur un univers fictif où se brouille la frontière entre le féminin et le masculin, le sacré et le profane, la réalité et la fiction, la beauté et la monstruosité, l'attraction et la répulsion. C'est ce trouble que provoque, en particulier, une immense apparition enveloppée d'une épaisse burqa constituée d'un assemblage de pièces de tissu multicolores qui pendent comme des haillons (Arlequin, sorcière, épouvantail ?...). Non moins troublante, une mince créature moulée dans une burqa-tube bleue aux surpiques dorées, ou encore une figure inquiétante enveloppée d'une burqa noire satinée surmontée d'une énorme capuche à la Darth Vader.



Figure 20 : la burqa-tube, *Lost in burqa* (2011) © viadanse.com.

En brouillant les frontières référentielles pour donner libre cours à l'imaginaire, *Lost in burqa* rejette les termes binaires dans lesquels le débat sur le voile intégral est ordinairement posé. Ouvrant le cadre de la *doxa*, il l'aborde dans une perspective anti-

manichéenne qui refuse d'en faire un sujet d'affrontement idéologique entre l'Orient et l'Occident, le Sud et le Nord, l'islam et le christianisme, la tradition et la modernité. Plus subtilement, il nous invite à voir sous le voile des apparences le Même dans l'Autre, et sous le masque uniforme de l'Archétype une prolifération d'identités multiples.



Figure 21 : un Darth Vader d'un nouveau type, *Lost in burqa* (2011) © viadanse.com.

Cette capacité du spectacle à élargir le cadre des représentations n'est pas due seulement à l'étrangeté des créations plastiques qui y sont présentées. Selon nous, elle s'explique aussi par son hybridité qui allie la danse, les arts plastiques et les codes spectaculaires de la mode à l'intérieur d'une forme très écrite. Comme *Manta*, *Lost in burqa* se présente comme un montage de séquences hétérogènes dont les coutures sont visibles, soit que les interprètes changent de posture, de rythme ou reconfigurent l'espace, soit que la musique ou la lumière se modifient, le plus souvent tout cela à la fois. Cela dit, le spectacle donne une impression d'unité et de continuité plus grande que *Manta* dans la mesure où les interprètes ne tombent jamais le masque, nous faisant entrer dans un univers de représentations qui exhibent leur caractère fictionnel, la plasticité et l'ambiguïté des « vêtements-sculptures » étant exacerbées par travail chorégraphique. En outre, dans *Lost in burqa*, la dimension documentaire disparaît complètement et les références au monde réel se floutent, la plus reconnaissable étant, ici, la référence au monde de la mode, qui seule tire explicitement le spectacle du côté de la satire sociale.

En effet, à l'instar de Majida Khattari, Héra Fattoumi et Éric Lamoureux reprennent en partie le dispositif du défilé en jouant sur des « effets-reconnaissance » : le dispositif scénographique ressemble à celui des présentations de mode, à ceci près que les interprètes évoluent de plain-pied entre les spectateurs et non sur un podium, ce qui renforce la proximité physique entre les deux. Autre allusion référentielle, le déplacement des interprètes suit par moments une rythmique discontinue, alternant la marche et les arrêts dans des poses stéréotypées typiques des magazines « féminins ». Le plus souvent, ces arrêts sur image poussent le paradoxe du montré-caché jusqu'à l'absurde, par exemple lorsque les huit femmes invisibles se rassemblent et prennent la pose pour ce qui ressemble à une photographie de groupe. Cela dit, si elles sont d'une ironie mordante, ces séquences paradoxales n'ont pas pour but (ou pas seulement) de tourner en dérision une forme d'« obscurantisme » par opposition à la « modernité », ni de désigner la femme

voilée comme le paradigme absolu de l'oppression des femmes. Comme les défilés-performances de Majida Khattari, le dispositif spectaculaire de *Lost in burqa* est à double tranchant : il invite à faire l'analogie entre deux modalités d'inscription du corps féminin dans l'espace social *a priori* incompatibles et à y reconnaître les deux symptômes d'un même mal. En effet, alors que la mode féminine prétend révéler, voire sublimer le corps pour en faire un objet de désir *exposé* (quand ce n'est pas *exhibé*), la burqa s'attache à le dissimuler pour le mettre à l'abri de tout regard désirant. L'aurait-on oublié, les talons hauts, les cosmétiques, le dénudement du corps peuvent aussi être considérés comme des signes de l'aliénation des femmes dans une société où les industries du « complexe mode-beauté », toujours plus puissantes, contribuent à maintenir une logique sexiste au sein de la sphère culturelle¹. Dans les deux cas, c'est la même force d'assignation qui s'exerce sur elles : celle d'une société patriarcale et hétéro-normative. Dans cette perspective, le dispositif bi-frontal apparaît comme un dispositif réflexif, une invitation à se regarder soi-même au filtre des images afin de comprendre ce qui se cache sous le voile et qu'on ne saurait voir.

En effet, par delà les « effets-reconnaissance » qui contribuent à sa puissance critique, la force dissensuelle du spectacle tient aussi au fait qu'il nous éloigne des rivages familiers des représentations archétypales pour nous entraîner vers les territoires plus étranges du rêve et du fantasme. À la différence de *Manta*, dans *Lost in burqa*, les chorégraphes disent vouloir « s'attaque[r] aux effets symboliques, fantasmatiques du hijab », ce qui se traduit par une réorientation de leurs partis pris esthétiques. Dans ce spectacle, toute allusion, même ironique, à l'Orientalisme est gommée, de même que toute référence directe à la culture arabo-musulmane, ce qui contribue à la dé-contextualisation des figures voilées et renforce leur dimension fictionnelle. En dehors des allusions à la mode, l'esthétique du spectacle tourne le dos au réalisme au profit d'une approche plastique et symboliste décollée de la mimésis. Avec *Lost in burqa*, le spectateur pénètre dans une autre réalité où, sous la forme d'images insolites, se manifestent les pensées latentes du rêve et les désirs inavouables qu'éveille le corps voilé. Ce passage s'effectue grâce à un dispositif immersif qui aiguise les perceptions et stimule l'imaginaire. En effet, dans *Lost in burqa*, la scène est un lieu indistinct le plus souvent plongé dans une semi-obscurité qui ternit les couleurs et rend les formes incertaines, auréolant de mystère les corps voilés d'ombre et de tissu. Au début du spectacle, le spectateur les devine plus qu'il ne les voit, l'ouïe aiguisée, à l'affût du léger bruissement des étoffes. Du reste, il en est parfois tout proche, au point de pouvoir les effleurer ou en être effleuré dans la pénombre. Entre visible et invisible, proximité et distance, l'ensemble du dispositif scénique fonctionne donc, à l'instar du voile, comme un dispositif érotisant. Enveloppé par l'indistinct, le spectateur est pris dans une tension entre l'exacerbation de ses perceptions et le désir d'un hypothétique dévoilement qui satisfasse sa pulsion scopique. Contribuant à cette atmosphère étrange, la musique créée par Éric Lamoureux est un paysage sonore hétérogène où alternent des nappes électroniques vaguement angoissantes, des moments purement mélodiques et des crisements stridents qui évoquent des nuits d'été grouillant de vie invisible.

À ce dispositif immersif propice au rêve et au fantasme, s'ajoute la capacité propre au travail chorégraphique à modifier les coordonnées du représentable en travaillant sur

¹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Mona Chollet, *Beauté fatale. Les Nouveaux Visages de l'aliénation des femmes*, « Zones », éditions La Découverte, Paris, 2012.

d'autres corps possibles dans un autre rapport au temps et à l'espace. Dans *Lost in burqa*, l'aptitude de la danse à défamiliariser la réalité est particulièrement sensible dans la subversion des modalités rythmiques et spatiales du défilé de mode. Ainsi, dès le début du spectacle, si les interprètes entrent en scène les un.es derrière les autres et à intervalle régulier, le rythme de leur marche, quant à lui, s'éloigne considérablement de la cadence pressée de la *fashion week*. À la démarche conquérante des mannequins à la morgue boudeuse fait place la marche lente et solennelle de figures silencieuses qui longent le public d'un pas glissé. Ce n'est pas un défilé de mode, c'est un cortège funèbre. Par la suite, la linéarité du défilé est à son tour subvertie. En effet, d'abord isolés et comme enfermés dans la solitude de leur cage de tissu, les interprètes finissent par se rapprocher les un.es des autres et par interagir, reconfigurant sans cesse l'espace par condensation ou dilatation. Ainsi, on peut les voir tour à tour se regrouper pour former une « photo de famille » immortalisée par un *flash*, se fixer séparément dans l'espace à la manière d'œuvres muséales sublimées par la lumière, ou encore créer des sortes d'ensembles statuaires à deux, trois ou quatre. De façon générale, quelle que soit la configuration proposée, tous suivent la même partition rythmique, ce qui donne à la composition d'ensemble son unité et permet de marquer clairement le passage d'une séquence à l'autre. À ce traitement spécifiquement chorégraphique du temps et de l'espace, s'ajoute, bien sûr, le travail corporel des interprètes qui expérimentent les « potentialités imaginaires » de leur « vêtement-sculpture ». Déjà au cœur du projet esthétique-politique de *Manta*, l'expérimentation des interactions entre le voile intégral et le corps en mouvement s'enrichit considérablement dans *Lost in burqa* car non seulement on passe du solo à la forme chorale, mais aussi d'un vêtement unique à des créations plastiques originales et toutes différentes. Des rencontres entre l'imaginaire corporel de chaque interprète et les potentialités spécifiques de leur « vêtement-sculpture » naissent des images troublantes qui brouillent la représentation conventionnelle de la femme voilée.

Selon nous, ce trouble est un trouble productif car il révèle que l'esthétique hybride de *Lost in burqa* est inséparable d'une politique de l'identité qui lutte contre les figements naturalisants. En effet, dans ce spectacle, le but n'est pas tant de montrer le voile intégral comme une forme d'enfermement que comme une machine à fantasmes. Il est d'explorer les peurs et les désirs qui sont à l'origine de l'occultation du corps des femmes. Dans *Lost in burqa*, cette occultation est clairement reliée à leur puissance érotique, comme si ces corps dans leur intégralité étaient potentiellement obscènes. À la différence de *Manta*, l'interdit qui frappe les corps d'invisibilité donne lieu aux transgressions les plus fantaisistes. Ainsi, suite à leur apparition fantomatique, les interprètes prennent place dans l'espace pour explorer les limites de leur prison de tissu. À la manière de Martha Graham dans *Lamentation* mais selon des modalités qui varient en fonction de la forme de leur burqa, ils jouent à en déformer les contours, les figures verticales hiératiques laissant peu à peu place à des créatures difformes. Puis, certaines parties du corps surgissent du vêtement comme par effraction, d'abord la main, nue, qui explore l'espace à la manière d'un organe sensible et vibratile. Plus tard, ce sont les jambes qui sont découvertes, parfois jusqu'aux cuisses, les interprètes prenant des postures étranges ou grotesques : cul par-dessus tête, la danseuse moulée dans la burqa-tube bleue fait le poirier, dénudant progressivement ses jambes qui semblent goûter le plaisir de s'ébattre à l'air libre.

Dans ces moments où le corps se découvre de façon parcellaire, le malaise tient surtout chez le spectateur à l'occultation du visage des interprètes, cet effacement plus que tout le reste contribuant à les déshumaniser. En jouant ironiquement sur le visible et

l'invisible, les Fatlam montrent que priver un être de regard, c'est lui dénier son statut de sujet, un acte dont ils révèlent la charge sexuelle à travers des images fantasmagiques. Ainsi, on voit un.e interprète accroupi.e aller et venir lentement sur le visage d'un.e autre, allongé.e sur le sol, dans une parodie d'acte sexuel. À un autre moment, un.e interprète dévoile sa jambe nue qui, pareille à un phallus énorme, pénètre sous une capuche, va et vient, l'orifice ouvrant sur un visage occulté. Dans cet univers fantasmagique nourri des désirs et des peurs masculines, la figure voilée, privée de visage, de parole, d'identité, semble, du reste, souvent réduite à ses fonctions organiques, sexuelles et reproductives quand elle n'est pas l'image monstrueuse d'un « éternel féminin » essentialisé – soit la Nature, la Mère, le Mystère, l'Objet du Désir... Ainsi, à la fin du spectacle, les deux figures les plus grandes font disparaître les six autres sous leur burqa. Pendant quelques instants, elles se dressent, immobiles, comme des divinités terrifiantes. Puis chacune accouche de trois corps qui sortent d'elles, recroquevillés comme des embryons. Le voile ne semble alors plus dissimuler qu'une énorme matrice.

À travers ces images insolites, voire énigmatiques, *Lost in burqa* donne à voir « la-femme-voilée » comme une fiction, une production née de la défiguration d'une partie de l'humanité par une autre. C'est que dissimuler le corps, c'est le désigner comme l'objet du désir par excellence. Dans les sociétés hétéro-normatives, ce séparatisme qui assigne le corps féminin à sa différence sexuelle et le condamne à l'invisibilité dans l'espace social, est le fait d'un désir d'appropriation masculin qui se réserve le droit d'en jouir dans la sphère privée. Or, *Lost in burqa* sème le trouble dans cette économie du désir androcentrique en ouvrant le champ des représentations à des rêves et à des fantasmes qui font peu de cas de la « différence-des-sexes ». Ce qu'il donne à voir, c'est un « érotisme non disciplinaire¹ » entre des figures liminales fusionnant différents niveaux d'identité. En effet, dans *Lost in burqa*, le codage de l'apparence fonctionne, nous l'avons vu, comme un piège pour le regard : il donne *a priori* à voir des *femmes*. Cependant, si elles sont désignées comme les objets du désir, les figures voilées apparaissent aussi comme des sujets désirants qui se cherchent et s'attirent, et, parfois, se trouvent. Plus encore que les images que nous avons évoquées plus haut, une séquence d'une grande douceur sème le trouble dans les représentations convenues : là, les interprètes entrent en contact les un.es avec les autres à travers l'épaisseur de leur burqa. Des duos se forment qui s'étreignent avec sensualité. Ambigu, le tableau qui apparaît alors a l'érotisme bon-enfant du *Baiser* de Klimt et la force subversive du *queer*, car ce qu'il donne à voir, ce sont quatre couples de femmes étroitement embrassées.

En brouillant la ligne de démarcation entre l'Orient et l'Occident, le conscient et l'inconscient, la réalité et la fiction, le féminin et le masculin, *Lost in burqa* appelle d'autres seuils à franchir. Car, au fil de ses métamorphoses, le corps voilé a finalement toujours partie liée avec les mystères de l'altérité. Il est l'Autre qui fascine et inquiète. Nous l'avons vu, lorsqu'elles entrent en scène, les huit figures voilées s'apparentent d'abord à des formes d'apparitions venues du monde des morts. Enveloppées dans leur burqa comme dans un suaire, raides comme des statues, elles évoluent dans une pénombre inquiétante. Les nappes de musique électronique à la limite de l'audibilité renforcent l'impression de voir des êtres surgis d'un Outre-monde. La sensation est oppressante. Puis, la vie s'empare de ces figures spectrales : à l'image des fantômes succède celle de chrysalides abritant des corps en pleine métamorphose. Le voile devient membrane organique, agité

¹ Michel Foucault, *Dits et écrits*, Tome 2, « Quarto », Gallimard, Paris, 2001, p. 818.

par de légères pulsations. Dessous, le corps perd sa verticalité, se ploie, se courbe, se déforme. La vie succède à la mort, l'animalité à la minéralité. Ce que l'on croit apercevoir alors, ce sont des créatures liminales aux limites de l'informe dont les proto-mouvements rappellent la danse immobile des coraux dans les fonds marins. La lumière s'intensifie progressivement pour leur donner des couleurs. Plus tard, les mains qui surgissent de sous les voiles évoquent les têtes monstrueuses de vers géants ou les tentacules vibratiles des anémones de mer. En somme, *Lost in Burqa* ouvre sur tout un imaginaire de l'espace originel où l'informe prend forme. L'espace de repli délimité par le voile y apparaît comme un lieu transitoire d'où le corps doit s'extraire une fois sa mue accomplie. Comme la chrysalide est le stade de développement intermédiaire entre la larve et l'*imago*, il abrite un corps en recherche d'accomplissement. Or cet accomplissement suppose d'abandonner derrière soi son voile-membrane. Mais cela, le spectateur ne le verra pas.

La dernière image du spectacle est celle de voiles posés au sol comme les cocons abandonnés par les êtres qui s'en sont échappés dans le noir. En choisissant de soustraire au regard le moment de leur dévoilement, *Lost in Burqa* en préserve tout le mystère. Quel est cet Autre né de la mue ? Une femme ?

2.4.3 *Masculines* au Grand Théâtre du Genre¹

Deux ans après *Lost in burqa*, en janvier 2013, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux créent à l'Arsenal de Metz un nouveau spectacle, *Masculines*, qu'ils présentent comme le troisième opus d'un triptyque féministe commencé quatre ans plus tôt avec *Manta*. Là, il s'agit pour eux d'élargir le champ de la critique pour réfléchir à la permanence historique de représentations du féminin transgressant les frontières culturelles², mais aussi de montrer que ces systèmes de représentations sont produits par des rapports de domination. Ainsi, dans *Masculines*, la femme voilée, l'*Orientale*, fait place à sept femmes, sept danseuses en charge de « performer les féminités³ » pour en révéler « les artifices⁴ » en confrontant ces représentations à leurs « potentialités expressives » singulières. Dans les termes employés, on reconnaît une approche politique ancrée dans les *gender studies* que, du reste, les chorégraphes mentionnent comme des « ressources intellectuelles⁵ » auxquelles ils ont recouru, citant nommément Judith Butler et Monique Wittig⁶. Pour cette création plus ambitieuse que les deux précédentes, les Fatlam reviennent à une grande forme, et à une forme beaucoup plus théâtrale que performative. Outre qu'ils font appel à une distribution internationale, ils font fabriquer pour *Masculines* un dispositif lumineux et scénographique original constitué de sept panneaux horizontaux suspendus dans les cintres, ainsi qu'une multitude de costumes, d'accessoires et de postiches conçus

¹ Allusion à l'ouvrage d'Anne-Emmanuelle Berger, *Le Grand Théâtre du Genre. Identités, sexualités et féminisme en Amérique*, op. cit.

² Le point de départ de *Masculines* est une réflexion sur la représentation des femmes dans l'Orientalisme, en particulier en peinture. Nous reviendrons sur cette question importante au cours de notre analyse.

³ Note d'intention de *Masculines*, op. cit.

⁴ *Ibid.*

⁵ Éric Lamoureux, « *Masculines* sape les frontières », entretien avec Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, propos recueillis le 3 janvier 2013 par Nathalie Yokel, in journal-laterrasse.fr [En ligne].

⁶ *Ibid.*

sur mesure pour chaque interprète. En outre, même si cette intention n'apparaît pas dans le discours des Fatlam, l'esthétique du spectacle est marquée par une forte théâtralité, autrement dit par un jeu de dédoublement/redoublement du monde qui fait la part belle à la fiction et au travestissement et par un renforcement de la dramaturgie qui trace une ligne de sens lisible autour d'une conflictualité violente appelant sa résolution. Dans cette mise en scène du genre, la danse et le théâtre, l'apollinien et le dionysiaque, conjuguent leurs forces pour subvertir les représentations d'un « éternel féminin » ancré dans les corps et les imaginaires.

Masculines se présente donc comme un spectacle engagé où les chorégraphes expriment leur convictions personnelles, mais aussi comme une œuvre se revendiquant d'une prise de parole collective plus largement représentative des femmes en tant que classe sociale. Cette dimension militante est surtout visible dans la distribution asymétrique du spectacle, qui s'apparente pour nous à un véritable manifeste, les chorégraphes s'attachant à ne pas « dresser le sexe social contre le *gender*¹ » mais à articuler l'un et l'autre². En effet, pour *Masculines*, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux choisissent de travailler exclusivement avec des femmes « réelles », toutes dotées d'une forte personnalité et d'un point de vue particulier sur la condition féminine en fonction de leur âge, de leurs origines sociales et culturelles et de leur histoire³. Même si c'est déjà le cas pour *Lost in burqa*, il est évident que pour *Masculines* le choix des interprètes est un geste dramaturgique fondamental qui conditionne le processus de recherche et la composition d'ensemble, chaque danseuse devant jouer en partie son propre rôle et contribuer à créer « un bloc d'humanité⁴ » censé représenter toutes les femmes. Voici en quels termes Héla Fattoumi explique ces choix préalables :

Il nous fallait une palette pour parler des femmes et non pas de la femme. On a donc cherché des femmes très différentes tant dans leur morphologie, leur histoire personnelle, que leur culture puisque sont rassemblées une Estonienne, une Suédoise bosniaque, une Japonaise, des Européennes... L'enjeu pour ces interprètes est de jouer sans cesse avec les images qu'elles endossent pour faire apparaître des singularités.⁵

Cela dit, en dépit de leurs différences, ces sept femmes ont beaucoup en commun : toutes sont des artistes et des danseuses professionnelles douées de qualités physiques exceptionnelles que révèle leur allure athlétique. Du reste, la réunion en un collectif qui souligne leurs différences morphologiques ne fait qu'exacerber l'aura singulière qui se dégage de chacune d'elles et la perception de leur puissance physique commune. Pour nous, les sept femmes de *Masculines*, plus que de représenter *les* femmes, renouent avec le mythe des Amazones. Car ce ne sont pas n'importe quelles femmes : ce sont des combattantes, à l'avant-poste de la lutte antisexiste et prêtes à la confrontation. Le seul spectacle de leur puissance physique et métamorphique est un *gazing back* au regard androcentrique et hétéronormatif qui assigne les femmes à la « féminité » – raison pour

¹ Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques. Queer Zone 2*, op. cit., p. 138.

² Contrairement aux critiques qui lui sont faites par certain.es théoricien.nes *queer*, dans la *gender theory*, il a toujours été question de dissocier sexe et genre, autrement dit de *dénaturaliser le genre*, ce en quoi cette théorie ne se réduit pas strictement à une approche des hommes et des femmes comme catégories sociales.

³ Bien que l'expression « forte personnalité » soit très subjective, nous avons pu rencontrer personnellement les sept interprètes de *Masculines* au cours de notre séjour au CCN /CBN en octobre 2012, qui sont toutes, de notre point de vue, des femmes très différentes et à la personnalité marquante. Elles ont entre vingt et trente-cinq ans.

⁴ Héla Fattoumi, « Habiter poétiquement », *ibid.*

⁵ Héla Fattoumi, « *Masculines* sape les frontières », op. cit.

laquelle, peut-être, *Masculines* a davantage divisé le public et la critique que *Manta* et *Lost in burqa*¹. Ajoutons que, dans ce jeu de miroir, si la théâtralité contribue de manière évidente à la dénonciation du caractère construit du genre, la danse en tant qu'art de refondation du corps joue un rôle essentiel : parce que les sept interprètes sont des danseuses contemporaines qui travaillent bien autre chose que les représentations, maîtrisent leur corps et sont capables de le recréer en inventant de nouvelles corporéités, elles peuvent faire de ce corps un véritable « champ de bataille ».

En effet, bien que le genre ne soit pas une « propriété des corps ou quelque chose qui existe originellement chez les êtres humains² », ses effets n'en sont pas moins puissants, non seulement sur les comportements et les relations sociales, mais aussi sur les corps qu'il contribue à *produire*. Il n'est pas une catégorie aisément déjouable : comme y insiste Judith Butler, tout sujet se forme à partir d'un processus d'*incorporation* (et pas seulement d'*intériorisation*) des normes³. Quand bien même ne serait-il pas naturel, le genre n'en prend pas moins littéralement corps à travers la répétition de pratiques disciplinaires et d'actes discursifs, raison pour laquelle il ne se réduit pas à une performance théâtrale dont le travestissement serait le paradigme. C'est pourquoi, dans *Masculines*, « l'entreprise de "dézingage"⁴ » de la « féminité » passe non seulement par tout un travail théâtral d'imitation parodique des corporéités genrées, mais aussi par la mise en œuvre de corporéités dansantes figurant « la libération même, comprise comme retour à soi du corps dans une pure et simple absence de fins⁵ ». Que les chorégraphes l'aient souhaité ou non, c'est dans son hybridité que *Masculines* puise les moyens de sa politicité, dans la mise en tension productive entre une théâtralité exubérante et la « dynamique de métamorphose indéfinie⁶ » de la danse.

Cette hybridation est d'abord repérable dans la composition du spectacle qui allie une logique organique et une ligne de sens très lisible. Selon nous, bien qu'elle ne suive pas de linéarité narrative, la dramaturgie de l'œuvre renoue en partie avec la fable. En effet, *Masculines* met en scène la geste de sept femmes en lutte contre les représentations sexistes à travers une succession de séquences qui font parfois « tableaux⁷ » et auxquelles participe toujours l'ensemble du groupe. Dans le montage séquentiel, les coutures sont le plus souvent gommées, l'image scénique se transformant insensiblement pour donner naissance à une nouvelle image en même temps que la bande-son fait suture en se modifiant par l'ajout et le retrait d'une ou plusieurs composantes musicales⁸. Autrement dit, plus que la discontinuité ou le contraste, la composition de *Masculines* donne à voir un processus métamorphique en lien avec à la politique du corps des interprètes qui, telles des caméléons, se coulent dans toutes sortes de corporéités, avec chacune sa motricité, sa

¹ Comme nous l'ont confié Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, de nombreux spectateurs et spectatrices se sont dits heurtés par *Masculines* et/ou ont reproché aux chorégraphes de renforcer les stéréotypes sexistes en les mettant en scène.

² Teresa de Lauretis, *Théorie queer et culture populaire*, La Dispute, Paris, 2007, traduction de l'américain par Marie-Hélène Bourcier, p. 40.

³ Voir à ce sujet l'ouvrage de Judith Butler, *Ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Éditions Amsterdam, Paris, 2009, traduction de l'américain par Charlotte Nordmann.

⁴ Héra Fattoumi, « *Masculines* sape les frontières », *op. cit.*

⁵ Frédéric Pouillaude, « Danse et travail », in *Danse et Politique*, *op. cit.*, p. 36.

⁶ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 173.

⁷ Certaines images du spectacle s'apparentent à des tableaux vivants qui imitent des toiles célèbres de l'histoire de l'art. Nous reviendrons sur cette question au cours de notre analyse.

⁸ La création sonore est l'œuvre d'Éric Lamoureux qui a composé la musique pendant le travail de plateau et en interaction étroite avec les interprètes et Héra Fattoumi.

spatialité, son rythme, son régime tensionnel et gravitaire spécifiques. Bien que progressives, ces transformations physiques n'en sont pas moins spectaculaires dans la mesure où elles convoquent tout l'appareillage fictionnel du théâtre (costumes, postiches, maquillages, accessoires...), ce qui donne naissance, pour chaque séquence, à un univers et à des personnages. Certains sont très reconnaissables (femmes au harem, stripteaseuses et prostituées du *red light district*), d'autres plus inassignables, le réalisme semblant parfois faire place à la science-fiction. Ainsi, au centre du spectacle, on voit les sept interprètes allongées, immobiles sous d'énormes panneaux rectangulaires faiblement luminescents, semblables aux voyageuses cryogénisées d'un vaisseau spatial ou à des androïdes en attente d'un réveil ou d'une résurrection.

À ce seul exemple, on comprend que la composition dramaturgique doit beaucoup à la création lumière de Xavier Lazarini qui, pour *Masculines*, travaille non seulement avec les moyens techniques habituels mais aussi avec un dispositif lumineux original qui reconfigure sans cesse l'espace et interagit avec les interprètes. Techniquement, ce dispositif se présente comme un ensemble de sept panneaux rectangulaires horizontaux de deux mètres de long environ, suspendus par des câbles métalliques au-dessus du plateau. Outre que leur intensité lumineuse est variable, ils sont mobiles : ils montent et descendent, parfois jusqu'à raser le sol, condensant ou dilatant l'espace selon l'effet recherché. À certains moments, ils semblent menacer d'écraser les interprètes, à d'autres, ils les obligent à évoluer dans un espace semé d'obstacles. Cela dit, en créant des contraintes spatiales, ils leur donnent aussi du jeu. Ainsi, dans toute la seconde partie du spectacle, les danseuses interagissent avec les panneaux lumineux, soient qu'elles leur impulsent un mouvement de balancement, soient qu'elles changent leur orientation pour les diriger vers la salle, modifiant ainsi complètement l'atmosphère et la configuration de l'espace. En dépit de son abstraction, ce dispositif à la fois lumineux et scénographique participe pleinement de la construction du sens car il comporte une dimension symbolique évidente. Comme une sorte de « superstructure » matérialisant le « plafond de verre » sur lequel butent les femmes dans leur ascension sociale, il entre en conflit avec les interprètes qui sont enjointes de s'y soumettre puis de s'y confronter. Dans l'une des séquences les plus marquantes de *Masculines*, les sept lourds panneaux descendus des cintres restent suspendus à quelques centimètres au-dessus des sept danseuses, couchées sur le dos, jambes écartées, tête rejetée en arrière, comme des poupées gonflables ou des parturientes.

Cette conflictualité qui régit la relation entre les interprètes et le dispositif scénographique est au cœur de la dramaturgie du spectacle dans sa totalité qui, en dépit du montage, renoue pour partie avec le modèle canonique du drame. Certes, *Masculines* n'a rien d'un « bel animal » et son organisation séquentielle ne répond pas à une logique causale. Il n'en reste pas moins que l'ensemble de l'œuvre se fonde sur la représentation d'un conflit et que sa dynamique compositionnelle s'organise autour d'un « centre irradiant¹ » - autant d'éléments nous invitant à penser que la théâtralité de *Masculines* est immanente à son sujet. Telle que nous le lisons, le spectacle retrace une lutte pour l'émancipation, une ligne de sens que la première séquence annonce de façon manifeste à la manière d'un prologue. En effet, *Masculines* s'ouvre sur un chœur formé de sept silhouettes indistinctes enveloppées dans la pénombre. Dans un silence pesant, en grand plié seconde, le poids du corps très bas, ce chœur d'ombres exécute sur un rythme lent

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 30.

une sorte de danse pyrrhique rappelant le haka des guerriers maoris. À bon entendeur, salut... Après ce prologue chargé de promesses, la suite du spectacle entre de plain-pied dans le sujet, ou plutôt, dans la mêlée. Sur un mode parodique, les trois séquences suivantes mettent en scène trois déclinaisons possibles d'une « féminité » érotisée par le regard masculin – Odalisques à la sensualité alanguie, stripteaseuse roulant du bassin, poupées sexuelles à la gestualité mécanique –, selon une progression ascendante allant de l'érotisme à la pornographie.

On arrive à mi-temps du spectacle. Alors, l'atmosphère change, comme si on entrait dans une autre temporalité. Allongées, immobiles, silencieuses, faiblement éclairées sous un panneau lumineux, les interprètes débarrassées de leur panoplie racoleuse reposent un moment. Puis elles sortent progressivement de leur léthargie et se défont de la seconde peau¹ qui les recouvre pour apparaître nues, debout dans la pénombre. C'est, selon nous, l'acmé du spectacle, l'action autour de laquelle tout le reste prend sens et le point de bascule de la dramaturgie. Ce « centre irradiant », c'est une mue, image rêvée de l'avènement possible d'un nouveau corps, libre, débarrassé de ses carcans, un dénudement comparable à un dévoilement qui nous rapproche plus qu'on ne l'aurait pensé de *Manta* et *Lost in burqa*. Mais, à la différence de ces deux spectacles, *Masculines* ne s'arrête pas là. À la « mue » succèdent quatre séquences où le dionysiaque semble entrer en lutte avec les représentations sexistes. En effet, après s'être rhabillées, les danseuses se déchainent au son de la voix de P.J Harvey au milieu des panneaux suspendus qui tangent comme des navires dans la tempête. Dans ces danses semi-improvisées, les danseuses dévoilent leur singularité, leur l'imaginaire corporel particulier, même si une énergie et une pulsation communes continuent de faire exister le collectif. À ce moment-là, c'est comme si le dionysiaque crevait l'écran des images. Cela dit, les sept n'en ont pas fini avec le théâtre du genre : la danse fait place à une scène débridée d'imitation parodique de la masculinité, à grand renfort de postures stéréotypées et d'exagérations grotesques. Puis, comme pour faire à son tour la démonstration de ses qualités « viriles », le groupe s'enduit le visage de peintures de guerre et propose une nouvelle version de sa danse pyrrhique. Amazones des temps modernes, en grand plié seconde, le corps compact, les mains écrasées sur les seins comme pour se les arracher du torse, les interprètes affrontent le public du regard puis quittent le plateau l'une après l'autre. Noir. En guise d'épilogue, elles réapparaissent pour s'aligner sur le devant de la scène et exécuter chacune à sa manière une danse du bassin totalement décodifiée, qui, après une montée progressive de la transe, s'achève de façon paroxystique en une bacchanale effrénée.

Outre sa ligne dramaturgique lisible, l'efficacité critique du spectacle tient à la mise en tension entre la théâtralité et la puissance dionysiaque de la danse. Cette théâtralité ne repose pas sur un texte : dans *Masculines*, les interprètes ne prennent jamais la parole même si elles font parfois entendre leur voix. Le théâtre qu'elles donnent à voir est un théâtre du corps, fondé sur la mise en œuvre savante de corporités genrées, des corps qui sont donc presque toujours plus « énonciateurs » qu'« énoncés ». Reste la difficulté de faire percevoir au spectateur l'intention critique qui sous-tend leur spectacularisation, ce qui, selon nous, ne peut se faire sans un jeu théâtral creusant l'écart entre les corps « réels » et les corps « fictifs », autrement dit sans une « théâtralisation ou plus exactement une rethéâtralisation [qui] ne “cache pas son jeu” et surenchérit sur les règles et les

¹ Dans toute la première partie du spectacle, les sept danseuses sont revêtues d'académiques couleur chair, indiscernable à l'œil nu, qui donne l'illusion de la nudité.

conventions du jeu, [et] présente le spectacle dans sa seule réalité de fiction ludique¹ ». Dans *Masculines*, de nombreux éléments concourent à cet effet : d'abord, le recours au travestissement à travers l'utilisation du maquillage et d'innombrables pièces vestimentaires, de perruques et d'accessoires qui affichent leur caractère factice. Poussant très loin le travail de fictionnalisation, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux vont jusqu'à transformer le corps des interprètes : dans toute la première partie du spectacle, celles-ci ont le corps entièrement masqué par un académique couleur chair qui donne l'illusion de la nudité et sous laquelle elles portent des seins postiches exacerbant les « signes extérieurs » de leur « féminité ». À cela s'ajoutent des perruques qui dotent chacune d'une longue chevelure luxuriante apparemment naturelle. Le spectateur ne découvre l'artificialité de ces corps que bien plus tard, au moment de la « mue ». Cela dit, à cette exception près, le spectacle ne joue pas sur le pouvoir illusionniste du travestissement et donne toujours à voir la fabrique du théâtre. Les noirs sont rares et le dispositif scénographique n'utilise pas de coulisses : deux séries de portants métalliques sont installés sur le plateau à cour et à jardin, auprès desquels les danseuses se changent, se maquillent, boivent, échangent ou se reposent. Ce code anti-illusionniste est mis en place dès le début du spectacle qui montre, juste avant le prologue dansé, les interprètes revêtues de longs peignoirs installer leur mise silencieusement sur les côtés de la scène. Par la suite, plus particulièrement dans sa seconde partie, les procédés de distanciation se multiplient, soit que certaines interprètes restent sur les côtés à regarder jouer et/ou danser les autres, soit qu'en plein milieu d'une scène, l'une d'elle cesse tout à coup de « jouer le jeu » pour devenir la spectatrice des six autres.

Bien sûr, dénoncer le caractère construit du genre suppose de la part des danseuses des talents de comédiennes. Dans *Masculines*, elles jouent et dansent à la fois, le travail métamorphique de la danse étant presque toujours indissociable de la mise en œuvre d'un *gestus* social : variations sur les postures, les tensions, le régime gravitaire, le rythme et la spatialité du geste, parfois même, utilisation de la voix. Comme dans le théâtre épique brechtien, le travail critique sur les représentations sociales a pour corollaire un mode de jeu attentif au langage corporel et qui maintient l'écart entre l'interprète et son personnage. Dans *Masculines*, ce jeu distancié se caractérise par le décalage, l'exubérance et la parodie. En cela, il s'apparente aux performances de genre des *drags balls*, ces bals travestis nés au début du XX^e siècle dans les marges de la société nord-américaine au sein de la communauté gay, afro-américaine et latino, qui jouent de façon dissonante sur des préjugés sexistes, homophobes et/ou racistes. Du reste, ces mises en scènes de soi nourrissent la *gender theory* : sources de réflexion pour Judith Butler dans *Trouble dans le genre* (1990), elles font l'objet d'un chapitre entier de son essai *Ces Corps qui comptent* (1993), inspiré du film documentaire *Paris is burning*².

Dans *Masculines*, la cible principale de la critique est la construction idéalisée d'une « féminité » que les chorégraphes considèrent comme la « défiguration » d'une partie de l'humanité par une autre. Le point de départ du spectacle est un tableau emblématique de cette idéalisation et des rapports de domination qu'elle recouvre : *Le Bain Turc* d'Ingres, toile que le peintre rend publique en 1863 et qui représente une scène de hammam dans un harem. Pur produit du courant orientaliste du XIX^e siècle, ce tableau en dit plus long

¹ Patrice Pavis, « (Re)théâtralisation du théâtre », in *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 358.

² Film documentaire de Jenny Livingston sorti en 1991 qui fait la chronique de la communauté gay, transgenre afro-américaine et latino de New-York à la fin des années 1980.

sur la posture identitaire de son auteur (homme, français, blanc, etc.) que sur les conditions de vie des femmes dans l'empire ottoman, où, du reste, il n'a jamais mis les pieds. Les femmes et l'Orient qu'il donne à voir sont de pures créations imaginaires¹. Mais, comme on le sait, l'imaginaire influence sur la réalité, il *crée* de la réalité : le regard masculin sur le corps féminin produit des modèles de corps, de même que le regard du colonisateur sur le colonisé. En re-produisant ces corps sous nos yeux, les interprètes de *Masculines* dénoncent leur caractère construit et le rapport de pouvoir qui sous-tend cette construction. Nues (du moins, en apparence), alanguies, lascives, cambrées, elles donnent à voir des corps passifs, pris dans une attente, qui évoluent dans une lenteur étudiée, roulent et rampent, des corps « d'une sensualité torride ». Une lumière dorée en sublime les courbes voluptueuses pendant que se font entendre les accents orientaux de l'oud. L'effet est saisissant. Cependant, outre que ce tableau détone après un prologue d'un tout autre « genre », il comporte un certain nombre d'anomalies, comme dans le jeu des sept erreurs. Ainsi, le spectateur attentif pourra s'étonner de voir l'une des sept femmes qui le composent faire à l'arrière-plan un équilibre sur les mains. Il pourra aussi considérer comme des marques de mauvais goût le fait qu'une interprète se soupèse la poitrine, claque les fesses de sa voisine ou se mette à trotter autour de ses comparses en petites foulées.



Figure 22 : les Odalisques, *Masculines* (2013) © faitsdhiver.com.

Dans *Masculines*, le traitement parodique du *Bain Turc* n'est que le coup d'envoi d'un jeu d'imitation de plus en plus outrancier où l'érotisme le cède rapidement à la pornographie. Comme le suggère la juxtaposition des séquences, en dépit d'un régime de visibilité différent, la rupture spatio-temporelle n'est pas synonyme d'un changement de paradigme² : les femmes restent avant tout des objets sexuels. Ainsi, après qu'une des sept danseuses s'est livrée sous les sifflets des six autres à une danse lascive digne d'un *peep-show*, les Odalisques font place aux *sex-toys*. Vêtues de couleurs criardes et chaussées de talons hauts, pareilles à des automates grandeur nature, les interprètes prennent des poses suggestives sur un rythme saccadé en poussant de petits cris d'excitation. À l'avant-scène, une danseuse aux jambes interminables va et vient en jetant au public des regards racoleurs. Une lumière rouge baigne la scène par intermittences. Seule, à l'arrière-plan,

¹ Voir à ce sujet l'ouvrage controversé d'Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), Seuil, Paris, 2003, traduction de l'anglais par Catherine Malamoud.

² Une affirmation qui est à relativiser. Lorsqu'il a été achevé dans les années 1850, *Le Bain turc* fut considéré comme pornographique, raison pour laquelle il ne fut exposé que des années plus tard.

l'une des six interprètes se débarrasse de sa panoplie et contemple impassiblement le spectacle. À la fin de la séquence, ses six comparses gisent sur le dos comme des jouets cassés, bras et jambes écartés, le corps agité de petits soubresauts.

Ce que montrent très bien ces trois séquences, c'est la force isomorphique du genre qui tend à produire des corps semblables, *quasi* interchangeables si l'on excepte la taille, la couleur de la peau et des cheveux, et les détails de la panoplie¹. Cela dit, parodier des systèmes de représentations genrées ne suffit pas à les déconstruire : il faut travailler à même les corps à l'avènement de nouvelles corporéités qui ouvrent sur un autre imaginaire. Dans *Masculines*, cette nécessaire métamorphose est mise en évidence dans la scène centrale de la mue, où les interprètes se débarrassent de leur seconde peau avant de se redresser lentement dans la pénombre, complètement nues. Outre la charge symbolique de ce retour à la verticalité après une série de scènes humiliantes, le dénudement du corps traduit le rêve d'un corps humain rendu à lui-même, celui d'un corps *désassigné*. Corps utopique sans doute, tant le regard du spectateur, quant à lui, est conditionné à déchiffrer le corps féminin en fonction de ses attributs sexuels, de sa *différence*. Aussi n'est-il pas sûr que la simplicité avec laquelle les interprètes se tiennent là, debout devant nous, suffise à neutraliser notre regard. Même désérotisés, ils convoquent immédiatement toute une imagerie du corps avec, au premier chef, Ève au jardin d'Eden. Comme le souligne Hélène Marquié, on voit toujours la femme avant de voir l'être humain, une sexualisation du regard si ancrée dans les imaginaires qu'elle paraît difficile à subvertir : « Comment un corps féminin nu qui se donne à voir peut-il échapper à l'histoire genrée des représentations des corps féminins ? Être perçu comme corps humain dont la sexuation n'aurait pas plus de valeur que les autres paramètres morphologiques ?² ». Cela, *Masculines* ne l'a pas résolu.

À défaut, le spectacle rend à ces corps leur singularité irréductible et leurs potentialités expressives particulières. Ainsi, dans la seconde partie du spectacle, les danseuses délaissent déguisements et postiches au profit de tenues de ville différenciées. Mais surtout, elles produisent des modèles de corps qui n'ont plus rien à voir avec les corps passifs, alanguis ou marionnettisés de la première partie. Comme le montre la séquence qui suit la scène de la mue, ces corps naissent *par* et *dans* la danse, danse qui apparaît comme le mode d'avènement privilégié d'une corporéité originale et puissante. Sur une musique percussive, les interprètes dilatent l'espace et le découpent, leurs jambes et leurs bras tranchant l'air dans toutes les directions comme des épées. Le corps tonique, dilaté à l'extrême, elles s'abandonnent à la jouissance d'une « dynamique de métamorphose indéfinie³ » n'ayant pas d'autre fin qu'elle-même, dans sa puissance transformationnelle. Comme à la fin de *Manta*, l'acte de danse est « animé par le rêve secret d'un corps désaliéné⁴ », rêve d'un « usage du corps qui soit en-deçà de toute norme et de tout modèle extérieurs⁵ » - un rêve qui, nous l'avons vu, est au cœur de l'utopie de la danse contemporaine.

¹ Dans la séquence des poupées sexuelles, chaque interprète revêt une panoplie particulière correspondant aux fantasmes masculins les plus courants (secrétaire, infirmière, étudiante à lunettes, etc.)

² Hélène Marquié, « Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs », Université de Liège, Séminaire 2002, page e-texte sur le site <http://www.ulg.ac.be/ferulg>, p. 19 [En ligne].

³ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 173-174.

⁴ Frédéric Pouillaude, « Danse et travail », in *Danse et Politique*, op. cit., p. 36.

⁵ *Ibid.*

Selon nous, cette mise en évidence de la capacité émancipatrice de la danse est l'acte de foi défendu par Héla Fattoumi et Éric Lamoureux dans ce spectacle, une conviction qui est, à n'en pas douter, au fondement de leur désir de danser et de chorégraphier. À cet égard, en dépit de sa théâtralité exubérante, *Masculines* est avant tout un hymne à la danse et une revendication de sa capacité politique. Et il n'est pas anodin que cette revendication s'articule à la dénonciation de l'aliénation sociale des femmes. Faut-il le rappeler, au début du XX^e siècle, le projet d'un corps créateur émancipé des normes a été initié, théorisé et incarné principalement par des femmes, danseuses et chorégraphes. Du reste, la mise en regard de la danse des interprètes de *Masculines* avec des corporéités genrées hyper-stéréotypées permet d'en appréhender pleinement la dimension politique : le fait de danser pieds nus, de s'ancrer dans le sol, de concentrer son énergie au niveau du plexus solaire, de mobiliser la région pelvienne, etc., toutes ces techniques corporelles inventées par les pionnières de la modernité et que l'on retrouve ici apparaissent clairement comme des actes de résistance à une « féminisation » du corps normative. C'est de cette manière, en tous cas, que nous interprétons le final de *Masculines* où les interprètes présentent chacune une danse du bassin complètement inédite et extrêmement savante. Comme le rappelle Hélène Marquié, « projeter, sauter, prendre son espace ou danser grand exige un travail des énergies qui repose sur la conscience du bassin. La relation à l'espace est pour les femmes, avant même tout conditionnement social [...], profondément influencée par une mutilation culturellement imposée de l'imaginaire de leur propre corps¹ ». À voir bouger les sept danseuses de *Masculines*, on comprend qu'elles ont surmonté « la castration imaginaire et symbolique de cette région du corps² » et que leur danse est une démonstration de puissance. Pour échapper définitivement à toute tentative de *domestication*, il ne leur reste plus qu'à s'abandonner à l'appel du dionysiaque.

Dont acte.



Figure 23 : la Bacchanale, *Masculines* (2013) © faitsd'hiver.com.

*

¹ Hélène Marquié, « Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances », *op. cit.*, p. 4.

² *Ibid.*

Du parcours que nous venons d'accomplir dans ces trois œuvres de la compagnie Fattoumi-Lamoureux nous pouvons d'ores et déjà tirer quelques conclusions. La première est que la danse ne sort pas perdante de sa mise en relation avec les autres arts. Idéalisée, elle apparaît même comme l'art émancipateur par excellence parce qu'elle constitue une arme de choix contre des productions disciplinaires et technologiques qui menacent de transformer une corporéité « plurielle, dynamique et aléatoire¹ » en *corps gelé*. Dans *Manta*, *Lost in burqa* et *Masculines*, la question identitaire est saisie à même le corps de l'interprète, devenu le lieu d'une polémologie où l'individu entre en lutte contre les forces psychosociales qui s'exercent sur lui. Politique, l'enjeu de cette lutte est de révolutionner « les structures matricielles de l'imaginaire² » pour atteindre les structures sociales, ce qui passe par la critique des représentations genrées, mais aussi par la création d'images de corps irréductibles aux catégories discursives, parce qu'inédites, inassignables, voire *inintelligibles*. La seconde conclusion que nous tirons de nos analyses est que, dans le combat que mènent *Manta*, *Lost in burqa* et *Masculines* contre les figements naturalisants, la danse gagne à se déterritorialiser vers le théâtre et les arts plastiques. Déjà présentes dans le premier opus du triptyque, la plasticité et la théâtralité se renforcent dans *Lost in burqa* et *Masculines* pour donner naissance à une poétique du corps plus autonome de la réalité, et, de ce fait, plus dissensuelle. En effet, en même temps que la poussée vers l'image augmente la puissance représentationnelle de la danse et donc sa capacité critique, la mise en friction entre les arts, la conflictualité qu'elle provoque entre l'apollinien et le dionysiaque, permettent d'ouvrir le sens, constituant un puissant contrefeu à la « logique de la ligne droite » qui menace toujours les créations artistiques animées d'une intention politique. Dans *Manta*, *Lost in burqa* et *Masculines*, les arts se « distancient » les uns les autres, favorisant une hétérogénéité qui n'est ni une absence de point de vue sur le monde ni un renoncement au sens, mais une tentative de saisir la complexité du réel pour mieux le reconfigurer. Au miroir de ces trois œuvres, il est évident pour nous que, lorsqu'elle cherche à se politiser, la danse gagne à prendre ses distances avec la performance pour augmenter sa capacité à produire des fictions, et des fictions critiques.

¹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, op. cit., p. 24.

² Claire Lejeune, *Âge poétique, âge politique*, op. cit., p. 61.

2.5

Hybrides # 3

Compagnie PI :ES /Alain Buffard

Transgressive, ne s'accommodant pas des relations sociales et de leurs modes reproductifs, la pensée *queer* viserait toujours au désaisissement (de soi, de toute appropriation, de toute identification), elle serait cette structure ouverte qui caractérise aussi l'œuvre d'art [...] et sa valeur intempestive.

Frédérique Villemur¹

À la différence d'Héla Fattoumi et d'Éric Lamoureux, chez Alain Buffard, l'hybridation procède fondamentalement d'une dés-idéalisation de la danse et d'un sentiment d'incomplétude qui le pousse à rechercher dans d'autres arts de quoi nourrir son travail de danseur et de chorégraphe. Aussi revendique-t-il dès ses débuts en tant qu'interprète son goût pour l'impureté, revendication qui s'accompagne, nous l'avons vu, d'un rejet des valeurs, des pratiques et des productions spectaculaires de la danse contemporaine des années 1980 et 1990 : refus de la « standardisation » des formes mais aussi, plus largement, du « tout compositionnel » et de la « gangue formelle » dans lesquels il voit un figement mortifère de l'œuvre chorégraphique ; revendication de formes hybrides, ouvertes, inaccomplies, instables et partiellement non reproductibles. Plus généralement, cette posture critique s'enracine dans une dés-idéalisation de l'art et de la création artistique : tournant le dos aux mythes modernistes hérités du Romantisme, Alain Buffard refuse de considérer l'artiste comme un démiurge, une prise de position qu'il manifeste dès sa première création, *Good Boy* (1998) en « recyclant » des œuvres du plasticien Bruce Naumann, et qu'il maintient jusqu'à son dernier opus, *Baron samedi* (2012), en dépit d'une réorientation de son esthétique.

À travers ces différents partis pris, il ne s'agit pas seulement pour lui de rompre avec le modernisme et ses mythes, soit de se réclamer d'un postmodernisme de bon aloi dans la dernière décennie du XX^e siècle. Par-là, Alain Buffard affirme aussi un positionnement politique. En effet, il ressort de l'ensemble de ses créations que son goût pour l'hybridation et le « recyclage » est une forme de résistance à une politique de l'identité à l'œuvre dans la société comme dans l'art, et qu'elle est étroitement liée à ses interrogations personnelles sur le genre et les sexualités. Nourri par la pensée de Michel Foucault, par les *gender* et les *queer studies*, Alain Buffard n'entend pas se laisser enfermer dans un genre ou une forme, pas plus qu'il n'accepte d'être assigné à résidence dans un

¹ Frédérique Villemur, « Le dissolvant du *queer* est-il soluble dans l'air ? », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2015, p. 112.

champ artistique. Il semble clair que, pour lui, « la forme a tout à voir avec l'identité¹ », qu'« elle est la modalité de toute identité (genre artistique, genre sexuel), de toute définition, de tout appartenance, de toute reconnaissance² », qu'« elle est code ou structure », qu'« elle est *norme* et [qu'] elle est mortifère³ ». S'il ne renonce pas à la forme, du moins recherche-t-il l'informe, le difforme voire l'indétermination formelle. Traductions sensibles d'une posture *queer* dans la vie comme dans l'art, ses propositions scéniques se caractérisent par leur caractère hétérogène, instable, transgenre, irréductible aux catégories discursives de l'art et de la danse contemporaine, même s'il est indéniable qu'elles s'apparentent, pour partie au moins, au courant « performatif » qui traverse le champ chorégraphique français à la fin des années 1990. En effet, aussi rétif soit-il à la normalisation, Alain Buffard n'échappe pas à son époque, à la lame de fond du postmodernisme ni aux revendications d'une génération d'artistes chorégraphiques aux prises avec leur « médium » et en quête de légitimité. À bien des égards, il est un homme de son temps.

Cela dit, c'est sans doute parce qu'il veille à ne pas se laisser enfermer dans un dogme ou une esthétique (même réputée avant-gardiste), qu'Alain Buffard tourne le dos, en 2004, à la *doxa* anti-fiction pour faire retour vers la théâtralité. Non que cette dernière soit totalement absente des œuvres précédentes, mais, au moment de la création des *Inconsolés*, Alain Buffard la perçoit comme une nécessité nouvelle à laquelle il décide de répondre en pleine conscience. Est-ce le sujet de l'œuvre qui, comme celui de *Masculines*, appelle la théâtralité – une théâtralité, en quelque sorte, immanente à son sujet ? Est-ce la prise de conscience que le « performatif » est en passe de devenir une nouvelle norme sur les scènes contemporaines ? Sans doute. Quoi qu'il en soit, avec *Les Inconsolés*, Alain Buffard exprime un désir de théâtre. Ce désir, c'est d'abord celui de redonner sa place au texte, même si le référent textuel est, au final, en grande partie oblitéré. C'est ensuite celui de renouer avec la représentation à travers le rétablissement de la séparation entre la scène et la salle selon un dispositif frontal conventionnel, désir qui va de pair avec celui de créer une nouvelle relation avec son public. En effet, même s'il ne cherche pas à faire table rase du passé, Alain Buffard semble conscient que ses premières créations ne s'adressent qu'à une assemblée restreinte, à un public d'initiés. Ajoutons que la théâtralité, surtout lorsqu'elle s'affiche, est « un moyen de construire une *adresse*, d'impliquer le spectateur dans l'acte même de la représentation, d'aller au-devant de lui pour l'emporter dans une énergie⁴ ». Elle est également un moyen de garantir l'autonomie des différents actants de la représentation, et, en particulier celle de l'œuvre comme tiers se tenant entre l'artiste et le spectateur. Enfin, il est clair que, dès *Les Inconsolés*, ce désir de théâtre est aussi celui de construire un monde fictif clairement séparé du monde réel et de redonner au performeur un statut d'acteur à part entière.

Comme nous l'avons vu précédemment, la déterritorialisation d'un art vers un autre est toujours sous-tendue par des modèles plus ou moins conscients et plus ou moins assumés par les artistes. Même s'ils procèdent tous deux du désir d'accroître la puissance représentationnelle de la danse, le théâtre dont rêve Maguy Marin n'est pas celui dont rêve Alain Buffard. Selon l'expérience spectatorielle du/de la chorégraphe et les intentions qui

¹ Muriel Plana, « Des monstres, des spectres, des écrans », in *De l'Informe, du Difforme, du Conforme au théâtre*, Yannick Butel (dir.), Revue *Leia*, volume 15, Peter Lang, Bern, 2010, p. 29.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 840.

président à sa création, ces modèles tendent plutôt du côté d'un théâtre métaphysique ou plutôt du côté d'un théâtre politique – l'un n'excluant pas l'autre. En outre, sur le plan esthétique, la théâtralité mise en œuvre hors du champ théâtral renvoie souvent aux grands modèles expérimentés par les réformateurs du théâtre moderne : « *un modèle visuel et spatial* (tiré des arts plastiques, de la photographie, du cinéma) et/ou, plus subtil, parfois dissimulé derrière le premier, *un modèle temporel et musical* (rythmique)¹ ». Chez Alain Buffard, ces modèles évoluent, la théâtralité des *Inconsolés* ayant au premier regard peu à voir avec celle de *Tout va bien* et de *Baron samedi*. Cela dit, toutes ces créations portent la marque d'un style et se présentent comme des formes ouvertes laissant place à l'improvisation et montées en séquences hétérogènes. Toutes mettent en scène un théâtre du corps centré sur la représentation de rapports interhumains où domine la violence, physique et symbolique. Très limitée dans *Les Inconsolés*, la place donnée au texte et à la musique se développe peu à peu jusqu'à prendre une place importante dans les œuvres suivantes, *(Not) a love song*, *Self and Others*, *Tout va bien* et *Baron samedi*. Mais il est temps de nous intéresser à la création par laquelle, en 2004, Alain Buffard se réconcilie avec la théâtralité.

2.5.1 Danse, théâtre et arts visuels : la scène psychique des *Inconsolés*

Que penser, que faire d'un corps exposé au regard, exposé dans l'intimité de sa sexualité ? Le théâtre *queer* devient alors tout autant le théâtre de l'acteur *queer* que du spectateur, de celui qui regarde et qui est amené à « performer », à accomplir à son tour, mentalement, les images transgressives qu'il est amené à voir.

Flore Garcin-Marrou²

Après avoir expérimenté les « jeux de genre³ », flirté avec le *camp* dans un esprit militant et parodique, avec *Les Inconsolés*, Alain Buffard met l'activisme *gender* sous le boisseau pour se tourner vers une « matière psychique » de nature autobiographique. Selon un apparent paradoxe, ce retour sur soi, au plus *intime* de soi⁴, ne trouve pas sa traduction dans un solo de danse ni dans une performance : il donne naissance à un désir de théâtre. Hybride, *Les Inconsolés* donne à voir une scène psychique parcourue de fantasmes, de peurs et de désirs, Alain Buffard s'attachant à rendre visible un théâtre de l'invisible. Puisant dans la conscience et la mémoire, cette scène psychique est celle de l'adolescence, période trouble où l'être s'éveille à soi, aux autres et à la sexualité. Dans *Les Inconsolés*, c'est aussi celle du trauma : d'une grande noirceur, le spectacle évoque de manière voilée des abus sexuels et leurs conséquences sur sa victime. Bien que le récit soit absent du spectacle et que son esthétique soit radicalement antinaturaliste, deux références textuelles permettent d'en appréhender le sujet tout en créant une distance avec la matière autobiographique. Sans doute est-ce parce que, au vu du sujet des *Inconsolés*, Alain Buffard

¹ Muriel Plana et Frédéric Sounac, « Introduction : du désir au modèle », in *Les Relations musique-théâtre*, op. cit., p. 18.

² Flore Garcin-Marrou, « Le “performatif” de Judith Butler à l'épreuve de la scène », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 43.

³ Voir en particulier *Dispositifs 3.1* (2001).

⁴ Voir *Entretien avec Alain Buffard*, conduit par Geisha Fontaine, op. cit.

ressent la nécessité du détour par la fiction. Cette mise à distance passe par le recours à deux textes littéraires, d'auteurs, d'époques et de genres différents mais qui ont en commun de mettre en scène un enfant ou un adolescent. La première référence et la plus explicite est un poème de Goethe, « Le Roi des Aulnes¹ » qui encadre le spectacle. *Les Inconsolés* s'ouvre sur ce texte célèbre, récité en allemand par une voix *off* dans le noir total. Prologue lourd de menaces, il évoque la figure légendaire et maléfique du Roi des Aulnes qui s'empare de la vie d'un jeune garçon alors que ce dernier tente désespérément d'alerter son père du danger qui le guette. C'est sur ce même texte que se clôt le spectacle, dans la version mise en musique par Schubert en 1815 et interprétée ici par la chanteuse transgenre Georgette Dee². Dans l'obscurité qui gagne progressivement le plateau, les derniers mots du spectacle qui sont ceux du poème sonnent comme un glas : « *Das Kind war toß* ». Le ton est donc donné : *Les Inconsolés* est une pièce tragique avec pour « centre irradiant » la mort, réelle ou symbolique, d'un enfant. Le second texte littéraire auquel le spectacle fait référence est un roman de l'écrivain américain James Purdy, publié en 1981 aux États-Unis et traduit en français en 1984⁴. Rédigé à la troisième personne, ce roman raconte l'histoire d'un adolescent, Duane, qui vit seul avec son père après la mort de ses deux frères aînés tués pendant la deuxième guerre mondiale. Roman sur la solitude, la mort et la hantise, il joue sur des registres hétérogènes, alternant les scènes burlesques, tragiques et fantasmagiques. C'est lui qui donne son titre au spectacle d'Alain Buffard : *Les Inconsolés*, soit la traduction française du titre américain *Mourners below*.

Outre que ces deux textes (dont l'un est extrêmement connu) tracent une ligne de sens qui guide la lisibilité du spectacle, ils sont producteurs de fictions et permettent au chorégraphe de se distancier de la matière intime pour viser un propos plus universel. Ainsi, à l'instar des trois frères du roman de James Purdy, c'est sur un trio masculin qu'est construit *Les Inconsolés*, avec pour interprètes Alain Buffard, Christophe Ives et Matthieu Doze. Tous les trois sont danseurs et chorégraphes et se connaissent très bien : collaborant étroitement tout au long du processus créatif, ils apportent chacun à la pièce leur imaginaire corporel et leur « matière psychique ». Autrement dit, même si Alain Buffard signe la « conception » du spectacle, ses deux partenaires peuvent sans doute être considérés comme des co-créateurs⁵ à part entière. En préférant le trio au solo, le dialogisme au soliloque, les interactions humaines à l'expression de soi, Alain Buffard crée de la théâtralité. Mais pourrait-il en être autrement ? En effet, dans *Les Inconsolés*, il s'attache à mettre en évidence l'importance des relations à autrui dans la construction de l'identité, en particulier les rapports de domination qui, dès le plus jeune âge, peuvent faire des uns des bourreaux, des autres des victimes. Dans cet univers violent, les interprètes jouent successivement plusieurs rôles, apparaissant tantôt comme des enfants, tantôt comme des adolescents, tantôt comme des adultes. Par ailleurs, ils sont pris dans des

¹ « Le Roi des Aulnes » (traduction de l'allemand *Erlkönig*) est un poème de Johann Wolfgang von Goethe, daté de 1782. Il s'inspire d'un personnage légendaire des ballades allemandes qui hante les forêts et pousse les voyageurs vers la mort.

² Franz Schubert, *Erlkönig* par Georgette Dee, in *Live in der Deutschen Oper*, 1999, ViellieB rekords 024 GEMA LC 05562.

³ En français, « L'enfant était mort ».

⁴ James Purdy, *Les Inconsolés* (1981), Albin Michel, Paris, 1984, traduction de l'américain par Claire Malroux.

⁵ Lors de l'entretien que nous avons eu avec lui en octobre 2014 à Toulouse, Matthieu Doze a beaucoup insisté sur l'importance de sa part créatrice et de celle de Christophe Ives dans la conception des *Inconsolés*, même si Alain Buffard présente cette pièce comme « la plus intime » qu'il ait faite.

configurations relationnelles instables qui peuvent à tout moment s'inverser, le seul paramètre identitaire fixe étant que tous jouent des rôles masculins.

Le plus troublant dans ce spectacle est que les personnages donnent souvent l'impression d'être interchangeables, de n'être, en réalité, que des doubles les uns des autres. En effet, Alain Buffard joue sur la ressemblance entre lui et les deux autres danseurs : tous les trois sont des hommes blancs, minces et musclés, approximativement de même taille et de même corpulence. Cette ressemblance physique qui ne doit rien au hasard est renforcée par les costumes qui empêchent toute distinction réelle entre les uns et les autres. En effet, les trois danseurs portent un masque ajusté qui recouvre l'intégralité de leur visage à l'exception de la bouche et sur lequel est fixée une courte perruque de cheveux châtain. Outre que ce masque est exactement le même pour tous, il est inexpressif et occulte le regard, donnant aux interprètes un visage de poupée aux yeux peints un peu morbide. Dépersonnalisés par la neutralisation de leur expression faciale, tous les trois ne semblent finalement représenter qu'un seul et même archétype universel : le « garçon ». À l'effet désindividualisant du masque s'ajoute la stylisation des costumes réduits à un système de signes aisément déchiffrable : les trois interprètes sont revêtus d'un pantalon, d'un tee-shirt uni et d'une paire de chaussures de sport, la seule variante étant la couleur du tee-shirt ou celle du pantalon. Dans la seconde partie du spectacle, même cette distinction disparaît, deux des interprètes masqués apparaissant habillés à l'identique comme des doubles parfaits.

Selon nous, il ressort de ces différents partis pris dramaturgiques plusieurs effets de sens importants : le premier, affirmé avec force par le port du masque, est que les interprètes jouent des personnages auxquels le chorégraphe délègue la représentation de son théâtre intime, manière pour lui d'insister sur la dimension fictionnelle des *Inconsolés*. Le deuxième est que ces trois personnages sont tous des personnages masculins, non marqués socialement, mais ancrés dans le monde contemporain, des archétypes dépouillés des particularismes susceptibles de favoriser une lecture trop autobiographique de la pièce. Le troisième et, selon nous, le plus important, est que les trois protagonistes apparaissent comme les différentes facettes d'un être unique dont l'image se diffracte ; qu'ils sont tous, en quelque sorte, des productions imaginaires ou fantasmatiques d'un moi divisé, irréductible à une unité, à une identité fixe. Du reste, c'est ce que suggère la dernière séquence du spectacle où une voix chuchotante prend la parole à la première personne du singulier sans que le spectateur puisse déterminer qui des trois interprètes est en train de parler. Peu à peu, cette voix se diffracte en un chœur de voix chuchotées qui s'entrelacent et se font écho, reprenant en boucle le même texte qui évoque en termes simples et émouvants le trouble d'un être s'éveillant au désir et à la sexualité.

Comme on le comprend, dans *Les Inconsolés*, la théâtralité repose donc essentiellement sur le jeu des interprètes. La scénographie, quant à elle, est, comme souvent chez Alain Buffard, minimaliste et non figurative : le plateau se présente comme un espace vide entouré de pendrillons noirs avec lesquels interagissent les interprètes, qui se cachent derrière, se pendent dessus ou s'entortillent dedans comme des enfants s'amusant dans un théâtre vide. Seule, installée à cour au fond de la scène, une structure rectangulaire tendue de tissu blanc de deux mètres de haut occupe le plateau. Comme on le découvre dès les premières minutes du spectacle, ce dispositif est une seconde scène, à bien des égards comparable aux installations de fortune (draps tendus sur un fil ou castelets faits de bric et de broc) que fabriquent les enfants dans leurs jeux. Théâtre dans

le théâtre, il sert d'espace de projection dans tous les sens du terme, soit que les interprètes éclairés par derrière évoluent à l'intérieur pour créer des ombres d'une inquiétante étrangeté, soit que la face du dispositif orientée vers le public serve d'écran pour des images vidéo tournées en direct pendant le spectacle. À l'apparente simplicité du dispositif s'oppose l'usage extrêmement élaboré qu'en fait Alain Buffard qui en explore toutes les possibilités techniques. En effet, tout le spectacle joue sur l'ambivalence fondamentale du dispositif écranique qui montre autant qu'il cache. Le plus souvent, il est utilisé pour déformer le corps des interprètes en jouant sur des différences d'échelle et de postures, ce qui contribue non seulement à les déréaliser mais aussi à faire surgir des images abstraites, fantastiques ou monstrueuses. Créant de la distance par déformation et stylisation, cet écran est une fenêtre ouvrant sur une réalité éloignée, pétrie de rêves, de fantasmes ou de souvenirs indistincts. Théâtre de fantasmagories par excellence, il est surtout le lieu de convocation des monstres et des fantômes¹ : ainsi, on peut voir s'y découper l'ombre d'un homme sans tête, une tête énorme dévorant de son ombre gigantesque un être minuscule, une noire silhouette de cauchemar percée de deux yeux blancs... Devant le théâtre d'ombres des *Inconsolés*, on pense aux dispositifs techniques qui, au début du XX^e siècle, donnèrent naissance au cinématographe, mais aussi aux expérimentations scéniques du théâtre symboliste, qui à la fin du XIX^e siècle, ambitionnait de représenter scéniquement les territoires invisibles du psychisme.

Figure 24 : les fantasmagories des *Inconsolés* (2005) © Marc Damage.

Cela dit, pour ouvrir sur cette scène mentale, Alain Buffard, contrairement aux Symbolistes, ne cherche pas à occulter le corps humain. Bien au contraire, le corps est pour lui « le paradigme de l'investissement de tout médium² » et le principal vecteur du sens : dans *Les Inconsolés*, il est l'instance d'apparition par excellence de la scène psychique. C'est pourquoi, devant les fantasmagories de ce théâtre d'ombres, nous pensons également au travail du photographe et vidéaste français Laurent Golring qui, au tournant des années 1990-2000, prend pour modèles des artistes chorégraphiques, parmi lesquels Alain Buffard. Travaillant à l'intersection de la danse et des arts visuels, les deux artistes ont en commun de rechercher de nouvelles représentations du corps, considérant que « ses figures ne sont pas épuisées, qu'il a encore quelque chose à nous dire de sa

¹ Le mot « fantasmagorie » est dérivé du grec ancien *phantasma* qui signifie « fantôme ».

² François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine*, op. cit., p. 17.

condition, de ses identités, de sa sexualité, de son mystère, au-delà de sa considération purement optique et de ses modèles d'identification stéréotypés. Bref, qu'il est encore à inventer¹ ». Dans les photographies et les vidéos de Laurent Golring, le corps, nu, cadré serré et partiellement éclairé, se détache sur fond noir dans des postures énigmatiques, créant le trouble, soit que le spectateur soit amené à confondre la partie avec le tout, soit qu'il ne puisse identifier la partie du corps donnée à voir, soit même qu'il soit dans l'incapacité de dire si le corps représenté est masculin ou féminin – la tête et le visage du modèle étant le plus souvent laissés dans l'ombre. À bien des égards, la comparaison entre le travail de Laurent Golring et celui d'Alain Buffard est intéressante ici parce qu'elle révèle des intentions complètement différentes : même si leurs images contribuent à étrangéiser le corps humain, celles créées par le chorégraphe dans *Les Inconsolés* semblent les parfaits négatifs de celles du photographe. En effet, alors que Laurent Golring s'attache à « dé-signifier » le corps humain, à montrer que l'« on ne sait pas encore ce que peut un corps et ce que le regard a encore à y voir² », dans *Les Inconsolés*, Alain Buffard crée des images-corps à haute charge symbolique. Traductions imagées d'un état psychique, ce sont des substituts à « l'impossible image » d'un corps à corps monstrueux, les traces sensibles du trauma dans la conscience et la mémoire. Alors que les images de Laurent Golring donnent à voir des corps a-signifiants, dépsychologisés, chair et matière organique, les corps désincarnés du théâtre d'ombres des *Inconsolés*, noires silhouettes sans épaisseur découpées par la lumière, sont chargés de sens et d'émotions.

Cela dit, le spectacle ne se réduit pas à un théâtre d'ombres : profondément hybride, il travaille à la mise en tension entre des modalités de corps différentes correspondant à des régimes représentationnels distincts habilement « cousus » entre eux par le chorégraphe-rhapsode. De la sorte, si toutes les images scéniques sont créées en direct par les interprètes, la composition d'ensemble se caractérise par son hétérogénéité. Au cours des vingt-cinq premières minutes du spectacle³, les trois danseurs masqués et costumés évoluent presque exclusivement en dehors de la structure écranique. Dans cette première partie, ils apparaissent surtout comme les protagonistes juvéniles d'un théâtre de la cruauté : dans *Les Inconsolés*, il n'y a pas de temps de l'innocence. Outre la dépersonnalisation créée par les masques et les costumes, le décalage entre les rôles d'enfants et les corps d'adultes suscite le malaise. De même : les « jeux » auxquels les protagonistes se livrent, où affleurent le désir, la cruauté et la violence. Dans les moments où les interprètes interagissent directement sur scène, la théâtralité naît du recours à des actions motrices et non d'un travail d'imitation à proprement parler : en l'absence de toute parole, les actions et les gestes les plus ordinaires suffisent à convoquer le monde de l'enfance dans l'imaginaire du spectateur. Ainsi, les interprètes se glissent sous les pendrillons, s'y suspendent, s'y enroulent ou bien, dissimulés derrière, font surgir du rideau un bras, un pied ou une tête. S'ils ne disent pas un mot, il leur arrive de chançonner l'air de « Promenons-nous dans les bois » - un air souvent repris au cours du spectacle et qui, au vu du prologue des *Inconsolés*, contribue à son atmosphère oppressante. Une fois sortis des pendrillons, les trois garçons s'observent et se cherchent, et quand ils se trouvent, le jeu tourne vite à l'affrontement. Dans l'une des séquences les plus longues de la première partie, l'attraction mutuelle tourne à l'empoignade brutale. Deux des interprètes

¹ Françoise Parfait, *Laurent Golring, Petite Chronique de l'image (1995-2002)*, www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?lg=FRA&ID=15000000041145 [En ligne].

² Laurent Golring cité par Françoise Parfait, *ibid.*

³ La durée totale des *Inconsolés* est de cinquante minutes.

plaquent le troisième au sol, lui arrachent son pantalon, lui bandent les yeux puis le remettent sur ses pieds pour entamer avec lui une partie de colin-maillard particulièrement cruelle. Les jambes entravées dans son pantalon, le sexe nu, le garçon aux yeux bandés est soumis au sadisme de ses deux comparses qui le font tourner sur lui-même avant de le frapper. Pour finir, il est jeté à quatre pattes et tenu en laisse par les pans de son bandeau. Le « jeu » se termine par un combat de chiens où deux des interprètes s'affrontent en grognant pendant que le troisième tient fermement la bride à sa victime transformée en bête enragée.

Figure 25 : les jeux sadiques des *Inconsolés* (2005) © Marc Damage.

Bien que dans cette partie du spectacle les interprètes soient directement visibles, très vite, Alain Buffard joue sur les interactions entre le jeu à vue et les images projetées sur le dispositif écranique. Dans *Les Inconsolés*, les deux espaces scéniques ne renvoient pas, selon nous, à des réalités séparées : ils représentent plutôt des niveaux de réalité qui se prolongent et s'interpénètrent, même si l'un paraît plus « réel » que l'autre. Dès les premières minutes du spectacle, alors que deux des interprètes jouent dans les pendrillons, une ombre gigantesque rôde à quatre pattes dans la structure voilée comme une bête guettant sa proie. La convention est donc mise en place dès le début du spectacle, même si l'écran est d'abord peu utilisé. Après un noir prolongé au cours duquel est diffusée *Persuasion* du groupe *underground* britannique Throbbing Gristle¹, commence une seconde partie où la réalité psychique et fantasmagorique envahit peu à peu la scène. Cette partie s'ouvre sur une séquence d'une dizaine de minutes de théâtre d'ombres à laquelle participent les trois interprètes dans un silence total. Puis les différents systèmes de représentation s'intriquent peu à peu, brouillant la frontière entre les corps réels et les images médiatisées. Le jeu de dédoublement devient alors vertigineux : d'abord, deux personnages, doubles parfaits l'un de l'autre, se présentent sur le plateau. Très vite, leur image se démultiplie à son tour : alors que les deux interprètes à vue suivent la même partition gestuelle à des endroits différents de la scène, l'image filmée en direct du premier se projette sur l'écran, se superposant au corps du second placé devant le dispositif écranique. Ensuite, cette image se dédouble à son tour par l'apparition derrière l'écran d'une ombre en tous points semblable qui se superpose au corps et à l'image projetée. Entre temps, les interprètes se sont déshabillés ; des mains, matérielles et immatérielles, se

¹ *Persuasion* par les Throbbing Gristle, in *20 Jazz Funk Greats*, 1978, remasterisé en 1991, Mute Corporation. Le nom du groupe, argotique, peut se traduire par « pénis turgescent ». La chanson quant à elle donne la parole à la figure diabolique d'un tentateur qui séduit sa victime, évoquant à mots couverts une relation pédophile.

tendent l'une vers l'autre ; des êtres, matériels et immatériels, semblent se caresser ; ombres, corps et images s'entrelacent avec sensualité. Deux silhouettes nues enlacées se devinent en transparence derrière l'écran. Pendant cette séquence chargée d'érotisme, une voix surgit de la pénombre qui évoque la confusion des sentiments, le désir et la peur, puis se diffracte progressivement en une multiplicité de voix qui se superposent jusqu'à se confondre en un murmure inaudible. À jardin, un homme nu tourne sur lui-même, comme obsédé par ce bourdonnement intérieur, avant d'arracher son masque et de s'effondrer sur le sol. Le jeu de montré-caché touche à son terme : au cours des dernières minutes du spectacle, alors que s'élève la voix de Georgette Dee qui reprend le poème de Goethe, les pendrillons et les voiles du dispositif écranique s'abaissent lentement. La dernière image du spectacle est celle d'un gibet : debout à l'intérieur du petit théâtre d'ombres à moitié démonté, un interprète agité de tremblements se tient un moment face au public pendant que son double, à l'arrière-plan, passe autour de son cou une corde pour se pendre.

Comme on le comprend, la « matière psychique » dont se nourrit *Les Inconsolés* est un immense désespoir. En même temps, l'esthétique du spectacle cherche à tenir cette douleur à distance en refusant l'expressivité dramatique pour privilégier l'abstraction et la stylisation. Tournant le dos aux registres lyrique et pathétique, c'est sur le mode tragique qu'Alain Buffard traduit la violence des processus d'assujettissement et presque exclusivement par un travail sur l'image-corps. Ainsi, le corps des interprètes est très souvent morcelé : de ces corps, on ne voit d'abord qu'un bras, qu'une paire de jambes ou qu'une tête sortant des pendrillons comme un masque de théâtre. Il faut attendre la mi-temps du spectacle pour que les interprètes se découvrent entièrement, et encore, leur visage est occulté et leur regard, aveugle. Dans ce contexte, la nudité crée le plus souvent le malaise parce qu'elle est associée à une forme de voyeurisme : ainsi, dans la scène d'humiliation où l'un des personnages à moitié nu, aveuglé par son masque et son bandeau, est harcelé par ses comparses, le spectateur se retrouve malgré lui du côté des bourreaux qui jouissent du spectacle de son corps exposé et maltraité. Ajoutons que, si le désir affleure, les corps à corps sont presque toujours d'une grande brutalité : dans *Les Inconsolés*, la frontière entre la tendresse, l'érotisme et la violence est extrêmement poreuse. Le plus souvent, il s'agit surtout de soumettre l'autre, soit en usant de sa supériorité physique, soit en conjuguant ses forces à deux contre un. Autrement dit, les relations humaines, en particulier les relations sexuelles, sont représentées d'abord comme des relations de domination, une idée suggérée dès la première partie spectacle et que la séquence de théâtre d'ombres met en évidence en jouant sur des effets de disproportion monstrueux.

Dans ce théâtre de la violence, les interprètes semblent privés du langage. Non qu'ils soient totalement muets, mais seul s'exprime le corps organique à travers les cris et les halètements de la peur ou de l'excitation. Lorsque la parole surgit enfin à la fin du spectacle, la voix des interprètes paraît désincarnée, comme si le corps et la pensée appartenaient à deux univers éloignés, comme si les mots venaient de très loin, remontant des profondeurs de l'indicible pour faire advenir un sujet, qui traduit en phrases hésitantes des sensations, des émotions, des sentiments en partie inintelligibles¹. De façon générale,

¹ « Je ne sais pas ce que c'est. Je ne sais pas. J'ai peur mais j'y retourne quand même. Quand je reviens, je suis bien. Parfois pas. J'y pense souvent. C'est comme à côté, à côté de moi. J'y vais parce que je pense qu'il va se passer quelque chose. Je voudrais qu'il se passe quelque chose. Ça ne ressemble à rien. Il y a l'attente. Je

dans *Les Inconsolés*, l'utilisation du texte est très limitée et le langage corporel toujours dissocié du langage verbal, ce qui apparaît comme l'indice d'une démarche chorégraphique sous-tendue par « l'utopie de l'œuvre [...] autographe, se développant dans un en-soi scriptural et ne parlant que sa propre langue¹ ». Cependant, cela ne signifie pas qu'Alain Buffard renonce à la puissance expressive du *logos* ni qu'il en sous-estime le pouvoir signifiant. Selon nous, ce serait même plutôt le contraire. S'ils sont rares dans *Les Inconsolés*, les textes choisis condensent le sens et renforcent la théâtralité du spectacle, empêchant celui-ci de se dissoudre dans le « tout corps » et le « tout image ». En effet, outre que le poème de Goethe ramène de la fable et des personnages, il se présente sous une forme dialoguée, donnant tour à tour la parole au Roi et à l'Enfant. Or, ces deux « voix » resurgissent indirectement dans la suite du spectacle, celle du séducteur maléfique se retrouvant dans *Persuasion* des Throbbing Gristle, celle de l'enfant dans le passage murmuré à la première personne du singulier. Du reste, il est frappant de constater que les sentiments et les émotions s'expriment de façon plus directe dans les voix que dans les images : voix étrange et terrifiante de cynisme du chanteur de *Persuasion* ; voix, bouleversantes de fragilité et de douceur, du chœur des interprètes. À la fin du spectacle, la musique et le texte conjuguent leur puissance expressive dans l'interprétation de Georgette Dee où affleurent le désir, la violence et la terreur, révélant pleinement la force dramatique du poème de Goethe.

Selon nous, avec *Les Inconsolés*, Alain Buffard signe l'une de ses œuvres les plus dérangeantes et sans doute l'une des plus politiques, même si l'intention politique en est apparemment absente. En effet, au début des années 2000, ce spectacle rompt avec les normes esthétiques qui, au cours des années 1990, ont fini par imposer sur la scène chorégraphique contemporaine les « jeux de genre » comme un label de transgressivité. Avec *Les Inconsolés*, Alain Buffard quitte une représentation devenue normative de l'homosexualité masculine, le *camp* et sa théâtralité exubérante, pour un univers profondément tragique. *Les Inconsolés*, c'est la face sombre du *queer* irrécupérable par l'idéologie dominante. C'est le *queer* sans le *fun* et le carnavalesque, et ce n'est pas rassurant. Sur le plan esthétique, le spectacle tend davantage du côté de l'indétermination générique que de l'« hétérogénéité parodique, jubilatoire, plus ou moins monstrueuse² » du Difforme, en partie héritée du *camp*. Quant au propos du spectacle, il est, selon nous, profondément subversif : centré sur la construction de l'identité sexuelle, il met en scène un être profondément divisé, hanté par les peurs, les désirs et les fantasmes qui le constituent, et qui finit par devenir pour lui-même un objet d'horreur. Qui plus est, même si aujourd'hui la danse fait une plus grande place à la représentation de l'homosexualité masculine, le spectacle sème le trouble en montrant qu'elle s'enracine dans la sexualité infantile. Outre qu'en abordant ce sujet Alain Buffard viole un tabou encore bien vivace, il montre que la norme hétérosexuelle s'exerce dès l'enfance dans toute sa violence, faisant de l'enfant *queer* une cible désignée. Le spectacle devient plus dérangeant encore lorsqu'il aborde la question de la sexualité entre enfants et adultes, voire celle de l'inceste³. En

voudrais qu'il vienne. Je voudrais que tu viennes. Je ne sais pas toucher. Ça s'apprend. Viens, dans mon visage. »

¹ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, op. cit., p. 2.

² Muriel Plana, Introduction à *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 15.

³ Au début des années 2000, une chercheuse et psychanalyste allemande propose d'interpréter le poème de Goethe comme le cauchemar d'une victime de violence sexuelle et de voir dans la figure du Roi des Aulnes la face maléfique du « bon père ». Quant au roman de James Purdy, il suggère une relation incestueuse entre Duane et l'un de ses frères aînés, dont le lecteur ne peut déterminer si elle est réelle ou fantasmatique.

effet, rompant avec le discours victimaire dominant, le spectacle laisse entendre qu'une telle relation, aussi violente et destructrice soit-elle, repose sur un rapport d'emprise et de séduction qui peut faire de l'enfant une victime partiellement « consentante ». Spectacle sur la confusion des sentiments et des identités, *Les Inconsolés* suggère que la distinction entre le désir et la répulsion, le plaisir et la douleur, l'érotisme et la violence, l'innocence et la culpabilité, la victime et le bourreau, est extrêmement ténue, une vision de la psyché humaine qui ouvre sur des gouffres terrifiants.

En dépit de son « esthétique du trouble », ce spectacle ne crée pas le scandale. C'est sans doute parce qu'il est programmé dans le cadre d'un festival destiné aux avant-gardes du spectacle vivant réputées les plus expérimentales : les Subsistances à Lyon. Il obtient même en 2005 le Grand Prix du Syndicat Professionnel de la Critique de Danse qui, depuis 2001, récompense les œuvres ou les chorégraphes ayant marqué la saison¹. Pour autant, à la différence de *Good Boy*, de *Mauvais Genre* ou encore de *Dispositifs 3.1*, *Les Inconsolés* ne bénéficie que d'une faible couverture médiatique, même dans la sphère restreinte de la presse spécialisée. Les articles qui lui sont consacrés sont rares et le plus souvent descriptifs et superficiels, la teneur politique du spectacle étant passée sous silence, voire en grande partie inaperçue. Bien qu'ayant tourné jusqu'en 2011, il a été peu diffusé et semble avoir surtout bénéficié d'un succès d'estime dans le milieu initié de la danse contemporaine, en France et aux États-Unis. Pour autant, Alain Buffard considérait cette pièce comme l'une des plus importantes et comme la plus personnelle de son œuvre : selon Matthieu Doze, avec *Les Inconsolés*, « il avait fabriqué sa créature de Frankenstein² ». En dépit de son caractère intime, le chorégraphe a émis le souhait qu'elle soit recréée avec une nouvelle distribution, envisageant même une distribution féminine, manière, selon nous, de revendiquer un propos plus universel que strictement autobiographique.

2.5.2 *Tout va bien* : le Grand Théâtre des Dominés.es

Le sujet politique se définit par la position qu'il occupe à l'instant *t* dans des rapports de pouvoir dynamiques et complexes, plutôt que par une identité définie une fois pour toutes, dans un « système clos de différences ».

Elsa Dorlin³

Entre *Les Inconsolés* et *Tout va bien*, ce sont cinq années qui s'écoulent pendant lesquelles le désir de théâtre d'Alain Buffard évolue et s'approfondit, même si le chorégraphe ne reste pas pour autant assigné à résidence dans le champ des arts vivants. Poursuivant ses expérimentations aux frontières de la performance et des arts visuels, il crée en octobre 2008 une installation vidéo, *EAT*, aux Subsistances de Lyon en coproduction avec le Tanzquartier de Vienne. Au cours de cette période, trois spectacles

¹ Maguy Marin a été lauréate de ce prix à deux reprises, en 2003 pour *Les Applaudissements ne se mangent pas* et en 2008 pour *Turba*.

² Ces informations nous ont été confiées par Matthieu Doze lors de l'entretien que nous avons eu avec lui au Théâtre Garonne de Toulouse en octobre 2014.

³ Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, op. cit., p. 82.

voient également le jour, *(Not) a love song* en 2007, *Self and Others* en 2008 et *S.E.S.A*¹ en 2009, qui marquent le passage définitif d'Alain Buffard à la mise en scène et son renoncement au statut d'interprète. Avec *(Not) a love song*, il expérimente en outre pour la première fois de nouvelles formes d'hybridation qui intègrent largement la musique et le cinéma, expérimentations formelles qu'il poursuivra jusqu'à sa dernière création, *Baron Samedi*. Autrement dit, au modèle visuel et spatial, jusqu'alors prédominant, se superpose progressivement un modèle musical, qui finit même par l'emporter sur le premier. En même temps, la teneur politique des œuvres s'élargit à d'autres questions que celles du genre et des sexualités et devient plus explicite. Nous l'avons vu, *Tout va bien* est une pièce de colère en réponse à « l'actualité nationale ». Comme l'explique Alain Buffard au moment de la présentation du spectacle à Paris, « Même si *Tout va bien* n'est pas une pièce militante, [il] ne [peut] pas rester neutre face à ce qui se passe dans ce pays² ». Devant ce qu'il considère comme une forme d'« abêtissement des masses », il se propose donc de mettre en scène « les mécanismes du pouvoir pour mieux les déjouer³ », d'explorer « les stratégies d'émancipation du sujet assujéti⁴ ». Du reste, le titre du spectacle à lui seul suggère une intention critique et satirique ancrée dans l'actualité. En effet, *Tout va bien* est aussi le titre d'un film célèbre de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Godin sorti en 1972 qui met en scène une grève dans une usine débouchant sur la séquestration du patron dans la France d'après 1968. À l'ironie du titre, à laquelle n'importe quel spectateur peut être sensible, s'ajoute donc sa dimension référentielle à valeur programmatique : comme le film, semble suggérer Alain Buffard, le spectacle va mettre en scène la manière dont un collectif s'organise pour résister au pouvoir qui l'opprime – *pouvoir* qui ne sera pas, en l'occurrence, celui du capitalisme, mais, dans une perspective plus foucauldienne que marxiste, celui de la norme sur la construction des corps et des identités.

Comme on peut s'y attendre, la forme scénique qui traduit ce projet politique n'est pas (ne peut pas être) normative. *Tout va bien* est une forme profondément impure et difficilement classable par les catégories discursives traditionnelles, même si elle se présente dans le cadre conventionnel d'un dispositif frontal⁵ et assume pleinement sa dimension spectaculaire. Ajoutons que, produit et diffusé au sein des institutions du théâtre, de la danse et de l'art contemporains⁶, ce spectacle a tout, *a priori*, de l'hybride scénique *mainstream* faisant peu de cas des frontières disciplinaires, ce qui peut faire douter de sa puissance dissensuelle. Cependant, outre son étrangeté formelle – y compris en regard des normes esthétiques contemporaines –, il constitue un « chantier identitaire [...] ouvert et dynamique⁷ » travaillé par des questionnements politiques, raison pour laquelle il n'est pas dénué, selon nous, d'une réelle force de subversion. Œuvre d'un chorégraphe, *Tout va bien* se présente comme une sorte de « comédie musicale contemporaine » sur le

¹ *S.E.S.A* n'est pas une création de la compagnie PI:ES, mais une proposition scénique créée avec seize étudiant.es du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, auprès desquels Alain Buffard intervient en tant que chorégraphe. Ce spectacle est la matrice de *Tout va bien*.

² Alain Buffard, « Connaître les mécanismes du pouvoir pour mieux les déjouer », propos recueillis par Ève Beauvallet, programme de salle de *Tout va bien*, Centre Pompidou, Festival d'automne à Paris, 13-17 octobre 2010.

³ *Ibid.*

⁴ Alain Buffard, texte d'intention de *Tout va bien*, *op. cit.*

⁵ Le dispositif frontal reste encore aujourd'hui largement majoritaire en danse contemporaine.

⁶ *Tout va bien* est une co-production du théâtre de Nîmes (où Alain Buffard est alors artiste-associé), du festival Montpellier Danse, du Centre Pompidou, de la Ménagerie de Verre, du CCN de Caen-Basse Normandie et du Festival d'Automne à Paris, festival « pluridisciplinaire » consacré aux nouvelles scènes.

⁷ François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, *op. cit.*, p. 130.

modèle du cabaret qui fait la part belle au théâtre et à la musique, mais où, selon un apparent paradoxe, la danse semble absente. Spectacle transgénérique et transartistique, il a aussi quelque chose de la créature de Frankenstein en se présentant comme un montage hétérogène qui recycle ostensiblement toutes sortes de matériaux empruntés à la musique, au cinéma et à la littérature.

Au théâtre, *Tout va bien* emprunte, selon les mots d'Alain Buffard, ses « machines » et ses « détroques¹ », l'intégralité du spectacle étant fondé sur la performance d'identités multiples, selon un principe ludique, parodique et anti-illusionniste affiché. En outre, comparativement aux créations précédentes du chorégraphe, la matière textuelle s'y développe considérablement et se caractérise par son extrême hétérogénéité, sorte de montage dissonant d'échanges inspirés de situations quotidiennes (sans doute proposés par les interprètes dans le cadre du processus de création), de rhétorique militaire, de chansons de troupe, de salves d'injures et de textes poétiques – montage disparate où les registres d'entrechoquent, le langage le plus ordurier côtoyant des vers du *Cœur supplicié* de Rimbaud² et le monologue lyrique d'Antenor du *Dardanus* de Jean-Philippe Rameau³. Au mélange des registres et des références s'ajoute la polyglossie du spectacle dans lequel on peut entendre quatre langues différentes⁴.

Tout aussi hétérogènes sont les passages musicaux dans *Tout va bien*, qui s'entremêlent étroitement aux passages joués. Déhiérarchisant les musiques populaire et savante, le spectacle entrelarde deux ritournelles militaires tirées de *Full Metal Jacket*⁵ de Stanley Kubrick, un air célèbre de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et Weill⁶ et un extrait de *Dardanus*, véritable morceau d'anthologie de l'opéra baroque. Ce matériau originellement hétérogène est lui-même soumis à toutes sortes de détournements et de déformations, le spectacle jouant sur des styles musicaux différents et sur le décalage entre la version originale et sa reprise, selon les principes du « dérapage⁷ » et de la parodie. C'est ainsi que la « *Rifle Pray* » de *Full Metal Jacket* est d'abord récitée à la manière de la psalmodie responsoriale de la messe catholique, puis déclinée selon différentes versions musicales de plus en plus incongrues : *a capella*, slamée, en canon, en solo avec une voix « de vieille soprano chevrotante⁸ », en duo façon Star Academy, ou en chœur et rythmée par des claquements de doigts, comme dans la scène d'ouverture de *West Side Story*. Inutile de préciser qu'aucune de ces versions ne correspond de près ou de loin à celles du film. C'est avec la même irrévérence qu'est traité le chant d'Antenor, à l'origine écrit pour une voix de basse, et qui, dans *Tout va bien*, est interprété par le contre-ténor Olivier Normand au son de l'accordéon. Du parti pris de l'appropriation et du détournement qui est celui du

¹ Termes utilisés par Alain Buffard dans le texte d'intention de *Tout va bien*, *op. cit.*

² « Mon triste cœur bave à la poupe/ Mon cœur est plein de caporal/ Ils y lancent des jets de soupe/ Mon triste cœur bave à la poupe/ Sous les quolibets de la troupe/ Qui lance un rire général/ Mon triste cœur bave à la poupe/ Mon cœur est plein de caporal ».

³ Chef d'œuvre de l'opéra baroque, *Dardanus* est une tragédie lyrique du compositeur Jean-Philippe Rameau, créée à l'Académie Royale de Musique en 1739. Son livret s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide.

⁴ Le français, l'anglais, l'allemand et l'hébreu.

⁵ Reprise plusieurs fois de façons différentes, « La Prière au fusil » (*Rifle Pray*) issue de la première partie de *Full Metal Jacket* peut être considérée comme le thème principal du spectacle.

⁶ « Le Chant des Canons », extrait de *L'Opéra de quat'sous* (1928) de Bertolt Brecht et Kurt Weill, traduction de l'allemand par A. Mauprès (1932).

⁷ Allusion à un commentaire d'Alain Buffard à propos de (*Not*) *a love song* : « Si je devais résumer l'usage que je fais de tous ces éléments, ce serait "dérapage" », propos recueillis par Jérôme Provençal pour le festival d'Automne à Paris, juin 2007.

⁸ Alain Buffard, « Connaître les mécanismes du pouvoir pour mieux les déjouer », *op. cit.*

spectacle dans son ensemble découle le choix de produire l'intégralité de la musique en direct. Autrement dit, tous les interprètes sont amenés à un moment ou à un autre à chanter ou à accompagner le chant, par la voix, les percussions corporelles ou à l'aide de toutes sortes d'objets dont l'usage est détourné. En plus de travailler sur les relais musicaux, le chorégraphe articule la musique instrumentale, le chant et les scènes théâtrales, ce qui fait de *Tout va bien* une composition aussi savante sur le plan sonore que visuel et spatial.

Au vu de l'hybridité du spectacle, il est évident que ses interprètes doivent être polyvalents, un paramètre essentiel qui conditionne sa distribution. Dans *Tout va bien*, ils sont huit, quatre hommes et quatre femmes, tous danseurs et danseuses professionnels, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes pour une création où la danse semble s'être absentée au profit du théâtre et de la musique. Même si tous et toutes sont amenés à jouer la comédie et à chanter, ils ne forment pas un groupe totalement homogène, chacun.e étant amené.e au contraire à faire usage de compétences dans un autre domaine que la danse, contribuant ainsi à renforcer l'hybridité du spectacle. Ainsi, c'est certainement pour sa qualité de danseuse-accordéoniste qu'Alain Buffard a engagé Armelle Dousset, et pour sa maîtrise du chant lyrique qu'il a fait appel à Olivier Normand. Et c'est sans doute pour leur talent de comédiennes qu'il a pensé à Lise Vermot et à Betty Tchomanga qui prennent en charge la plupart des scènes théâtrales de *Tout va bien*. Parions aussi que c'est parce que Raphaëlle Delaunay¹ est de formation classique qu'il a pensé à elle (entre autres bonnes raisons), puisque, comme nous le verrons, le chorégraphe règle ses comptes avec la danse et sa propension au « dressage » des corps en mettant en scène une interprète sur pointe². Pour autant, il ne perd pas de vue la dramaturgie du corps, si importante en danse contemporaine. Outre qu'il joue sur des différences d'âge³ et de morphologie (Tamar Shelef est très grande et très maigre, Armelle Dousset toute petite, Lise Vermot un peu ronde au regard des normes corporelles encore prégnantes dans le monde de la danse), il choisit trois interprètes métis, un geste politique qu'il radicalisera dans *Baron samedi*. En effet, nous l'avons évoqué, pour Alain Buffard, critiquer le pouvoir de la norme implique de rompre avec la politique des identités de la danse contemporaine française où la « blanchitude » est assimilée à une forme d'invisibilité. Cela dit, il lui faudra attendre *Baron samedi* pour parvenir à soulever véritablement cette question, comme si elle était, en France, politiquement incorrecte. Ainsi, le chorégraphe déplore que personne n'ait commenté la distribution de *Tout va bien* ni la manière dont le spectacle dénonce, dans une scène parodique, les stéréotypes racistes associés aux noirs⁴ :

Très bizarrement il y a trois métis parmi les interprètes et personne ne m'en parle. Les étrangers, oui, mais pas les Français. Ce moment, très « primaire », parle du rapport de racisme qui peut exister entre noirs. Notre passé colonialiste reste une sorte de point aveugle terrifiant qui se réactive très fort actuellement. Quand l'un des interprètes dit : ça va, vous vous êtes bien marré ?

¹ Formée à la Royal School of Dancing de Londres, Raphaëlle Delaunay intègre ensuite le corps de ballet de l'Opéra de Paris. Ce n'est que plus tard qu'elle se tourne, définitivement, vers la danse contemporaine, en intégrant pour un temps le *Tanztheater* de Wuppertal.

² Le singulier est ici intentionnel : dans *Tout va bien*, Raphaëlle Delaunay n'est chaussée que d'une seule pointe.

³ La plus jeune des interprètes a à peine plus de vingt ans, la plus âgée quarante-cinq.

⁴ Dans cette scène dite « Banania », Betty Tchomanga affronte le reste du groupe aligné devant elle qui fait mine de la fusiller avant de lui lancer des insultes racistes à grand renfort de grimaces (« Jojo Manga », « du bon banania », « du bon cacao », etc...). C'est Raphaëlle Delaunay, elle-même métisse, qui lance les premières insultes à Betty.

Et bien oui, les gens se marrent, mais ils ne se posent pas la question du regard à porter sur cette séquence.¹

De façon plus générale, la distribution de *Tout va bien* révèle de la part d'Alain Buffard un parti pris qui consiste à jouer sur l'ambiguïté entre l'identité des interprètes et les innombrables identités qu'ils sont amenés à performer au cours du spectacle, suggérant par là le caractère construit de toute identité, qu'elle soit « réelle » ou ludique. Au cours du spectacle, les interprètes s'appellent toujours par leur prénom, et ce, quel que soit le rôle qu'ils sont en train de jouer, ce qui crée parfois des effets de décalage flagrants. Ainsi, dans la scène d'ouverture de *Tout va bien*, Lorenzo de Angelis joue une mère qui habille son petit garçon pour en faire « un homme », le rôle de l'enfant étant pris en charge par Armelle Dousset. Pendant que la Mère fait les questions et les réponses, le Garçon se laisse faire, muet et impassible :

LORENZO - (*Revêtant ARMELLE d'une chemise blanche beaucoup trop grande*). Regarde. Elle te plaît ? Mais bien sûr qu'elle te plaît, mon chou. Allez, donne ton bras. Allez, l'autre. Voilà. Oh ! Que tu vas être beau. Tu vas être beau comme un chef. Mon petit chéri, mon petit homme. Tu es content ? Tu es content ? Ah ! Ça fait plaisir ! Tu sais à qui c'était cette chemise ? À qui c'était cette chemise ? Mais oui ! C'était la chemise de papa ! Il serait très fier de toi. Tu sais, je suis très fier de toi. (*Boutonnant la chemise*) Allez ! Le petit dernier. C'est toujours le plus difficile. Là, voilà. Que tu es beau ! C'est pas un jour comme les autres, tu sais. C'est ton premier jour. C'est important. T'es plus un bébé, t'es un homme. Armelle, mais oui, c'est toi, mon chou ! Allez, donne ta tête. (*Lui enfilant un masque noir en tissu surmonté de deux énormes oreilles de Mickey*). Tu ne m'aides pas beaucoup. Allez, voilà. Voilà, c'est bien. Tourne-toi. Encore. Encore. C'est bien. Tiens-toi droit. Allez, le cartable. (*Posant brutalement devant ARMELLE un objet en métal noir qui ressemble à un fusil*). Allez. Va jouer.³

Dans cette scène d'ouverture à valeur programmatique, Alain Buffard sème le *trouble* non seulement en jouant sur le chiasme entre sexe et genre, mais aussi en désignant l'actrice par son véritable prénom, comme si c'était *vraiment* celui du personnage ou comme si l'actrice était *vraiment* un « garçon ». Cela dit, le genre n'est-il « une imitation sans original⁴ » ? La « convention consciente » de *Tout va bien* est donc mise en place ici en même temps qu'est annoncé le projet *queer* du spectacle : il s'agira pour les interprètes de performer toutes sortes d'identités de façon parodique pour dénoncer les mécanismes du pouvoir qui se dissimulent derrière ces assignations identitaires et de lutter contre les figements naturalisants en jouant sur des effets de dissonance et/ou sur un anti-illusionniste radical.

Ce projet, esthétique et politique, se retrouve dans les costumes, marqués par l'hybridation et la stylisation. Ainsi, juste après la scène d'ouverture, tous les interprètes font leur entrée au pas de troupe chaussés de petits souliers noirs et habillés à l'identique d'un gilet, d'un pantacourt, de chaussettes et de fixe-chaussettes noirs parfaitement ajustés. Seule Armelle Dousset détonne avec sa chemise « d'homme » blanche aux manches trop longues qui lui tombe jusqu'aux genoux. Comme elle, tous et toutes sont

¹ Alain Buffard, « Rencontre avec un homme en colère », *op. cit.* L'évocation et la mise en scène du « racisme entre noirs » renvoie, selon nous, aux analyses que fait Frantz Fanon à partir du paradigme antillais en montrant comment l'opprimé intègre les valeurs de l'opresseur au point de s'approprier ses stéréotypes négrophobes dans *Peau noire, Masques blancs*, « Points », Seuil, Paris, 1952.

² Il s'agit en réalité d'un trépied en métal noir replié et qui servira à bien d'autres usages.

³ Notre transcription.

⁴ Allusion à une théorie désormais célèbre développée par Judith Butler dans son essai *Trouble dans le genre*.

affublés d'une énorme coiffe noire qui leur déforme la tête, leur masque le visage et leur donne l'allure grotesque de personnages de bandes dessinées, de braqueurs de banque ou d'extra-terrestres. Ni hommes, ni femmes, ni enfants, ni adultes, aux limites de l'humain, raides comme des piquets, ils forment une troupe de petits soldats de plomb tout ce qu'il y a de plus *bizarre*.

Figure 26 : drôle de troupe, *Tout va bien* (2010) © Marc Damage.

Au cours du spectacle, la belle unité de ce corps d'armée se délite, l'apparence des interprètes se transformant sans cesse par des jeux d'habillage ou de déshabillage¹. Ces transformations se font toujours à vue et toujours en jeu, comme pour rappeler le rôle des « défroques » dans la performance identitaire, qu'elle soit théâtrale ou sociale. Par là, Alain Buffard semble suggérer qu'aussi ludique soit le travestissement, dans le monde réel, la *tenue* est d'abord et avant tout une technologie politique où s'exerce puissamment le pouvoir de la norme, raison pour laquelle tout le spectacle s'attache à dénoncer, puis à subvertir le codage de l'apparence. Ainsi, à la scène d'habillage liminale où l'on voit une Mère *fabriquer* un Garçon, répond plus loin une scène de déshabillage où Lise Vermot, sur le ton impérieux d'une Mère Supérieure, d'une Gardienne de prison ou d'une Chef de section, demande à Betty Tchomanga d'ôter ses vêtements :

LISE *assise par terre, pianotant impatiemment sur le sol. À BETTY, debout face à elle, silencieuse* – Chaussures. Donne les chaussures. Regarde les chaussures. Plus près. Plus près ! Tu as vu les chaussures ? Prends les chaussures. Pose les chaussures. Le gilet. Donne le gilet. Tu as vu le gilet ? (*À la cantonnade.*) Est-ce que tout le monde a vu le gilet ? Prends le gilet. Pose le gilet. Le pantalon. Donne le pantalon. Tu as vu le pantalon ? (*Même jeu*) Tout le monde a bien vu le pantalon ? Prends le pantalon. Pose le pantalon. Chaussettes. Donne les chaussettes. Tu as vu les chaussettes ? (*Faisant tourner les chaussettes au-dessus de sa tête.*) Tout le monde a vu les chaussettes ? Prends les chaussettes. Pose les chaussettes. Prends les affaires. (*LISE se lève et cale son fusil en travers de ses épaules.*) Et... Gauche, droite ! Gauche, droite ! Gauche, droite ! Etc.²

¹ Les actions d'habillage et de déshabillage qui reviennent de manière récurrente dans le spectacle sont sans doute un héritage de la célèbre pièce d'Anna Halprin, *Parades and Changes* (1965) et, de façon plus générale, une reprise du travail de la chorégraphe américaine sur les « tâches » (*tasks*). Comme on le sait, Alain Buffard a consacré un film à cette figure célèbre de la *post-modern dance* qu'il admirait : *My Lunch with Anna* (2005).

² Notre transcription.

En sous-vêtements et porte-jarretelles, Betty parcourt alors le plateau en sautillant, suivie de près par son Instructrice... Cette scène comique illustre bien, selon nous, le pouvoir de la norme vestimentaire, en évoquant de manière caricaturale toutes sortes de situations (passées ou présentes) où sa transgression est punie et le/la « criminel.le » durement « rééduqué.e ».

Cela dit, à force de déhabillages et si peu sexy que soient les séances de strip-tease dans *Tout va bien*, le corps d'armée finit par ressembler à la troupe d'un cabaret érotique. Certain.es interprètes se retrouvent à moitié nu.es ou dans des tenues hybrides, le haut du corps revêtu d'un gilet et le bas en porte-jarretelles et fixe-chaussettes, par exemple, combinant les signes du masculin et du féminin de façon plus ou moins fantaisiste. Mais ce n'est là que la première étape d'une entreprise de subversion à plus grande échelle, où le jeu semble échapper à tout contrôle. En effet, au cours de la seconde partie du spectacle¹, le plateau est peu à peu recouvert d'un fouillis de vêtements qui volent en tous sens, transformant la scène en une sorte de malle à ciel ouvert d'où les joueuses et les joueurs prélèvent des habits pour toutes sortes d'usages : fabriquer une corde géante, marmonner une prière en s'enroulant le bras d'un phylactère, jouer à la poupée (grandeur nature), construire une cabane, se dissimuler, etc., le tout au son entraînant de l'accordéon. Comme pour clôturer cette séquence de défouloir ludique, une créature étrange et difforme émerge à l'arrière-plan, sorte de « Folle Chiffon² » à la démarche hésitante de zombie, pendant qu'allongé sous un monceau de hardes multicolores, Olivier Normand entonne l'air d'Antenor de *Dardanus* :

Monstre affreux, monstre redoutable !
Ah, que le sort me serait favorable,
S'il ne m'exposait qu'à vos coups
Monstre affreux, monstre redoutable !
Ah, l'amour est encore plus terrible que vous.³

Cela dit, même si le spectateur a parfois l'impression d'assister à un chahut improvisé échappant à tout contrôle, il est évident que *Tout va bien* est un spectacle très construit. Bien que le fil qui relie ses séquences et ses matériaux ne soit pas aussi visible que dans les spectacles cousus à points serrés de la compagnie Maguy Marin, *Tout va bien* est l'œuvre d'un rhapsode, non celui d'un « gesticulateur muet ». Ce travail dramaturgique est particulièrement sensible à l'organisation de l'espace. Pour *Tout va bien*, le chorégraphe fait le choix d'un plateau entièrement vide, avec pour fond de scène un mur noir mobile. Dans cet espace, Alain Buffard travaille sur la profondeur en construisant l'image scénique sur deux ou trois plans différents, découpés en bandes horizontales de largeur presque équivalente. Pour la séquence d'ouverture du spectacle (la scène Mère/Fils), l'espace scénique est réduit à une bande de deux mètres de large environ, délimitant un premier plan. Juste après ce prologue, le mur du fond de scène recule pour créer de la profondeur : à partir de ce moment-là, le découpage des plans se fait presque exclusivement par la lumière qui délimite des espaces de jeu plus ou moins proches du spectateur, et qui, par des variations d'intensité ou de couleur, attire l'attention sur une

¹ Un noir prolongé sépare le spectacle en deux parties au bout d'une quarantaine de minutes. La durée totale de *Tout va bien* est d'une heure quinze environ.

² Dans les sociétés antillaises, la « Folle Chiffon » est une femme qui vit sous une couche de vêtements et parle toute seule. Elle a un statut marginal qui s'apparente un peu à celui de « l'idiote du village » en métropole.

³ Nous ne citons là que l'extrait du chant qui fait refrain. Il est interprété dans son intégralité par Olivier Normand.

scène, proche ou lointaine. Au jeu sur la profondeur du champ, s'ajoute la technique du montage alterné, elle aussi empruntée au cinéma, soit « la juxtaposition de plans qui diffèrent par le lieu mais qui supposent, si ce n'est une parfaite simultanéité, du moins, une continuité temporelle¹ ». Dans *Tout va bien*, le montage alterné stratifie l'espace-temps de la scène en deux ou trois séquences concomitantes qui jouent sur des effets de décalage et/ou de contamination réciproques. Ainsi, au cours de la scène où Lise demande à Betty de se déhabiller (elles sont alors au centre du plateau), une voix masculine s'intercale à celle de Lise : à jardin et au second plan, a lieu un cours de danse où un Maître de Ballet fait travailler ses Élèves en répétant « dégage !² » sur un rythme métronomique. À ce seul exemple, on comprend que la composition sonore et visuelle du spectacle est beaucoup plus rigoureuse qu'il n'y paraît, les scènes se commentant ironiquement ou se subvertissant les unes les autres, ce qui rend impossible leur interprétation littérale et contribue à la tonalité satirique d'ensemble³.

Si la construction des images scéniques et le montage séquentiel constituent des traces visibles de l'influence du cinéma sur la composition, ce ne sont pourtant pas les plus évidentes : nous l'avons évoqué, *Tout va bien* fait référence très directement à des films précis dont Alain Buffard tire le titre de la pièce, des textes, de la musique, mais aussi tout un univers fictionnel. Deux films en particulier influent sur le processus de création de *Tout va bien*, qui ont servi préalablement de matériau pour la création de *S.E.S.A* en 2009 : *Full Metal Jacket*⁴ de Stanley Kubrick, sorti en 1987, et *Streamers*⁵ de Robert Altman, sorti en 1983. Dans une perspective radicalement antimilitariste, ces deux fictions mettent en scène de jeunes recrues de l'armée américaine sur le point de partir pour le Vietnam. C'est de ces deux longs métrages qu'Alain Buffard tire la métaphore militaire qui sert de fil directeur à *S.E.S.A*, puis à *Tout va bien*. En effet, il ne s'agit pas pour lui de mettre en scène la discipline militaire au sens littéral du terme mais de décrire à partir de cette image des processus d'assujettissement plus ordinaires (et donc plus invisibles) et d'en dénoncer la violence latente. Autrement dit, même si les deux films dont s'inspire le spectacle ont indéniablement une visée dénonciatrice, Alain Buffard élargit leur portée critique à toutes les formes de pouvoirs disciplinaires qui agissent par *incorporation* : l'éducation, la religion, le genre, la sexualité, la race, mais aussi (faut-il s'en étonner ?), la danse.

En effet, lorsque celle-ci est mise en scène dans *Tout va bien*, c'est presque toujours au second degré et de façon négative, non comme un art émancipateur, mais comme une pratique disciplinaire visant au « dressage » du corps. Du reste, il est tout à fait révélateur que le seul moment véritablement chorégraphique de *Tout va bien* soit le défilé militaire – une séquence à l'évidence inspirée à Alain Buffard par le générique de *Streamers*, où l'on entrevoit, voilés par une brume épaisse, des soldats se livrer à un étrange ballet au rythme

¹ Julie Sermon, Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, op. cit., p. 135.

² L'ironie tient ici au jeu de mots sur « dégager », qui en danse classique signifie « tendre une jambe en pointant le pied ».

³ Commentant la composition de *Tout va bien*, Alain Buffard explique à Dominique Crébassol : « Au cinéma et au théâtre, j'aime regarder les seconds rôles, parce que c'est là où l'action, le sens, se tient », in « Rencontre avec un homme en colère », op. cit.

⁴ Alain Buffard a travaillé plus particulièrement sur la première partie de *Full Metal Jacket* qui montre le conditionnement auquel sont soumis les futurs *marines* sous les ordres d'un sergent instructeur brutal, raciste et homophobe.

⁵ Film en forme d'huis clos tiré d'une pièce de théâtre de David Rabe, *Streamers* met en scène un groupe de jeunes gens qui attend dans un baraquement le moment où ils vont être envoyés au Vietnam.

cadencé de leurs bottes. Si le début du spectacle joue sur le rapprochement entre le défilé militaire et le ballet, la représentation de la danse comme mise au pas et incorporation violente de la norme est encore plus explicite par la suite. Ainsi, dans l'une des séquences de la première partie, juste après que l'ensemble de la troupe a entonné en chœur la « *Rifle Pray* », Raphaëlle Delaunay, le pied chaussé d'une pointe, exécute une arabesque en grand écart, le haut du corps plaqué sur sa jambe d'appui, reproduisant à la perfection la forme des fusils dont la « troupe » est armée. Elle évolue ensuite au milieu des autres interprètes couchés sur le plateau, plantant à intervalles réguliers sa pointe dans le sol comme une baïonnette, la violence du geste étant amplifiée ici par un effet de doublage sonore¹. À chaque coup porté, les interprètes couchés au sol sont agités de violents soubresauts. De façon plus générale, c'est l'ensemble du spectacle qui joue sur le parallèle entre la danse et la discipline militaire. On peut observer ce rapprochement dans la mise en dérivation des pseudo-fusils qui servent plus tard de barres d'échauffement, mais aussi dans le montage alterné qui met en regard la danse et l'armée : ainsi, dans la scène que nous avons décrite plus haut, les ordres donnés par le Maître de ballet (« dégage », « plus vite ») semblent ressortir de la même rhétorique que ceux de l'Instructrice (« Donne les chaussures », « Prends les chaussures », « gauche, droite », etc.) ; par ailleurs, dans cette même séquence, pendant que Betty parcourt le plateau en petites foulées en chantonnant la « *Rifle Pray* », à jardin, quatre interprètes exécutent des mouvements de danse classique ; à cour, une cinquième semble mise à la torture dans un dispositif constitué de trois trépieds qui l'emprisonnent dans une position inconfortable et font penser à des barres d'échauffement ou à des prothèses corporelles.

Si la danse est dénoncée dans *Tout va bien*, en revanche, ce n'est pas le cas de la musique qui semble parée de vertus émancipatrices, comme si à la désidérialisation d'un art répondait chez Alain Buffard l'idéalisation de l'autre. À cet égard, les déclarations du chorégraphe sont sans ambiguïté, lui qui dit espérer que « la musique et les chants [aient] [...] raison des puissances autoritaires² ». Dans le spectacle, cette intention se traduit par la mise en friction de deux univers sonores, la cadence imposée de la discipline étant peu à peu subvertie par la puissance dionysiaque de la musique. Dès les premières minutes, le défilé militaire est rythmé par le pas cadencé des interprètes qui martèlent le sol à l'unisson dans un vacarme assourdissant. L'expression sonore de la mise au pas se retrouve dans d'autres séquences, soit que les interprètes donnent le rythme en frappant violemment le plateau de leur fusil, soit qu'ils cognent le sol avec le talon de leurs chaussures pour accompagner une chanson de troupe. Dans la seconde partie de *Tout va bien*, le martèlement des chaussures et des fusils est remplacé par des claquements secs : « armé » chacun d'une chemise blanche, sept des huit interprètes cinglent le sol et le mur du fond de la scène sur un rythme régulier, la violence du geste redoublant celle du son, qui frappe l'oreille comme une balle de pistolet. Quelques instants plus tard se fait entendre pour la première fois le son de l'accordéon qui précède de peu l'entrée en scène d'Armelle Dousset et de son instrument. Sur le mode du contrepoint, sa musique s'apparente d'abord à une voix plaintive et mélancolique, comme l'expression d'une secrète douleur jusqu'alors inaudible. Selon nous, elle signale l'irruption du registre lyrique dans un spectacle jusqu'alors dominé par l'humour et l'ironie. Du reste, c'est au son de l'accordéon qu'Olivier Normand entonne le chant d'Antenor de *Dardanus* dans une

¹ Au moment où Raphaëlle frappe le sol de sa pointe, Betty, assise à jardin, frappe violemment le sol avec son fusil.

² Alain Buffard, texte d'intention de *Tout va bien*, mai 2010, *op. cit.*

interprétation qui laisse place à l'expressivité tragique et pathétique. Pour autant, voix parmi les voix, l'accordéon ne domine jamais l'ensemble ; il enrichit plutôt la polyphonie du spectacle en intervenant à des moments précis et de façon discontinue. Il participe aussi de la victoire du dionysiaque sur le pouvoir disciplinaire : dans *Tout va bien*, c'est comme si la musique de l'accordéon, devenue progressivement plus entraînante, faisait souffler un vent libérateur. À la fin de la seconde partie, c'est elle qui accompagne la mise en chaos du plateau puis l'interprétation déchaînée du « Chant des Canons » par le chœur des interprètes.

Figure 27 : le « Chant des Canons », *Tout va bien* (2010) © Marc Damage.

Cela dit, il ne faut pas attendre la fin de *Tout va bien* pour que les chants entrent en lutte contre les « puissances autoritaires ». Dès le début de la pièce, ceux-ci rompent le continuum scénique, s'intercalant avec les scènes théâtrales « dans un rapport de discontinuité désintégrative¹ ». Participant de l'hétérogénéité et de la discontinuité de l'ensemble, le chant fait irruption dans le jeu pour en exacerber le caractère ludique et parodique et contribuer à la mise en dérive des performances identitaires. Autrement dit, les parties chantées ressortent pleinement, selon nous, de la théâtralité. Ces partis pris sont particulièrement visibles dans le premier passage chanté qui intervient au bout d'une vingtaine de minutes. Alors que deux interprètes scandent la même phrase au rythme de leurs talons, la voix d'Olivier Normand se fait soudain entendre qui leur impose le silence : couché au premier plan devant un trépied devenu micro, ce dernier entonne à la manière d'une chanson d'amour romantique la « *Rifle Pray* ». Comme séduits par la proposition, tous les interprètes présents sur le plateau se rapprochent et finissent par former autour de lui un chœur bouffon qui s'égosille en silence avec des mimiques faussement inspirées. Mais le jeu parodique ne s'arrête pas là : au premier couplet chanté par Olivier Normand répond bientôt Armelle Dousset qui entonne le second couplet en sortant lentement des coulisses à quatre pattes pour s'avancer au-devant de son « bien-aimé ». Ce duo, imitation grotesque des pires moments de la variété télévisuelle, se transforme très vite en un échange d'aboiements, jusqu'à ce que, saisi d'une inspiration subite, Olivier Normand monte dans les aigus sur le mot « *Rifle* » à la façon d'une cantatrice, avant de s'effondrer sur le sol, vaincu. Entre temps, « *rifle* » est devenu « *High ! Fall* » puis « *I fall* ». Cela dit, le plus souvent, lorsqu'un.e interprète entame un chant, c'est pour entraîner le chœur à sa suite qui reprend collectivement la phrase lancée par le

¹ Muriel Plana, « Les songs dans la comédie, jubilation et subversion », in *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle*, op. cit., p. 191.

premier chanteur ou la première chanteuse. Dans la seconde séquence chantée de *Tout va bien*, la ritournelle militaire¹ tirée de *Full Metal Jacket* est d'abord dite par Jean-Claude Nelson à la manière d'un Maître d'école s'adressant à sa Classe qui répète sagement après lui, vautrée par terre. Puis, le Maître se met à chanter en scandant le rythme, ce qui finit par mettre le groupe en mouvement : d'abord, tous et toutes avancent sur les fesses en tapant des talons puis se lèvent pour parcourir le plateau en sautillant comme une unité militaire à l'entraînement. Cependant, le rythme s'accélérait, la Troupe s'affole, l'ensemble se dérègle, le désordre monte jusqu'à ce que Betty sonne la fin du jeu en poussant un hurlement et en braquant son fusil sur le Maître-Instructeur qui se jette ventre à terre, mains sur la tête... Retournement de situation.

Grâce à ces deux exemples, on comprend que les passages chantés dans *Tout va bien* sont des moments privilégiés de subversion du pouvoir, ce qui passe par des détournements parodiques (de la chanson de troupe au duo sentimental, de la séance de récitation à l'entraînement militaire, etc.) et par la mise en scène ludique de toutes sortes d'identités fictives (amoureux transis, héroïne tragique, maître d'école, soldats, etc.). Par ailleurs, à l'instar du théâtre musical de Brecht et Weill, les passages chantés créent de la discontinuité, renforçant l'effet-montage de la composition d'ensemble, un procédé susceptible de favoriser la réception critique de l'œuvre par effet de distanciation. Dans *Tout va bien*, cette esthétique de la discontinuité est d'autant plus marquée que les interruptions sont brutales et qu'elles sont souvent le fait des interprètes eux-mêmes, qui, comme dans la séquence que nous venons d'évoquer, sifflent brutalement « l'arrêt de jeu ». Ajoutons que, dans ces passages chantés, la relation entre le texte et l'image, comme celles des scènes entre elles, repose fréquemment sur des effets de décalage ironiques. Ainsi, par exemple, dans la seconde partie du spectacle, alors que l'un des interprètes fait avancer péniblement pas à pas l'une des danseuses marionnettisée, Armelle Dousset chante *a capella* un extrait du « Chant des Canons » sur un ton mélancolique : « Au régiment, peu importe d'où l'on vient, / Si l'on marche, si l'on marche, tout va bien² ».

Comme dans la comédie musicale, les chants s'intercalent avec des scènes théâtrales, majoritaires, qui mettent en scène les « petites guérillas ludiques³ » auxquelles se livrent les dominé.es. Certes, ces « guérillas » ne sont pas nouvelles chez Alain Buffard et l'on peut même considérer qu'elles traversent son œuvre comme un fil rouge. Mais ce qu'il y a d'inédit dans *Tout va bien* par rapport aux créations précédentes, c'est l'importance accordée au texte, tout le spectacle reposant sur le postulat politique de « *l'articulation problématique [...] entre identité, langage et pouvoir*⁴ ». Autrement dit, *Tout va bien* ne met pas seulement en scène un théâtre du corps mais aussi, voire surtout, un théâtre du langage qui dénonce « le pouvoir des mots⁵ » sur la construction des corps et des identités. Comme dans le monde réel, la parole qui s'y fait entendre est majoritairement celle des dominant.es qui réduisent les dominé.es au silence : parole du Parent à l'Enfant, du Maître

¹ Dans *Tout va bien*, le texte est énoncé en allemand. Traduit en français, il dit : « Maman et papa étaient dans leur pieu / Maman se retourne et dit au vieux : / Oh, fais-moi faire (*Bis*) / D'la gym (*Bis*) / Bon pour toi, bon pour moi / Hum, Bob, hum, bon / Debout dès le matin jusqu'à tard le soir / On court sans arrêt tout'la journée / C'est ça notre devoir / Ho Chi Minh est un fils de pute / Il a le feu aux couilles et la bite en rut » (Traduction de l'association PI :ES).

² Bertolt Brecht, « Le chant des canons », in *L'Opéra de quat' sous*, op. cit.

³ Alain Buffard, texte d'intention de *Tout va bien*, mai 2010, op. cit.

⁴ Muriel Plana, Introduction à *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 12.

⁵ Allusion à l'essai de Judith Butler, *Le Pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, Amsterdam, Paris, 2008, traduction de l'anglais par Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal.

aux Élèves, du Sergent instructeur aux Recrues, de l'Homme à la Femme, du Blanc au Noir, de l'Hétérosexuel.le à l'Homosexuel.le, etc. Le plus souvent, la dénonciation de « l'articulation problématique » entre identité, langage et pouvoir prend la forme de scènes asymétriques où un personnage adresse une série d'ordres ou des salves d'injures à un ou plusieurs interlocuteurs muets, réduits à l'impuissance. La plupart des scènes jouées sont donc des scènes d'humiliation, un personnage cherchant à en assujettir un ou plusieurs autres, dans toutes sortes de situations plus ou moins violentes : inspection militaire, fouille au corps, abus sexuel, insultes, déshabillage forcé, etc. Selon nous, la scène parodique qui ouvre *Tout va bien* en constitue à tous égards la matrice : seule la Mère parle, l'Enfant se tait, le pouvoir performatif des paroles de l'adulte sur la construction de l'identité étant exacerbé par le découplage sexe/genre. De cette scène-matrice, naissent d'autres scènes, dont l'une est à l'évidence la reprise monstrueuse de la première dans une nouvelle distribution¹. Là, le Pouvoir dévoile sans fard sa face hideuse, la Mère se montrant clairement maltraitante :

LISE – Où es-tu ? Hum ? Tu es où, garçon ? Hum ? Ah, tu es là ! Allez, viens, viens ! (*Traînant OLIVIER sur scène.*) Mets-toi là. Ici. Et tu bouges pas, hum ? Tais-toi. Chut ! Hum ? Arrête. Attends. Chut ! Tais-toi. Tu bouges pas. (*Jetant sur OLIVIER un monceau de vêtements qui tombent en partie à ses pieds.*) Chut. Tais-toi. Arrête. Hum ? Attends. Bouge pas. (*Même jeu.*) Voilà. Ça y est. Bouge pas. (*Lui jetant une chemise.*) Chut. Tu m'énerves. Allez ! Voilà. (*À quatre pattes dans les vêtements.*) Alors, voyons-voir... Qu'est-ce que tu veux mettre aujourd'hui ? Hum ? Alors ? Elles sont où tes petites jupes, hum ? Aaah ! Celle-là et celle-là. Alors, laquelle tu veux ? (*Présentant à OLIVIER deux kilts quasi identiques.*) La rouge ou la rouge ? Hum ? Bien, on va mettre la rouge. Tais-toi ! Allez ! Bouge pas ! (*Elle l'habille.*) Tu m'énerves. Tu es gros, tu es trop gros ! Regarde ! T'es pas beau ! Hou ! Tu es beau, mon garçon. (*Embrassant son torse nu.*) Hein ? T'es beau comme ça. Attends. Alors, maintenant, qu'est-ce qu'on va mettre ? Aaah ! Ça. Et ça. (*Tirant une chemise du tas de vêtements, puis une autre.*) Tais-toi. Voilà. Alors, tu veux laquelle ? Rouge ou rose ? (*Lui tendant les deux chemises.*) Bien, on va mettre... Elle est où ? Et voilà... Et voilà... Et voilà... Ah, tais-toi, hein ! (*Dénichant une troisième chemise.*) C'est de ta faute, ça. C'est toujours de ta faute. Tu m'énerves. Arrête ! Allez, dépêche-toi ! (*Lui enfilant la chemise.*) Tu m'énerves. J'en ai marre de toi. Alors, ça et ça, tiens. (*Lui fourguant un paquet de vêtements dans les bras.*) Tais-toi. Chut ! Tais-toi. Tais-toi. Voilà. Tu es beau comme ça, mon garçon. Oh, oui... (*Le serrant dans ses bras.*)

*On traîne l'accordéoniste sur la scène, visiblement contre sa volonté. Musique.*²

À la scène inaugurale qui détournait de manière parodique une situation, somme toute, assez ordinaire, fait donc place ici une scène grotesque d'une grande noirceur, où sont dénoncés la perversion du pouvoir et ses effets destructeurs. Du reste, c'est dans les bras de sa Mère monstrueuse que le Fils entonne le monologue d'Antenor de *Dardanus*, un chant qui sonne comme une réponse de l'Enfant au Parent – voix intérieure profondément mélancolique d'un être hybride à l'identité liminale³ jusqu'alors réduite au silence.

À cette séquence emblématique, on comprend qu'en dépit d'une veine parodique évidente, le tragique est sous-jacent dans *Tout va bien*, ce qui tire son esthétique du côté du

¹ La scène est jouée par Lise Vermot dans le rôle de la Mère et Olivier Normand dans le rôle du Fils. Elle se situe dans la seconde partie du spectacle.

² Notre transcription.

³ Olivier Normand est contre-ténor, sa voix étant donc presque aussi aiguë que les voix d'opéra féminines. Or, l'air d'Antenor qu'il chante ici est en principe écrit pour une voix de basse.

grotesque. En effet, ce registre esthétique n'est pas seulement une forme de comique fondée sur l'outrance, l'extravagance et la satire, il est aussi associé au laid et au difforme, par la déformation consciente et signifiante de formes considérées comme normatives. Dérivé de l'italien *grottesco*, le mot entre dans la langue française à la Renaissance après la découverte de peintures « dans des monuments ensevelis et contenant des motifs fantastiques : animaux à forme végétale, chimères et figures humaines¹ ». Gardant de ses origines picturales un lien étroit avec l'image, le grotesque est repérable à des effets visuels fondés sur l'association des contraires. Selon Mikhaël Bakhtine, il se manifeste plus particulièrement par des « mésalliances », soit, par exemple, par la co-présence de personnages contraires à l'intérieur d'une même œuvre ou par celle de déterminations incompatibles à l'intérieur d'un même personnage. De façon générale, en recherchant « la présence en un même lieu de déterminations opposées² », l'œuvre grotesque fait éclater les catégories du beau et « toute vue conformiste, rationnelle et rassurante du monde³ ». Les codes culturels y sont subvertis, la pensée dominante et sa contestation y coexistent, les frontières entre les genres (majeurs et mineurs) y deviennent poreuses ainsi que celles entre les registres, le comique étant étroitement intriqué au tragique. Ainsi, comme l'explique Anne Ubersfeld, « le comique grotesque est de nature particulière : non point juxtaposition du comique et du tragique comme on le croit, mais intrication et réversibilité du rire et de la mort ; le comique vient de la destruction et y renvoie inexorablement⁴ ». Autrement dit, le grotesque est profondément subversif. Du reste, comme le burlesque, il gagne en importance pendant les périodes d'instabilité historique, de crise des valeurs et de l'autorité. Selon Béatrice Picon-Vallin, il « apparaît à des périodes de transition et de trouble, lorsque l'ordre ancien se voit remis en cause sans qu'un nouveau système l'ait encore remplacé. Il exprime la rencontre ponctuelle de l'homme et d'une histoire en mouvement, tout en s'insérant dans une longue tradition⁵ ». C'est sans doute pourquoi il constitue une arme de choix dans l'arsenal esthétique de l'artiste politique.

Dans *Tout va bien*, le grotesque se retrouve à plusieurs niveaux : dans l'extravagance et l'hybridité des costumes, dans la stylisation caricaturale du discours des personnages et aussi dans le goût de l'obscène. Ainsi, dans l'une des séquences les plus jubilatoires de *Tout va bien*, les huit interprètes prennent place chacun.e à leur tour sur le devant de la scène pour embrasser le cul d'un.e de leur partenaire, créant pour finir une gigantesque « Machine à baiser le cul⁶ » au son de « *Kiss my ass* » (fig. 28). De façon plus générale, le grotesque se retrouve dans le jeu délibérément outrancier des interprètes, qui portent leurs rôles comme des habits mal taillés, exhibent des identités fictionnelles réduites à quelques traits saillants (une voix, une posture, une démarche, etc.) - Brecht parlerait de *gestus*. Dans une perspective *queer*, l'effet-montage du rôle est ici radicalisé par les dissonances entre l'identité « réelle » des interprètes (qui, nous l'avons vu, affleure toujours plus ou moins) et les rôles qu'ils endossent, même si le procédé n'est pas systématique : adulte jouant un

¹ Patrice Pavis, « Grotesque », in *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 153.

² Anne Ubersfeld, « Grotesque », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op. cit., p. 650.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, « Les Voies de la création théâtrale », CNRS, Paris, 2004, p. 20.

⁶ La « machine » est un exercice de théâtre bien connu qui favorise l'esprit de groupe et développe les capacités d'improvisation. Un premier joueur vient sur le devant de la scène et exécute un geste simple et répétitif (mécanique) accompagné d'un son. Les autres se rajoutent un à un à la machine en faisant chacun un geste et un son différent. Ici, les huit interprètes déclinent huit manières de s'embrasser le cul et créent le bruit de la machine à partir de l'expression argotique « *Kiss my ass* » dont l'équivalent français pourrait être « Va te faire foutre ».

enfant, femme jouant un homme, noir jouant un blanc, homme jouant une femme, mais aussi noire jouant une noire, femme jouant une femme, etc... Ainsi dénaturalisées, les identités prolifèrent et se contaminent les unes les autres ; du reste, dans *Tout va bien*, elles se contruisent exclusivement dans le cadre de relations de pouvoir qui assignent à chacun.e une place, mais une place nécessairement *contingente*. En effet, dans ce spectacle, la puissance de subversion du *queer* se manifeste à l'instabilité fondamentale des rôles, les positions dans la relation à l'autre pouvant à tout moment s'inverser. Faisant voler en éclats toute vue stable et « rassurante » du monde, *Tout va bien* repose sur le principe de la révolution permanente des identités en montrant, avec une jubilation tapageuse, comment les dominant.es peuvent se retrouver brutalement en position de dominé.es, et vice-versa. Autrement dit, *Tout va bien* cultive à tous égards l'Art de la Culbute. Ainsi, par exemple, dans l'une des séquences que nous avons évoquées plus haut, la Recrue (Betty) se retourne soudain contre son Instructeur (Jean-Claude), qui se retrouve à plat ventre, menacé d'une arme. Après avoir pris la place du Chef, Betty soumet à l'inspection les Recrues qu'elle a entre temps fait aligner contre le mur du fond de scène¹. Mais son règne ne dure pas longtemps. Seule, dos au public, face à ses sept comparses aligné.es, voilà qu'elle se retrouve tout à coup dans la position d'une Condamnée à mort affrontant un peloton d'exécution : les sept Recrues font mine de lui tirer dessus en éclatant de rire, puis lui jettent à la figure des insultes racistes. En réponse aux injures, Betty reprend alors la main en se lançant dans une danse africaine débridée, manière parodique de performer son « africanité » et de désamorcer le pouvoir de l'injure en se la réappropriant... Soit le B à BA de la « guérilla » *queer*. Optimiste et joyeuse, cette séquence s'achève sur un défilé dionysiaque en diable où tous les interprètes chantent en chœur avant de disparaître dans les coulisses.

Figure 28 : "La machine à baiser le cul", *Tout va bien* (2010) © Marc Damage.

Au terme de cette analyse, il nous apparaît que la théâtralité de *Tout va bien*, à l'instar de celle de *Masculines*, est immanente à son sujet et qu'elle est intimement liée au point de vue *queer* porté par Alain Buffard sur les mécanismes du pouvoir. À cet égard, nous rejoignons Muriel Plana pour qui « c'est [...] moins le théâtre lui-même, comme espace particulier de productions artistiques dites théâtrales [...] que la *théâtralité* comme représentation ou fantasme d'un théâtre du monde et du moi, comme modèle et principe d'existence où les fictions ont le pouvoir de transformer la réalité et d'émanciper le sujet,

¹ Il s'agit d'une scène récurrente de *Full Metal Jacket* où le sergent instructeur soumet les jeunes recrues aux pires humiliations.

qui est fondamentalement *queer*¹ ». Cependant, à la différence de *Masculines*, la danse, ici, ne sort pas indemne de sa déterritorialisation vers le théâtre. Devons-nous nous en étonner ? Toutes les créations d'Alain Buffard depuis *Good Boy* ne sont-elles des règlements de comptes avec une conception *disciplinaire* de son art ? Dans *Tout va bien*, c'est la danse classique qui fait les frais de ce point de vue critique en apparaissant comme le paradigme absolu, honni et caricatural, de la Discipline. C'est sans doute pourquoi, en dépit de leur théâtralité et de leur intention politique comparables, les esthétiques de *Tout va bien* et de *Masculines* s'avèrent, au final, radicalement différentes : pour Alain Buffard, la danse est du côté du pouvoir, non de l'émancipation, et doit à ce titre être subvertie. D'elle, il ne reste que des danseuses et des danseurs, *sujets* en révolte qui revendiquent un corps indisciplinaire et indiscipliné. Quant à la musique, elle se taille la part belle de l'Hybride : composante devenue indispensable du Théâtre des Dominé.es d'Alain Buffard, elle apparaît dans *Tout va bien* comme l'art émancipateur par excellence. Aussi ne sommes-nous pas étonnée de la trouver au premier plan dans la dernière création du chorégraphe : *Baron samedi*.

2.5.3 *Baron samedi* : une « tragédie musicale » au « dissolvant du *queer*² »

Créé deux ans plus tard au Théâtre de Nîmes, *Baron samedi* a beaucoup en commun avec *Tout va bien*, tant sur le plan esthétique que politique. Comme son aîné, ce spectacle se présente comme un hybride au carrefour de la danse, de la performance, du théâtre et de la musique. Comme lui, il est porté par une intention politique clairement revendiquée et est traversé par la force de subversion du *queer*, plus que jamais pensé comme « un outil de transformation sociale³ ». Encore et toujours en lutte contre « les figements naturalisants et les effets opprimants des identités hégémoniques⁴ », Alain Buffard y restreint cependant la cible de sa critique : dénonçant le racisme « décomplexé » qui fait florès en France et « le point aveugle terrifiant⁵ » qu'est le passé colonial de ce pays, il soumet « l'identité nationale » au pouvoir « dissolvant » du *queer*, les questions de l'identité sociale, culturelle et raciale passant alors au premier plan. Visiblement au centre des préoccupations de l'artiste, ce projet politique se prolonge dans *Histoires parallèles : pays mêlés*, une exposition enrichie de performances, de conférences et de projections de films qu'Alain Buffard organise à Nîmes entre les mois de mars et avril 2013. Inspirée par les études postcoloniales, cette manifestation entend « ouvrir les réservoirs du *divers* afin de montrer que les expériences, les pratiques, les savoirs et les discours se fécondent les uns

¹ Muriel Plana, Introduction à *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p. 19.

² Voir l'article de Frédéric Villemur, « Le dissolvant du *queer* est-il soluble dans l'air ? », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 111-118. Selon l'auteur de cet article, « le pouvoir dissolvant du *queer* ne relève pas seulement d'un vernis performé (dans le travestissement, entre autres, pouvoir recouvrant de la mascarade), mais d'un pouvoir corrosif et dissolvant – y compris sur lui-même : ce qui ferait à la fois toute la potentialité et l'efficacité de son pouvoir déstabilisant normes, références et repères jusqu'à dissoudre les frontières des genres en activant la "dilution des frontières génériques" propre au contemporain », p. 111-112.

³ Teresa de Lauretis, *Théorie queer et culture populaire*, op. cit., p. 111 : « Est-ce que notre *queerness* agit comme un outil de transformation sociale ? Notre théorie peut-elle construire un autre horizon discursif, une autre façon de vivre le sexuel et le racial ? ».

⁴ Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitique. Queerzone 2*, op. cit., p. 94.

⁵ Alain Buffard, note d'intention de *Baron samedi*, op. cit.

les autres¹ ». Mais, déjà, en 2012, *Baron samedi* « dessine un voyage chez l'autre ou depuis l'autre² ». En effet, les principaux partis pris du spectacle sont le *décentrement* et la *créolisation*³, ce que le titre annonce clairement en mettant au premier plan la figure emblématique du Baron samedi, « perturbateur de cérémonies réglées⁴ » dans la culture créole haïtienne. De surcroît, Alain Buffard radicalise le geste dramaturgique qui fut le sien dans *Tout va bien* en privilégiant pour ce spectacle des interprètes noirs ou métis. Sur les six danseuses et danseurs, seul Olivier Normand fait exception, apparaissant par un effet d'inversion et d'asymétrie très apparent dans le rôle de la « minorité visible ».

De tels partis pris sont plus dissensuels qu'il n'y paraît dans le contexte de création du spectacle, non tant parce que le chorégraphe entend dénoncer le durcissement de la politique identitaire de la France que parce qu'il traite cette question sous un angle « racial ». En effet, l'intention politique qui sous-tend *Baron samedi* repose sur le présupposé que la catégorie de « race », dès lors qu'elle « ne correspond “dans l'espèce humaine à aucune réalité définissable de façon objective” [...] devient une catégorie idéologique, produite dans et par un rapport de domination historicisable, une catégorie qui masque les procédés de racialisation des inégalités sociales⁵ ». En mettant cette question au cœur du propos de *Baron samedi*, Alain Buffard brise un tabou encore puissant dans une France qui se (re)présente volontiers comme le Parangon de l'Universalisme, en dépit de sa longue histoire coloniale. De façon plus générale, il rompt avec un consensus qui fait de la question raciale, en Europe plus encore qu'aux États-Unis sans doute, un sujet considéré comme dangereux, voire obscène. C'est ce constat que fait Patricia Williams⁶ parlant de la société nord-américaine, un constat qui garde, selon nous, toute sa pertinence pour décrire la société française contemporaine :

En un sens, la question raciale est ressentie et réprimée d'une manière très similaire à celle des scandales sexuels : le sujet est considéré comme indécent et transgressif dans une société mixte, une question dont l'examen est parfois inévitable, mais sur laquelle, une fois qu'on l'a considérée, on ne devrait néanmoins pas s'attarder. La race a ainsi tendance à être traitée comme si elle était – soi-disant – une forme particulièrement délicate d'infirmité sociale, à l'instar de l'extrême obésité ou de la défiguration⁷.

En abordant cette question, Alain Buffard s'inscrit donc dans une perspective *queer*, rappelant s'il en était besoin que cette forme d'activisme politique est née aux États-Unis au sein de la communauté *gay* et *trans* afro-américaine et latino, et que les questions

¹ Alain Buffard, Édito d'*Histoires parallèles : pays mêlés*, texte consultable sur le site de la compagnie PI :ES, à la rubrique « Autres projets », www.alainbuffard.eu/fr [En ligne].

² *Ibid.*

³ Ce terme, inventé par l'historien jamaïcain E. K. Brathwaite puis théorisé par Édouard Glissant et Stuart Hall est au centre des travaux du philosophe Alain Ménil, compagnon d'Alain Buffard. Nous verrons dans la suite de notre analyse en quoi il influe sur les partis pris esthético-politiques de *Baron samedi*.

⁴ François Frimat, « *Baron samedi* », texte consultable sur le site de la compagnie PI :ES à la rubrique « Créations », www.alainbuffard.eu/fr [En ligne].

⁵ Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, op. cit., p. 80.

⁶ Patricia Williams est une juriste et essayiste afro-américaine qui a théorisé les relations entre race, genre et classe.

⁷ Patricia Williams, *Seing a colour-blind Future. The Paradox of race*, The 1997 Reith Lectures, Virago, London, 1997, p. 6: “In a sense, race matters are resented and repressed in much the same way as matters of sex and scandal: the subject is considered a rude and transgressive one in mixed company, a matter whose observation is sometimes inevitable, but about which, once seen, little should be heard none the less. Race thus tends to be treated as through it were an especially delicate category of social infirmity - so called - like extreme obesity or disfigurement” (Notre traduction).

sociales et raciales y sont dès l'origine étroitement intriquées aux questions sexuelles. Ajoutons que, dans la pensée *queer*, la catégorie de « race » peut être utilisée au service de la contestation du racisme : comme le souligne Judith Butler, « affirmer [...] que la “ race ” est l'instrument ou l'effet du “ racisme ” ou son moment d'interpellation [...] n'implique absolument pas de prohiber l'usage de tels termes, comme s'ils ne pouvaient, inévitablement, que consolider les régimes de pouvoirs oppressifs qui les ont fait naître¹ ». De même, dans *Baron samedi*, la question raciale est posée ostensiblement par la distribution du spectacle dans le but d'être subvertie, non par le dépassement, la destruction ou l'abandon des catégories « blanc/noir » (comme, du reste, d'autres catégories discursives) mais par le bouleversement et la transformation du « rapport qui les engendre² ».

À l'instar de *Tout va bien*, le projet politique qui prévaut à la création de *Baron samedi* détermine en grande partie son esthétique anomale. Se présentant comme une sorte de « tragédie musicale », de « plateau post-cabaret³ », d'« opéra chorégraphique⁴ » ou de spectacle *blackface* déconstructiviste, *Baron samedi* « déjoue toutes les taxinomies normatives et séparatistes⁵ », mélangeant les références, les langues, les arts, les genres et les registres selon des modalités qui échappent à la fois aux normes de l'art populaire (la comédie musicale, le cabaret, le *blackface* des *Minstrel shows*) et à celles de l'art savant (l'opéra, le ballet, la pièce bien faite...). Cela dit, en comparaison de *Tout va bien*, le registre de *Baron samedi* est beaucoup plus tragique et le modèle musical, prédominant, au point que la musique l'emporte même sur le théâtre, le nombre de scènes dialoguées se réduisant considérablement au profit des passages chantés. Du reste, la distribution du spectacle est plus hétérogène que celle de *Tout va bien*. Pour ce projet, Alain Buffard rassemble six interprètes venus du monde entier, trois femmes et trois hommes : une comédienne et chanteuse sud-africaine (Hlengiwe Lushaba), une danseuse et chanteuse britannique d'origine rwandaise (Dorothee Munyaneza), une Ivoirienne formée aux danses africaines traditionnelles et à la danse contemporaine (Nadia Beugré), deux danseurs contemporains américains (Will Rawls et David Thomson) et un danseur contemporain français, Olivier Normand, déjà présent dans *Tout va bien* et formé au chant opératique. Outre qu'ils sont convoqués pour leurs compétences pluridisciplinaires, ces six interprètes apparaissent ici en tant que *témoins*, porteurs d'une histoire personnelle originale, Alain Buffard s'attachant à brouiller, comme dans *Tout va bien*, la frontière entre identités « réelles » et fictives. Enfin, la musique ayant une place essentielle, deux musiciens font partie de la distribution : la contrebassiste et compositrice Sarah Murcia et le guitariste Sébastien Martel. Ils produisent l'intégralité de la musique en direct et interagissent avec les interprètes selon la logique transartistique et anti-illusionniste qui prévaut à la composition d'ensemble.

Ainsi, une fois que le spectacle a commencé, interprètes et musiciens sont toujours à vue. Cependant, à la différence de *Tout va bien*, dans *Baron samedi*, le plateau n'est pas vacant mais en grande partie occupé par une piste blanche, lisse et pentue, recourbée sur

¹ Judith Butler, *Ces Corps qui comptent*, op. cit., p. 32.

² Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, op. cit., p. 131.

³ Expression utilisée par Alain Buffard pour désigner *Baron samedi* dans l'émission radiophonique *Le Rendez-vous* du 12 novembre 2012 sur France Culture.

⁴ *Ibid.*

⁵ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, op. cit., p. 108.

deux de ses bords. Sur le plan technique, ce dispositif scénographique¹ est un espace dynamique, qui, à la manière d'une piste de skate-board ou d'une pente enneigée, invite à la *glissade* et au *dérapiage*, véritable terrain de jeu pour les interprètes qui en explorent toutes les potentialités physiques. Par ailleurs, en raison de son caractère pentu, il permet de jouer sur des variations de hauteur et de profondeur, la partie la plus élevée du dispositif constituant un arrière-plan où se postent certain.es interprètes, tantôt pour jouer ou chanter, tantôt pour assister à ce qui se passe en bas, au centre de la piste. Ajoutons que, pensé comme un *centre*, ce dispositif délimite des *marges*, le plus souvent utilisées comme des couloirs de circulation par les interprètes, qui sortent de la piste et en longent les bords, à l'affût de ce qui s'y passe avant d'y rentrer à nouveau. C'est aussi dans ces marges que se tiennent le plus souvent les musiciens, même si la frontière entre l'espace central et l'espace liminal reste poreuse pour eux comme pour les interprètes. Pour le spectateur, ce dispositif scénographique comparable à une page blanche constitue une surface de projection et d'inscription sur laquelle les corps en mouvement se détachent nettement sans jamais s'y fixer durablement. En outre, ses bords relevés suggèrent son caractère *superficiel* et *provisoire*, manière d'interroger le spectateur sur le « dessous » qu'elle recouvre. Comme on le pressent, en dehors de ses potentialités techniques, un tel dispositif participe au premier chef de la dramaturgie du spectacle, ne serait-ce que par la force symbolique du contraste chromatique entre la blancheur de la piste et les corps qui s'y inscrivent, sans parler des effets de sens possibles de la « pente glissante »...

Figure 29 : la « piste » de *Baron samedi* (2012) © Cyrille Karam.

Mais, d'abord, il constitue un terrain de jeu idéal pour les corps en mouvement. En effet, ce qui frappe dans *Baron samedi*, c'est l'impression d'une instabilité, d'une plasticité et d'une circulation incessante des corps dans l'espace, une dynamique transformationnelle qui non seulement constitue la trace visible d'une intention chorégraphique active au sein d'un Hybride à l'allure théâtralo-musicale, mais participe aussi du caractère transgénérique et transartistique de l'œuvre dans son ensemble. Selon nous, dans *Baron samedi*, la danse n'est pas tant donnée à penser comme un art du mouvement que comme un « art des passages² » entre des formes de corporéités différentes (chantantes, dansantes, ludiques, théâtrales...), les interprètes passant de l'une à l'autre selon des modalités elles-mêmes variées qui vont de la franche rupture à la transformation progressive. Autrement dit, ici,

¹ Ce dispositif scénographique est l'œuvre de la plasticienne Nadia Lauro qui travaille depuis longtemps avec des artistes chorégraphiques, dont Alain Buffard.

² Sabine Prokhoris au sujet d'Alain Buffard, in « Le Corps sexué », *op. cit.*, p. 81.

la danse apparaît comme l'art *trans* par excellence. L'impression d'hétérogénéité qui ressort de la composition est d'autant plus forte que chaque interprète propose des gestes, des postures, des rythmes, des modalités de déplacements différents et suit des trajectoires apparemment erratiques, sans doute en partie improvisées. Marches, courses, reptations, déplacements à quatre pattes, glissades, les mouvements « trouvés » co-existent avec des corporéités dansantes fugitivement identifiables comme telles, que ce soient les ondulations érotiques du strip-tease ou l'abandon du corps à la transe. Cela dit, les *moments de danse* à proprement parler sont rares dans *Baron samedi*, l'esthétique chorégraphique du spectacle travaillant à une décodification du geste et à une forme d'indiscernabilité par le recours à la motricité et aux gestes ordinaires. Il y a là, à l'évidence, un héritage direct de la *post-modern dance* américaine dont nous avons vu qu'elle influence considérablement le travail chorégraphique d'Alain Buffard. Ainsi, dans l'une des séquences du spectacle, les interprètes entreprennent à la manière des *tasks* d'Anna Halprin de *frotter le sol* (*to scrub the floor*) de toutes sortes de manières au son de la chanson « *Pirate Jenny*¹ », cette seule action suffisant à créer une situation et à convoquer le réel sur le plateau. Dans *Baron samedi*, ce goût pour le « *ready-made* gestuel » tend à brouiller la frontière entre l'art et la vie, créant ce que Barbara Formis appelle un effet d'*imprésentation*, soit la diminution de « la force de la représentation pour augmenter celle de la vie ordinaire² ». Cela dit, si Alain Buffard en reprend le principe, ce n'est pas pour en faire un usage exclusif, la fiction et le jeu théâtral n'étant pas absents du spectacle, mais plutôt pour brouiller la frontière entre corps quotidiens, corps ludiques et corps fictifs, traités à égalité comme autant de modalités possibles de la corporéité spectaculaire – un parti pris visant, selon nous, à rendre problématique toute approche substantialisante du corps et de l'identité.

Cet effet de brouillage se retrouve dans l'usage des matériaux textuels, qui, comme les corporéités se caractérisent par leur hétérogénéité. En effet, *Baron samedi* mêle des échanges semi-improvisés, une scène théâtrale plus développée et bien circonscrite, des textes de chansons et de courts récits à la première personne. Le statut de ces récits présentés par les interprètes sur le ton de la confidence est ambigu, oscillant, selon les cas, entre l'autobiographie et l'invention, ce qui renforce le brouillage entre réalité et fiction déjà à l'œuvre dans le travail chorégraphique. Cela dit, la plupart de ces récits ont pour thème le déracinement et soulignent le caractère contingent de l'identité, réinterrogeant celle-ci à l'aune de la Relation³ comme seul véritable opérateur identitaire, nécessairement processuel, historicisable et impermanent. Ainsi, par exemple, David Thomson raconte par quelle suite d'événements hasardeux il est né Américain : « Un été, ma grand-mère est sortie aux champs et en est revenue enceinte. Nous ne savions pas qui était le père. Alors ils ont envoyé l'enfant à Kingston pour être élevé par son oncle. Et c'est comme ça que ma mère est arrivée en Amérique⁴ ». Plus tard, il reprendra la parole pour raconter sur le ton de la dérision comment il s'est fait passer pour mort, s'est enfui dans un autre pays,

¹ Extraite de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et Weill, cette chanson fait entendre la voix d'une fille de cuisine vouée aux tâches subalternes dans un hôtel miteux (frotter le sol, laver les verres, faire les lits, etc.) qui annonce sa future revanche sur l'adversité.

² Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, *op. cit.*, p. 222.

³ Allusion au concept théorisé par Édouard Glissant dans *Philosophie de la relation. Poésie en étendue et Poétique de la relation*, *op. cit.*

⁴ "One summer, my grand'ma went out to the fields. When she came back, she was pragnet. We didn't know who the father was. So, they sent the child out to her uncle in Kingston, to grow up. And that's how my mother came to America" (Notre transcription et notre traduction).

est entré dans les affaires, a gagné beaucoup d'argent et a décidé, à l'âge de cinquante-deux ans, de « se refaire une beauté » grâce au Botox – un récit si rocambolesque qu'il fait douter de sa véracité. Mais, dans les histoires humaines, la réalité ne dépasse-t-elle pas souvent la fiction ? Ajoutons que cet effet de stratification identitaire se retrouve dans la polyglossie du spectacle où l'on peut entendre au moins cinq langues différentes (le français, l'anglais, l'allemand, le portugais, le zoulou, etc.), qu'au cours des échanges les interprètes ne parlent pas forcément la même langue et que, du reste, chacun.e ne s'exprime pas toujours dans sa langue maternelle. Ainsi, contre toute attente, c'est en portugais que le Français Olivier Normand raconte comment, alors qu'il vit au Brésil, il est désigné par ses camarades de capoeira comme le « garçon transparent ». Quant aux textes des chansons, ils relèvent de la même hétérogénéité linguistique, même si, comme nous allons le voir, toutes appartiennent à l'univers musical d'un seul et même compositeur ayant lui-même connu l'exil : Kurt Weill.

À l'intérieur de la matière chorégraphique qui lui sert de matrice, la musique tient en effet une place exceptionnelle, tant quantitativement que qualitativement. Dans *Baron samedi*, elle se présente comme un montage de neuf chansons issues de l'œuvre du compositeur allemand, toutes interprétées en direct selon des modalités originales¹. La plupart d'entre elles sont extraites de pièces de théâtre musical, genre lui-même hybride auquel Kurt Weill a consacré une grande partie de son travail en collaboration avec des dramaturges aussi célèbres que Brecht, qui signent les paroles des chansons. Extraites de leur contexte dramatique, issues d'œuvres différentes² couvrant un large spectre temporel, de *L'Opéra de Quat'sous* à *Lost in the stars*, ces chansons pourraient donner à *Baron samedi* l'allure séduisante d'un spectacle de cabaret ou de music-hall, d'autant que ce sont des airs très connus qui ont depuis longtemps acquis le statut d'œuvres autonomes et appartiennent aujourd'hui à la culture populaire. Or, sans nier la force de séduction de ces « vieux airs », nous pensons qu'il s'agit d'abord pour Alain Buffard de convoquer à travers eux tout un univers fictionnel, tout un imaginaire des marges de la culture occidentale du XX^e siècle et de le mettre en perspective avec les questions sociales les plus contemporaines. En choisissant l'univers théâtralo-musical de Weill, il inscrit le propos de *Baron samedi* dans une réalité sociale particulière, celle des plus humbles, des « bas-fonds », des marges dangereuses où la violence sociale est exacerbée par la misère, un monde peuplé de mendiants, de filles de cuisine, de prostituées, de maquereaux, de gangsters et de « petites frappes ». Ce monde n'est pas sans rapport sur le plan sociologique avec les ghettos noirs et latinos où est né le mouvement *queer*. *Queer* avant le *queer*, l'univers fictionnel de Brecht et Weill n'est-il pas déjà une tentative de repenser le centre par la marge ? Le film documentaire *Paris is burning*³ de Jennie Livingston met en évidence ce terreau sociologique commun : consacré aux *drags balls* de Harlem à New-York, ses protagonistes ont tout, du point de vue des normes sociales, des *mauvais sujets*. De même, dans *Baron samedi*, faute d'assigner à chaque interprète un rôle fixe à l'intérieur d'une fable, Alain Buffard met en scène des êtres qui sont *sur la mauvaise pente* ou s'adonnent avec jubilation à l'art du *dérapiage*.

¹ La compositrice Sarah Murcia ne se contente pas ici d'accompagner les morceaux, elle propose pour chacun d'eux de nouveaux arrangements qui les font entendre sous un jour nouveau.

² *L'Opéra de Quat'sous* (1928), *Happy End* (1929), *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930), *Marie Galante* (1934), *One Touch of Venus* (1943), *Lost in the stars* (1949).

³ Comme nous l'avons évoqué précédemment, Judith Butler consacre un chapitre à ce film documentaire dans *Ces Corps qui comptent* (1993), *op. cit.*, p. 129-146.

Mais là n'est sans doute pas la seule chose qui intéresse Alain Buffard dans l'univers de Kurt Weill. En effet, le parti pris du décentrement s'inscrit chez le compositeur dans une volonté plus générale de politisation de l'art au sens de critique de la domination, une intention dans laquelle Alain Buffard se reconnaît pleinement en dépit du changement d'époque et de présupposés idéologiques différents. Influencé par la pensée marxiste, Kurt Weill considère que le théâtre a pour vocation « la représentation de l'homme » et que la musique ne doit « se rapporter qu'à l'homme¹ ». Aussi ses chansons ne sont-elles pas seulement « populaires » au sens où elles touchent « un large public sans distinction de classe² » : comme le rappelle Muriel Plana à propos des *songs* du théâtre musical de Brecht et Weill, « “populaire” doit être entendu ici dans un autre sens ici. Il s'agit de parler au peuple mais aussi *du* peuple, en le mettant en scène³ ». « Populaires » dans les deux sens du terme, les airs de Kurt Weill dans *Baron samedi* constituent donc un en-commun à partager, un socle *communautaire* en quelque sorte, soit que les interprètes chantent en chœur à l'unisson, soit que la chanson circule de l'un.e à l'autre comme « *I'm a stranger here myself* »⁴ dont les couplets sont répartis entre les six interprètes, soit encore qu'ils soient plusieurs à chanter la même chanson dans des langues différentes, comme la désormais fameuse « Chanson de Mackie ». Du reste, dans le théâtre musical de Brecht et Weill, les *songs* sont avant tout les vecteurs d'une forme d'expression collective au contenu « narratif et édifiant », « dans la tradition populaire de la complainte, de la chanson de foire et du couplet de rue⁵ » :

L'habitude [...] prise dès les premières représentations de faire chanter certains *songs* par des personnages différents illustre bien l'idée d'une non-identification, d'une non-personnalisation de telle ou telle figure d'un texte donné, celui-ci s'érigeant en sentence morale⁶.

Ces principes de « non-identification » et de « non-personnalisation » propres au théâtre épique, Alain Buffard les radicalise dans une perspective *queer* en accentuant le découplage entre le personnage et l'interprète, un procédé de distanciation que nous avons déjà vu à l'œuvre dans *Tout va bien*. Ainsi, au mépris de toute vraisemblance, c'est David Thomson, en kilt écossais et coiffé d'un haut de forme noir, qui chante la chanson de la fille de cuisine en mal de revanche, « *Pirate Jenny* », pendant que ses comparses frottent fébrilement le sol à quatre pattes. Autrement dit, de façon encore plus radicalement anti-illusionniste que le théâtre épique brechtien, Alain Buffard met en scène par diffraction la scission du personnage de Jenny entre soumission et révolte.

À tout cela, on comprend qu'en plus d'inscrire le spectacle dans une réalité sociale, les *songs* créent de la théâtralité. C'est d'abord que le chant provoque une rupture sensible dans le continuum scénique dans la mesure où la corporéité de l'interprète se recentre inévitablement sur le travail vocal, ralentissant la chanteuse ou le chanteur, voire l'immobilisant le temps de la chanson. Qui plus est, les *songs* renforcent l'adresse au spectateur – adresse d'autant plus faible dans *Baron samedi* que le spectacle travaille, comme nous l'avons vu, à un effet d'*imprésentation*. Mais surtout, le *song* fait apparaître un personnage qui par effet de stylisation fait fugitivement image. En effet, la musique de Kurt Weill est étroitement liée au concept de *gestus* théorisé par Bertolt Brecht pour qui

¹ Kurt Weill, *Kurt Weill, de Berlin à Broadway*, traduit et présenté par Pascal Huynh, Plume, 1993, p. 149.

² Muriel Plana, « Les *Songs* dans la comédie, jubilation et subversion », *op. cit.*, p. 193.

³ *Ibid.*

⁴ Chanson extraite de la comédie musicale *One Touch of Venus* (1943), paroles d'Ogden Nash.

⁵ Pascal Huynh, *Kurt Weill ou La Conquête des masses*, « Série Musique », Actes Sud, Arles, 2000, p. 108.

⁶ *Ibid.*, p. 104.

« l'attitude corporelle, l'intonation et l'expression de la physionomie sont déterminés¹ » socialement, « chaque *gestus* devant traduire de façon singulière, la relation du comportement à la situation, autrement dit à l'ensemble des rapports interhumains en un lieu et un temps donnés² ». Transposant ce concept à la musique, Kurt Weill considère qu'elle peut suffire à elle seule à « créer une sorte de *gestus* de base qui indique à [l'interprète] une attitude précise³ ». C'est sans doute pourquoi, bien que sortis de leur contexte dramatique, les *songs* dans *Baron samedi* agissent comme des matrices identitaires qui ajoutent à la diffraction du corps spectaculaire produite par le théâtre et la danse. Non seulement les *songs* font référence à des situations et à des personnages fictifs, voire leur sont adressées à la manière de tirades théâtrales, mais ils donnent également à voir la manière dont « le *gestus* de base » de la musique influe sur la corporéité. À cela s'ajoute que, dans *Baron samedi*, tous les *songs* sont chantés et joués, les interprètes n'hésitant pas à moduler leur voix de façon expressive (voix tantôt autoritaire, tantôt étranglée, tantôt mourante, tantôt racoleuse, etc.) et/ou à recourir à une gestualité stéréotypée. Ainsi, c'est sensuellement allongée et coiffée d'un haut de forme que Dorothee Munyaneza entonne le *song* de la prostituée « *Ach, bedenken Sie, Herr Jacob Schmitt*⁴ », convoquant irrésistiblement l'image mythique de Marlene Dietrich dans *L'Ange Bleu*.

De la théâtralité au théâtre il n'y a donc qu'un pas. Dans *Baron samedi*, la « musique gestuelle » de Weill appelle le théâtre comme son membre fantôme, mais un théâtre qui s'articule à elle « dans un rapport de discontinuité (désintégrative)⁵ » accentuant l'hybridité du spectacle et son caractère grinçant. Souvent précédés par des silences qui rompent le continuum spectaculaire, les *moments de théâtre* y prennent le plus souvent la forme de courtes scènes semi-improvisées, sorte de micro-drames indépendants les uns des autres formant un corpus fragmentaire. En dépit de leur hétérogénéité et de leur discontinuité, ces scènes jouent un rôle essentiel dans la dramaturgie. En effet, tantôt elles servent d'amorces aux *songs* en installant des situations fictionnelles, tantôt elles en constituent le prolongement ou le commentaire ironique, le montage jouant très souvent, comme celui de *Tout va bien*, sur des effets de décalage et de contraste. Mais surtout, elles contribuent à rendre lisible ce qui constitue, selon nous, le projet politique du spectacle, à savoir la dénonciation des rapports de pouvoir à l'œuvre dans l'assignation identitaire. En effet, parce qu'ils recourent au *texte* et à l'*action*, les moments de théâtre dans *Baron samedi* permettent de révéler pour mieux la subvertir « l'articulation problématique » entre identité, pouvoir et langage, une idée déjà au cœur de *Tout va bien*. Ainsi, au début du spectacle, l'une des interprètes est prise à partie par les autres qui la bombardent de questions inquisitrices dans différentes langues avant de décliner leur propre nationalité en français, en anglais, en allemand, en portugais, etc. (« *Who are you ?* », « Comment tu t'appelles ? », « *What's your name ?* », « *Wie heisst-du ?* », « *Where are you from ?* », « C'est ta maison sur la colline ? », etc.) – la répétition et la polyglossie soulignant de façon parodique le pouvoir d'assignation du langage dans la construction de l'identité. Inutile de préciser que, tout le spectacle s'attachant à rompre avec « les figures de l'identité assignée à résidence⁶ », Alain

¹ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre* (1948), in *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 375.

² Philippe Ivernel, « Gestus » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op. cit., p. 616.

³ Kurt Weill, *Kurt Weill de Berlin à Broadway*, op. cit., p. 149.

⁴ Ce *song* est extrait de *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny* de Brecht et Weill (1930).

⁵ Muriel Plana, « Les *Songs* dans la comédie : jubilation et subversion », op. cit., p. 191.

⁶ Alain Ménil, « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l'identité ? », in *Rue Descartes*, n°66, avril 2009, p. 10.

Buffard reprend dans *Baron samedi* le principe de la non-fixité des rôles. C'est ainsi que, par un effet de condensation inattendu, certains procédés de la distanciation brechtienne se trouvent mis au service d'une esthétique *queer* elle-même inspirée du carnaval vaudou haïtien : dans la scène théâtrale la plus développée du spectacle, Olivier Normand distribue à chacun une ardoise sur laquelle son rôle est inscrit et qu'il accroche à son cou¹.

Figure 30 : la mise aux enchères, *Baron Samedi* (2012) © Cyrille Karam.

De façon plus générale, c'est toute la mise en scène qui travaille, selon nous, à rompre avec « les attendus d'une identité pensée comme égalité à soi, ou comme déclinaison du "même"² » pour lui opposer une *créolisation* esthétique profondément politique. Ce concept de *créolisation* tel qu'il est théorisé par Édouard Glissant à partir des sociétés nées de la Conquête de l'Amérique désigne le processus par lequel a pu *et peut* se construire « une réalité neuve, originale, et sans aucun précédent dont elle serait ou pure réduplication, ou prolongement³ ». Selon le philosophe Alain Ménil, « la créolisation devient peu à peu chez Glissant le nom générique des effets résultant de toute combinatoire d'éléments différentiels appartenant à des ensembles distincts, qu'ils soient culturels, linguistiques, ethniques dès lors qu'entrant en relation, autant qu'en collision, ils participent d'une refonte générale de l'ordre du Monde⁴ ». Or, en recourant à l'univers théâtralo-musical de Weill, Alain Buffard invente une « poétique de la Relation » ouvrant sur un processus de créolisation esthétique profondément original. En effet, bien qu'elle puise dans des sources musicales très variées, y compris afro-américaines, la musique de Weill renvoie plutôt à un univers euro-centré que s'approprient ici des artistes issus de cultures et de générations différentes, manière d'éviter aux interprètes de « jouer au Noir et à l'Africain⁵ ». Condensant des histoires, des époques et des sphères géographiques éloignées, *Baron samedi* apparaît ainsi comme la mise en scène d'un « Tout-Monde » où s'interpénètrent les cultures et les imaginaires, ce que la polyglossie du spectacle, démultipliée par le plurilinguisme des interprètes, donne aussi à entendre. Ajoutons que c'est un personnage issu d'une tout autre sphère que le monde euro-centré qui est la

¹ Voir l'exposition photographique de Leah Gordon présentée en 2008, *Kanaval : Vodou, Politics and Revolution in the Streets of Haïti*, où l'on voit un personnage masqué affublé d'une ardoise sur laquelle est inscrit en lettres capitales le mot « JUGE ». Nous reviendrons sur l'influence de cette série photographique sur certains partis pris esthétiques de *Baron samedi*.

² Alain Ménil, « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l'identité ? », *op. cit.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ Alain Buffard, note d'intention de *Tout va bien*, *op. cit.*

figure tutélaire du spectacle et lui donne son titre : Baron samedi appartient au panthéon de la religion vaudou, encore très implantée en Haïti. Au temps de l'esclavage, celle-ci représentait pour les esclaves déportés une forme de résistance à l'acculturation et se pratiquait dans la clandestinité. Encore aujourd'hui, le vaudou est considéré comme le « seul refuge contre une exploitation économique implacable et contre un système culturel étranger¹ ». Quant au Baron samedi, c'est l'esprit de la mort et de la résurrection ; son appétit sexuel ne connaît ni tabous, ni limites. Lors du Carnaval de la Toussaint en Haïti, il est incarné par un danseur qui se livre à des danses lascives, notamment le *banda* qui imite le coït. Vêtu d'un chapeau haut de forme blanc et d'un frac, « il s'invite aux cérémonies qu'il vient déranger² ».

En dépit de la référence explicite à la culture créole, il ne s'agit pas pour Alain Buffard de mettre en scène de façon littérale le carnaval haïtien, pas plus qu'il ne s'agit pour lui de recréer littéralement l'univers théâtral-musical de Weill. Sur scène, la présence du Baron samedi se manifeste plutôt par une énergie transformationnelle qui gagne tous les interprètes. Si aucun d'eux n'incarne le Baron, son esprit souffle sur toutes et tous, ce que la circulation d'un chapeau haut de forme noir passant de tête en tête rend visible, mais aussi des transactions de corps et de gestes qui créent un « érotisme non disciplinaire³ » diffus. En fait, de l'esprit carnavalesque lié à la figure du Baron, Alain Buffard ne retient que le principe, soit la dynamique de transgression et de subversion de l'ordre établi qui passe par « la mise en scène décalée [...] et parodique des normes dominantes en matière de sexe, de sexualité et de couleur⁴ ». Comme on peut s'y attendre, le carnavalesque transparait en particulier dans les costumes qui forment un ensemble d'une grande hétérogénéité et jouent sur des effets de décalages brouillant les identités sexuelles, sociales et culturelles normées. Ainsi, alors que Will Rawls est vêtu d'un costume d'homme à carreaux rouge et noir, David Thomson, torse nu, est en kilt écossais et jambières. Quant à Nadia Beugré, elle est habillée d'un uniforme colonial kaki et chaussée de guêtres rouges. Quel que soit le costume, le chorégraphe ne cherche pas à gommer le pouvoir signifiant du corps anatomique dans la mesure où celui-ci reste apparent, voire en partie dénudé. Dans *Baron samedi*, il n'est jamais question de *realness*, de *passing*⁵ : la citation et la parodie sont sans cesse affichées dans un esprit carnavalesque. Si le spectacle suscite le trouble, c'est plutôt par le recours à des effets d'hybridation qui donnent à voir des êtres dont l'identité *créolisée* semble irréductible aux catégories discursives normatives, des êtres nés d'une « combinatoire d'éléments différentiels appartenant à des ensembles distincts », elle-même contingente et instable.

La scène théâtrale de la vente aux enchères située à la fin du spectacle est à cet égard significative. Là, la distribution des ardoises dénonce de façon parodique le caractère contingent des identités sociales qu'elle dénature par des effets d'inversions

¹ Laennec Hurbon, « Le vaudou haïtien », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 mars 2014. URL : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/vodou-vaudo>

² *Ibid.*

³ Michel Foucault, *Dits et écrits*, Tome 2, *op. cit.*, p. 818. Dans cet extrait, Foucault parle d'inventer « avec le corps, ses éléments, ses surfaces, ses volumes, ses épaisseurs, un érotisme non disciplinaire : celui du corps à l'état volatil et diffus, avec ses rencontres du hasard et ses plaisirs sans calcul ».

⁴ Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, *op. cit.*, p. 111.

⁵ Dans les *drag balls*, la *realness* renvoie à la capacité à faire vrai dans la performance de genre, de race ou de classe, à produire un « effet naturalisé ». Le *passing* consiste à rechercher cet effet naturalisé au quotidien, comme c'est le cas du transsexuel latino Venus Extravaganza filmé dans *Paris is burning*, qui se « fait passer » au quotidien pour une femme blanche et vise à devenir une « femme complète » en recourant à la chirurgie.

et de dissonances carnavalesques et/ou brechtiennes, le rôle du « Maquereau » échéant à Nadia Beugré sanglée dans son uniforme colonial et celui de « la Pute » à Will Rawls, revêtu pour l'occasion d'une longue robe en strass décolletée dans le dos et largement fendue sur les côtés. Coiffé d'un chapeau d'homme, son visage est presque entièrement dissimulé par un foulard blanc en partie déchiré, autant d'éléments qui contribuent à créer une figure étrange à l'identité hybride. Dans une parodie de procès qui s'apparente plutôt à une vente d'esclave, il/elle est mis.e aux enchères. Sorte de parabole sociale et politique sur fond d'histoire coloniale¹ révélant « l'analogie entre servage, esclavage et sexage² », cette scène condense dans l'image de la marchandisation du corps la violence de tous les processus d'assujettissement. Or, on observe très vite que le Prostitué n'est pas seulement *agi*, il est *agissant*. Commencée comme une scène de maquignonage où son corps est exhibé comme une marchandise, la scène s'achève sur un pas de deux silencieux d'une grande sensualité entre le Prostitué et son Maquereau qui brouille les oppositions binaires entre masculin et féminin, actif et passif, sujet et objet, violence et désir. Selon nous, par son évolution inattendue, cette scène invite à penser les conséquences imprévisibles de toute relation, même initiée dans la violence, et à envisager « le principe d'une altération peut-être balbutiante à ses commencements, mais promise en réalité à un devenir indéfini³ », une idée qui n'est pas sans rapport avec le processus de créolisation théorisé par Édouard Glissant.

Figure 31 : pas de deux entre le Prostitué et le Maquereau © Cyrille Karam.

Participant de la mise en crise de « l'identité-*mêmeté*⁴ » et du carnavalesque, les masques jouent, comme les costumes, un rôle important. Dans *Baron samedi*, ils sont directement inspirés par une série de photographies du carnaval haïtien réalisée par la photographe Leah Gordon⁵ et exposée pour la première fois en Haïti en 2008 avant d'être présentée dans le reste du monde, notamment en Europe⁶. Dans *Baron samedi*, les interprètes sont la plupart du temps à visage découvert, aussi, les masques, lorsqu'ils

¹ Il n'est pas anodin, selon nous, que le Maquereau soit joué par Nadia Beugré précisément vêtue d'un costume qui rappelle les uniformes de l'armée coloniale.

² Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, *op. cit.*, p. 74.

³ Alain Ménil, « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l'identité ? », *op. cit.*, p. 15.

⁴ Expression d'Édouard Glissant qui oppose à celle-ci « l'identité-*relation* ».

⁵ Cette série photographique en noir et blanc, réalisée sur six décennies par Leah Gordon au carnaval de Jacmel au sud d'Haïti, a donné lieu à une publication : *Kanaval : Vodou, Politics and Revolution in the Streets of Haïti*, Soul Jazz Publishing, London, 2010.

⁶ L'exposition de photographies de Leah Gordon a été présentée en Angleterre en 2009, 2011 et 2012, au Canada en 2013, en France et en Allemagne en 2014.

surviennent, gardent-ils toute leur puissance d'étrangéisation : en réalité, ils n'apparaissent qu'au bout d'une vingtaine de minutes, dans la séquence centrale du spectacle. À ce moment-là, tous les interprètes, musiciens compris, se dissimulent le visage d'un foulard ou enfilent des cagoules blanches sur lesquelles sont dessinés grossièrement sur l'endroit et l'envers des visages évoquant des têtes de chiens ou de chats, et trouées au niveau des yeux et de la bouche. Seul, à l'arrière-plan, David Thomson enfile une cagoule noire semblant tout droit sortie d'une panoplie S.M. : par un premier effet d'inversion carnavalesque, la « minorité visible » change de camp. La tête engagoulée, les interprètes entament alors une danse très lente, très étrange, d'où naissent des corporéités mutantes, mi-humaines, mi-animales, sur fond de gémissements et de cris à glacer le sang. Les corps sont déséquilibrés, tordus, les têtes penchées, les bras collés au corps comme des ailes de poulet. Privés de langage et comme en état de transe, les protagonistes de cet étrange bal masqué semblent se découvrir les uns les autres avec étonnement. Ici, l'un ôte le masque d'une de ses comparses avec les dents. Là, deux autres partagent le même masque, formant un monstrueux siamois. D'une créature rampante, on ne distingue plus l'envers de l'endroit. Ce n'est pas un carnaval, c'est une scène fantasmagorique où affleure l'angoisse. Un cauchemar.

Figure 32 : la scène des masques, *Baron samedi* (2012) © Cyrille Karam.

Et, comble de l'ironie, c'est au cours de cette séquence que, sur fond de cris effrayants, Hlengiwe Lushaba se met à chanter d'une voix étranglée le célèbre tango habanera de Kurt Weill, « Youkali », dont les paroles évoquent un monde idéal :

Youkali, c'est le pays de nos désirs,
 Youkali, c'est le bonheur, c'est le plaisir,
 Youkali, c'est la terre où l'on quitte tous les soucis,
 C'est dans notre nuit,
 Comme une éclaircie,
 L'étoile qu'on suit,
 C'est Youkali !¹

Mais, comme le dit au final la chanson, « c'est un rêve, une folie. / Il n'y a pas de Youkali ».

¹ Refrain de « Youkali. Tango habanera », une chanson de Roger Fernay composée en 1946. La musique a quant à elle été composée dès 1934 par Kurt Weill pour une pièce du dramaturge français Jacques Deval, *Marie Galante*, qui raconte les mésaventures d'une jeune orpheline qui se prostitue, devient espionne et meurt tragiquement.

Évidemment, il n'est pas anodin que, dans *Baron samedi*, les masques se déclinent en noir et blanc. Du reste, on constate sur les photographies de Leah Gordon que le masque blanc (cagoule ou maquillage crayeux) est une composante importante du travestissement dans le carnaval haïtien, où l'inversion la plus transgressive consiste à l'évidence à « faire le blanc ». Quoi qu'il en soit, à la vue des masques du spectacle, on ne peut s'empêcher de penser aux théories développées par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*¹, ouvrage où il analyse les effets de la colonisation sur la construction psychique du colonisé. Devant l'un des masques peint d'une croix, on pense aussi aux cagoules du Ku Klux Klan, organisation suprématiste blanche états-unienne sinistrement célèbre, qui radicalise une conception essentialiste et différencialiste de la « race » pour pérenniser un système économique-social fondé sur l'assujettissement des noirs. Cela dit, en évitant toute référence trop explicite et tout folklorisme, Alain Buffard élargit la puissance d'évocation de ces masques à toutes sortes de sphères culturelles où le blanc est ou a été la couleur de la domination et le noir, celle de l'assujettissement. Selon nous, c'est le même effet de condensation qui s'observe dans la scène de mise aux enchères, où le personnage travesti a la tête enveloppée d'un foulard blanc. En effet, le masque suggère ici la perte d'identité du personnage marchandisé, voire, dans une perspective plus anthropologique, son acculturation. Bien que ce personnage fictif ait été directement inspiré à Alain Buffard par une photographie du carnaval de Jacmel en Haïti, il ouvre pour nous sur tout un imaginaire, où se condensent « l'homme invisible » de H.G Wells² et celui de Ralph Ellison³, deux personnages, qui, bien qu'appartenant à des sphères culturelles éloignées, ont en commun (est-ce un hasard ?) d'être des figures tragiques.

Au terme de cette analyse, il nous apparaît qu'en dépit de points communs évidents, l'esthétique de *Baron samedi* se distingue nettement de celle de *Tout va bien*, ce qui témoigne de la part d'Alain Buffard d'une démarche expérimentale ininterrompue travaillée par des questionnements politiques eux-mêmes en constante évolution. Face à une actualité nationale où se durcissent les positionnements identitaires au risque des plus dangereuses fractures, Alain Buffard ressent la nécessité de se confronter au réel et de faire de son art un moyen de « défaire les présupposés culturels et politiques⁴ ». Mais, en artiste averti, il est conscient des risques encourus par ceux ou celles qui prétendent regarder la Méduse dans les yeux. C'est pourquoi sa stratégie est, comme dans *Tout va bien*, celle du pas de côté. Pour *Baron samedi*, il invente une démarche originale où les arts visuels, le théâtre et la musique conjuguent leurs forces pour augmenter la capacité politique de la danse, la mise en relation entre les arts contribuant, comme dans le théâtre épique brechtien, à se « distancier » les uns les autres. Qui plus est, parce que *Baron samedi* se veut plus spécifiquement un miroir tendu à une société française campée dans le déni de son passé colonial et de ses effets au présent, il va chercher du côté de la littérature et des sciences sociales des outils critiques permettant de poser à nouveaux frais le paradigme de l'identité. Ces outils, il les trouve chez Édouard Glissant, poète qui a fait de cette question le centre irradiant de son œuvre et auquel le philosophe Alain Ménil a

¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*

² *L'Homme invisible* est un roman de science-fiction de l'écrivain britannique H. G. Wells publié en 1897 qui met en scène un savant qui parvient à devenir invisible et recouvre son corps de bandelettes blanches. Il sombre peu à peu dans la folie criminelle et finit par se faire tuer.

³ *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* est un roman publié en 1952 par l'écrivain afro-américain Ralph Ellison qui retrace l'histoire d'un jeune noir du Sud des États-Unis aux prises avec une société qui lui refuse sa place.

⁴ Alain Buffard, note d'intention de *Baron samedi*, *op. cit.*

consacré une partie de ses recherches, dont un essai important publié en 2011¹. À cet égard, il n'est pas anecdotique de rappeler que ce dernier a partagé pendant de nombreuses années la vie d'Alain Buffard et que leurs œuvres depuis *Good Boy* n'ont cessé de se répondre. C'est donc nourri de la pensée de son compagnon qu'Alain Buffard crée, en 2012, cet hybride scénique qu'est *Baron samedi*, étrange « bâtard » né de la rencontre inédite entre la pensée *queer*, les études postcoloniales, le théâtre épico-musical, les arts visuels et la *post-modern dance* américaine.

*

Du parcours que nous avons accompli au sein de ces trois œuvres, il ressort que, pour Alain Buffard, le désir de théâtre est inséparable d'un désir de politique qui s'attache à défaire « les figements naturalisants des identités hégémoniques² ». À une actualité politico-sociale qui le blesse et l'inquiète, le chorégraphe oppose un théâtre du monde et du moi aux vertus corrosives et « dissolvantes » et des formes scéniques hybrides où le corps est plus que jamais pensé comme un « champ de bataille ». C'est pourquoi, si dans *Les Inconsolés*, *Tout va bien* et *Baron samedi*, le mouvement dansé dans sa qualité rythmique, son amplitude, voire sa virtuosité a disparu, il n'en reste pas moins que la danse comme art du corps et dynamique transformationnelle y est fondamentale ; que sa science et sa pratique nourrissent chez le chorégraphe et les interprètes la compréhension des savoirs-pouvoirs qui informent le corps et leur capacité à subvertir les productions disciplinaires qui prétendent réduire celui-ci à une identité biologique. Cela dit, en lecteur attentif de Foucault et de Butler, Alain Buffard semble parfaitement conscient que la bataille contre la pseudo-naturalité de l'identité, qu'elle soit sexuelle ou raciale, peut difficilement faire l'économie d'une critique du « pouvoir des mots », raison pour laquelle, sans doute, il développe considérablement la part du texte dans ses deux dernières créations. Ajoutons qu'en dépit de questionnements communs avec le tryptique d'Héla Fattoumi et d'Éric Lamoureux, *Les Inconsolés*, *Tout va bien* et *Baron samedi* s'en distinguent par leur ambivalence. En effet, bien qu'Alain Buffard ne renonce pas au politique et croit encore, même modestement, en la capacité de l'art à transformer le monde, il ne s'incrit ni dans l'idéalisme révolutionnaire du théâtre politique et de la danse radicale de la première moitié du XX^e siècle, ni dans celui de la *post-modern dance* américaine des années 1960 et 1970. Dans un « présent "post-utopique" de l'art », c'est avec colère et espoir mais sans idéalisme qu'il tente de faire de son art un outil critique, et de repenser à travers lui le sujet politique, les moyens de son émancipation et la possibilité d'un avenir commun vivable pour chacun.e d'entre nous.

¹ Alain Ménil, *Les Voies de la créolisation : essai sur Édouard Glissant*, De L'Incidence, Le Havre, 2011.

² Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitique. Queerzone 2*, op. cit., p. 94.

Conclusion

Comme nous venons de le voir au fil de nos analyses, les œuvres de notre corpus sont toutes travaillées par une intentionnalité politique plus ou moins explicite qui donne naissance à des formes originales, où la danse, à des degrés divers et selon des modalités différentes, se déterritorialise vers d'autres arts. Traductions sensibles de l'engagement de leurs auteur.es, ces créations proposent des points de vue différents sur le monde où s'expriment l'inquiétude et la colère mais aussi l'espoir que l'art puisse encore agir sur la réalité et contribuer, même modestement, à la transformer. Bien évidemment, ces artistes ne résument pas eux seuls la scène politique chorégraphique française de ces dix dernières années mais leurs œuvres sont, selon nous, révélatrices des préoccupations et des tensions qui traversent l'art et la société contemporaine. Du reste, le point de vue que proposent leurs créations sur l'état du monde n'a rien de désincarné et ne peut être apprécié qu'en contexte. *Situé*, il s'enracine dans l'histoire personnelle des chorégraphes, dans leurs origines sociales, culturelles et familiales, dans leur parcours intellectuel et artistique, mais aussi dans la relation intime qu'ils entretiennent avec l'art et la danse de leur époque. Ainsi, il est frappant de constater que tous et toutes semblent obsédés par une même question qui cherche dans les formes scéniques une résolution et déborde largement le seul cadre des œuvres que nous avons analysées ici : question de *l'en-commun* chez Maguy Marin, de la *relation* et de *l'identité* chez Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, de *l'assujettissement* chez Alain Buffard. Tout en témoignant de préoccupations différentes, ces questions ont en partage d'être éminemment politiques, même si elles ne sont pas toujours revendiquées, voire ressenties comme telles par les artistes, et qu'elles ne donnent pas toujours naissance, du reste, à des œuvres politiques.

Lorsque ces artistes chorégraphiques assument leur désir de politique et leur ambition de « mettre à l'essai » les problèmes de notre époque, ils ne renouent pas nécessairement avec les croyances modernistes ni avec l'idéalisme révolutionnaire qui caractérise l'art des années 1970. Désillusionnés, ils prennent acte, semble-t-il, de la fin des grandes utopies collectives ayant marqué le XX^e siècle et gardent une distance prudente avec les idéologies politiques, ce en quoi ce sont des femmes et des hommes de leur temps. Digérés, les échecs du marxisme et de mai 68 ? Cela dit, pour être *désillusionnés*, ils ne sont pas *désespérés*, raison pour laquelle ils refusent de laisser l'époque en paix et de se résoudre à l'impuissance. Confrontés aux effets socio-économiques du capitalisme mondialisé, à la crise de la démocratie, au durcissement des politiques identitaires, à l'anti-intellectualisme triomphant, ils tentent de faire de leurs œuvres des *anti-corps* aux maux de la société. Chez Maguy Marin, l'engagement politique, bien que dénué de toute naïveté, conserve, selon nous, une dimension militante au sens où ses œuvres expriment sa volonté d'agir et d'*agir ensemble* pour changer le cours du monde, au sens où elles témoignent d'une conception de la politique comme *lutte collective*. Soucieuse de résister au sentiment d'impuissance de l'époque qui met en crise le politique, Maguy Marin défend les valeurs d'égalité, d'entraide et de solidarité et s'efforce, y compris dans ses œuvres les plus métaphysiques, de rendre sensible ce qui relie les êtres humains entre eux, de ranimer la joie d'être ensemble dans le monde et de repenser « l'être-en-commun » en évitant le double piège de l'uniformisation et de l'atomisation. La plupart du temps, ce désir de

politique ne s'exprime pas frontalement dans ses propositions scéniques (même si l'on peut relever dans certaines d'entre elles des allusions directes à l'actualité¹) mais par une recherche formelle à caractère expérimental qui débouche sur des esthétiques très différentes en dépit de principes compositionnels communs : choralité, horizontalité, polyrythmie, montage. Du reste, les créations de Maguy Marin présentent souvent une forme d'inactualité, voire d'*intempestivité*, notamment parce qu'elles s'enracinent dans des textes philosophiques dont certains appartiennent à des époques éloignées (Spinoza, Lucrèce, mais aussi Deleuze, Didi-Huberman ou, plus récemment, Jankélévitch²) – ce détour par la philosophie permettant à la chorégraphe de prendre ses distances avec l'actualité immédiate et de transformer sa colère en un mouvement de pensée qui traverse les œuvres et les *informe*.

Nourries par la pensée contemporaine, les créations d'Héla Fattoumi, d'Éric Lamoureux et d'Alain Buffard paraissent à bien des égards plus « actuelles » que celles de Maguy Marin, autrement dit plus ancrées dans la postmodernité – peut-être parce que tous trois n'appartiennent pas à la même génération que la chorégraphe. Ainsi, nous l'avons vu, le point de vue politique qui s'exprime dans les œuvres d'Alain Buffard doit beaucoup à la pensée de Michel Foucault, aux *gender* et aux *queer studies* ainsi qu'aux études postcoloniales (ces trois dernières étant, du reste, de lointaines héritières de la *french theory* et donc de la pensée foucauldienne) : critiques des normes sociales et des mécanismes du pouvoir, réflexion sur les processus de subjectivation et d'émancipation, dénaturalisation des identités. Autrement dit, la question qui taraude Alain Buffard est davantage celle du *sujet* que celle de la *communauté politique*, même si des œuvres comme *Tout va bien* et *Baron samedi* mettent en scène de manière problématique l'articulation entre les résistances individuelles et collectives en donnant à voir des minorités en lutte. Ajoutons qu'à la différence des créations de Maguy Marin et des Fatlam, les œuvres d'Alain Buffard sont sous-tendues par un profond désenchantement, voire par un sentiment tragique : minant toute vision idéalisante des relations humaines, elles mettent en scène la violence des processus d'assujettissement, une violence dont les individus ne sortent pas indemnes en dépit des « petites guérillas ludiques » auxquelles ils se livrent. Si elles donnent à voir les stratégies d'émancipation du sujet, elles révèlent surtout les faces cachées du pouvoir et ses effets sur les corps et les identités. Du reste, on retrouve un même désenchantement dans la relation qu'Alain Buffard entretient avec l'art qu'il ne sanctuarise pas, montrant au contraire à quel point il peut être soumis au pouvoir de la norme, voire se mettre au service du pouvoir, même si le chorégraphe ne renonce pas à l'espoir que ses créations influent sur les représentations sociales.

Chez Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, l'engagement politique se teinte d'un plus grand optimisme. En effet, ces derniers semblent encore imprégnés par les valeurs utopiques de la danse contemporaine et considérer que l'art peut être un outil de transformation du monde. C'est peut-être pour cette raison que, longtemps, ils n'éprouvent pas le besoin d'ancrer leurs œuvres dans des problématiques politico-sociales, convaincus qu'ils sont, semble-t-il, que la danse contemporaine est en soi un art émancipateur ayant la capacité de créer de nouveaux corps et de poétiser la réalité. Selon

¹ Parmi les images qui circulent dans *Salves* (2010), on remarque un portrait de Nicolas Sarkozy, alors Président de la République. Dans *nocturnes* (2012), les interprètes tracent à la craie sur le mur du fond de la scène « *I am Greece* », allusion à la situation socio-économique désastreuse de ce pays qui fait alors l'actualité.

² Comme l'a confié Maguy Marin lors d'une rencontre avec le public, la lecture des textes de Jankélévitch a accompagné la création de *BIT* (2014).

nous, on trouve encore chez les Fatlam les traces d'une idéalisation de l'art et de la danse, ce en quoi ils se distinguent de nombre d'artistes chorégraphiques de leur génération, gagnés au postmodernisme. De la même façon, lorsqu'ils prennent le parti d'aborder la question féministe, ils font le choix d'une voie médiane qui tente de concilier la critique des rapports sociaux de sexe et la pensée post-féministe, partant que la dénonciation du caractère construit du genre et la critique de la naturalisation de l'identité féminine n'excluent pas la prise en compte *des* femmes comme catégorie sociale. Ajoutons qu'à la différence d'Alain Buffard, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux abordent la question de l'identité-relation et de la créolisation de façon apaisée et non comme une arme de combat contre la politique des identités de la France, peut-être parce que l'expérience qu'ils font de la relation et du métissage est une expérience heureuse, alors qu'Alain Buffard l'aborde d'emblée sous son angle le plus politique en lien avec ses obsessions personnelles : comme un moyen de déconstruire les identités assignées.

En dépit de parcours personnels et artistiques singuliers et d'engagements différents, les politiques de l'esthétique que mettent en œuvre Maguy Marin, Héla Fattoumi, Éric Lamoureux et Alain Buffard comportent un certain nombre de points communs qui méritent, selon nous, d'être soulignés. Prenant leurs distances avec les « esthétiques du choc » et leur « poétique de la commotion brutale », ils ne présupposent pas la passivité du spectateur ni sa normopathie, ne cherchent pas à le *réveiller*, à le *heurter* ou à le *provoquer* à grand renfort de transgressivité, en quoi leurs créations se démarquent de nombre de propositions scéniques contemporaines réputées politiques parce qu'ostensiblement transgressives. Du reste, la plupart des œuvres de notre corpus ne provoquent pas de scandales et, quand elles le font, ce n'est pas parce qu'elles recourent à la nudité, à l'obscène ou au *trash* mais plutôt en raison de leur radicalité déceptive, de leur esthétique anormale ou bien des résistances qu'elles opposent à l'interprétation en s'écartant de la *doxa* et des représentations convenues. Ainsi, les perturbations qui ont entouré la présentation d'*Umwelt* et de *Turba* au moment de leur création s'expliquent surtout, selon nous, par leur exigence intellectuelle et par l'intempestivité de leur propos. Devant de tels spectacles, on ne peut s'empêcher de penser à la remarque malicieuse du philosophe Alain Badiou : « Qui pourrait ne jamais détester d'avoir payé pour un plaisir, et d'être astreint à un travail ? Ou plutôt de constater que ce plaisir, qu'on désirait immédiat, est le produit douteux d'une concentration de l'esprit ?¹ ».

En même temps qu'ils tournent le dos à une transgressivité scandaleuse mais de bon aloi, Alain Buffard, Maguy Marin, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux font le pari de l'efficacité esthétique de l'œuvre comme *forme sensible hétérogène* et de la *médiation représentative*. En effet, bien que soucieux de garantir l'autonomie de l'art vis-à-vis de la politique, ils ne cherchent pas à autonomiser totalement l'œuvre de la réalité « en s'écartant de toute forme d'intervention sur et dans le monde prosaïque² ». Leurs créations sont porteuses d'un point de vue sur le monde et s'en soucient. Plus encore, elles s'y *réfèrent*, sans doute parce que leur intelligibilité politique et leur puissance critique sont conditionnées par leur capacité à faire signe vers le réel. Selon nous, c'est dans cette difficile négociation entre le désir de proposer un point de vue sur le monde et celui de préserver l'autonomie de l'art que s'opèrent les déterritorialisations que nous avons observées de la danse vers le théâtre, les arts visuels et/ou les arts plastiques, négociations

¹ Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, op. cit., p. 39.

² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 57.

qui donnent lieu selon les cas à des équilibres différents mais où la question cruciale reste, plus que celle de la capacité *politique* de la danse, celle de sa capacité *représentative*. Ainsi, dans les œuvres que nous avons analysées, le souci du monde qui anime les chorégraphes les conduit à renforcer la puissance représentationnelle du spectacle chorégraphique, ce qui a pour effet sa poussée vers l'image : exacerbation de la théâtralité (*Umwelt, Turba, Les Inconsolés, Tout va bien, Baron samedi, Masculines*), développement de la cinématographicité (*Salves, nocturnes*) ou de la plasticité (*Turba, Lost in burqa*). Autrement dit, leur désir de s'engager dans les affaires du monde tend à ramener la danse sur la voie apollinienne, une tendance à contre-courant de celle de la scène postdramatique qui en appelle plutôt à la victoire du dionysiaque¹. En rupture avec l'idéologie de la *présence*, de *l'immédiateté* et de *l'effraction*, ces artistes chorégraphiques adoptent la stratégie du *détour*, de *l'écart*, de la *fiction*, osons le mot, du *simulacre*. En somme, ils réhabilitent le *spectacle*, une posture anti-postmoderne ou qui annonce – qui sait ? – une sortie du postmodernisme artistique.

Cela dit, ce retour à la représentation est un retour prudent où subsiste une défiance à l'encontre du pouvoir de l'image. Signe du « couvercle néo-platonicien² » qui continue de peser sur la scène contemporaine ? Trace laissée par plusieurs décennies de théâtrophobie chorégraphique ? En tous cas, toutes les œuvres de notre corpus, y compris celles qui prennent le cinéma pour modèle, se caractérisent par leur esthétique radicalement anti-illusionniste. Chose frappante, en dépit de différences évidentes d'intention et de forme, on retrouve dans toutes ces œuvres des procédés de distanciation très similaires : montages contrastés, exacerbation de la discontinuité, effets de dissonances audio-visuelles, interruptions de jeu, hétérogénéité des registres et des matériaux, mise en évidence de la fabrique du théâtre, etc. À cela s'ajoutent, dans certaines créations, la mise en tension, parfois extrême, entre le *devenir image* de la danse et sa pulsion dionysiaque, mais aussi (voire surtout) la mise en tension entre la danse et la musique, cette dernière jouant une fonction explicitement subversive dans *Umwelt, nocturnes, Tout va bien* et *Baron samedi*. Bien sûr, à la lecture de cet inventaire, difficile de ne pas remarquer la parenté entre ces procédés et ceux de l'art critique du XX^e siècle, que ce soit la danse, les arts plastiques, le cinéma ou le théâtre politiques. *Backlash* à un postmodernisme vouant la création à n'être plus que de *l'art sur l'art* ? Dans tous les cas, le retour à des procédés *modernistes* met en évidence les contraintes paradoxales auxquelles sont soumis les artistes désireux de mettre en œuvre un art critique dans le contexte contemporain de défiance du politique. En effet, comme ils s'en expliquent souvent, il importe pour eux de faire le pari de « l'efficacité esthétique de l'art », soit celui de « la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté³ ». En même temps, il leur est difficile, semble-t-il, de renoncer totalement au « modèle pédagogique de l'efficacité de l'art », autrement dit de ne plus considérer que les représentations artistiques ont le pouvoir de produire des effets sur la réalité. À cet égard, toutes les créations que nous avons analysées ne se valent pas au sens où toutes ne rompent pas également avec le présupposé d'un « continuum sensible entre des images, gestes, paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et

¹ Voir l'article de Muriel Plana, « Du dionysiaque et de l'esthétique postdramatique », *op. cit.*

² Allusion à un chapitre de l'ouvrage d'Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, *op. cit.*, p. 117-130.

³ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 63.

actions des spectateurs¹ ». C'est peut-être en cela qu'une pièce explicitement engagée comme *Salves* s'avère paradoxalement moins politique qu'*Umwelt*, *Turba* ou *nocturnes* dont la politicité se traduit d'abord par la radicalité déceptive de la forme et le choix d'un propos intempestif. Du reste, comme son incroyable succès en témoigne, *Salves* ne fait pas dissensus.

Ceci n'est pas sans poser problème, politiquement parlant. En effet, la persistance d'une politique de la médiation représentationnelle et le recours à des procédés anti-illusionnistes pourraient laisser supposer que les artistes cherchent à « réveiller la conscience » du spectateur, révélant par là qu'ils ne croient pas entièrement en sa capacité critique, ou, pour le dire avec les mots de Jacques Ranciere, qu'ils ne font pas réellement le pari de son * mancipation*. Cela dit, si ces présupposés sur le spectateur ne sont sans doute pas totalement absents chez les artistes qui nous intéressent ici, nous ne pensons pas que leurs œuvres sombrent pour autant corps et bien dans la « logique de l'abrutissement ». Nous pensons plutôt que ces formes (et les différents partis pris esthétiques qui leur sont attachés) témoignent d'une démarche expérimentale par laquelle une pensée et une colère cherchent à trouver une forme sensible, et que cette recherche, au final, fait le plus souvent fi du spectateur dont il s'agira de se préoccuper plus tard ; avec lequel il sera toujours temps de *s'expliquer*. Autrement dit, nous pensons que c'est d'abord leur propre capacité à *se représenter* les problèmes de l'époque que les artistes expérimentent dans les œuvres, quitte à s'éloigner des territoires familiers de leurs savoir-faire et de la danse. De cela, l'hybridité des œuvres témoigne, une hybridité qui ne s'origine pas dans le désir de produire des *effets* esthétiques et politiques, mais dans une pensée qui *déborde* le cadre des formes conventionnelles. Autrement dit, si les œuvres que nous avons analysées sont hybrides, c'est d'abord en raison de leur caractère expérimental. Du reste, nous avons pu remarquer au fil de nos analyses que la déterritorialisation de la danse vers les autres arts n'y est pas toujours intentionnelle et/ou préméditée, qu'elle s'impose aux artistes comme une modalité de résolution du problème auquel ils ont décidé de se confronter. Ainsi, la théâtralité exubérante de *Masculines* et celle de *Tout va bien* sont indissociables de l'intention qui les anime : la contestation des « figements naturalisants et [des] effets opprimants des identités h g moniques² ».

Ces réflexions nous ramènent au cœur de notre propos. Nous sommes convaincue, en effet, que si les œuvres que nous avons analysées sont des *hybrides politiques*, c'est parce que l'hybridation n'y répond pas à une logique purement formaliste ; c'est parce qu'elles se présentent comme des structures pensantes qui, du reste, évoluent en même temps que la pensée de leurs auteur.es se complexifie et s'approfondit. De ce mouvement de pensée qui excède largement le cadre d'une création scénique prise isolément, nous avons essayé de rendre compte en reconstituant le cheminement d'une pièce à l'autre, en montrant dans le travail du/de la chorégraphe, ce qui relie les œuvres entre elles mais aussi ce qui les différencie par delà des similitudes apparentes. Ainsi, souvent, dans une création s'esquisse déjà l'œuvre à venir, qui développera, approfondira ou contredira la première – le montage musical d'*Umwelt* annonçant celui de *Salves* et de *nocturnes*, la montée en puissance de la musique amorcée dans *Tout va bien* annonçant sa prééminence dans *Baron samedi*, *Manta* constituant le « premier geste³ » de *Lost in burqa* et

¹ *Ibid.*, p. 59.

² Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitique. Queerzone 2*, op. cit., p. 94.

³ Cette expression est d'Héla Fattoumi.

Masculines. À l'inverse, c'est en réponse à *Salves* que Maguy Marin crée *nocturnes*, convaincue qu'elle est de n'avoir pas travaillé dans *Salves* « au bon endroit » et que, *dans le temps présent*, il est *urgent* de s'adonner à la méditation et d'opposer aux « esthétiques du choc » du paysage scénique contemporain une iconophilie dissidente. Dans tous les cas, même si les œuvres sont des réponses plus ou moins directes à une actualité, elles ne répondent pas à l'injonction de la nouveauté ni à la loi de la transgression non plus qu'à la mode du multimédia. Là, si la danse s'hybride avec les autres arts, c'est pour répondre à une exigence intellectuelle et politique, les arts conjuguant leur force pour augmenter la puissance critique de la création chorégraphique. *Rhapsodiques*, ce sont des œuvres « cousues » traversées par une intention de sens mais soucieuses de laisser un espace au spectateur à qui les artistes n'adressent pas tant un « message » qu'une forme problématique.

C'est pourquoi, ces œuvres résistent à la tentation de la « belle apparence », au formatage et à l'art « culinaire », se présentant comme des formes bâtardes qui se distinguent de la *mixis* scénique contemporaine. En effet, la mise en relation entre les arts et les pratiques ne s'y fait pas sur le mode de la juxtaposition pas plus qu'elle n'est laissée au hasard, même chez Alain Buffard qui se méfie pourtant de la « gangue formelle ». Autrement dit, pour ces chorégraphes, la résistance au formatage ne signifie pas le renoncement à la forme ni la paresse dramaturgique, bien au contraire. Leurs créations ont en commun d'être des formes à la composition extrêmement maîtrisée où la mise en scène est conçue comme une « structure contrastée¹ » jouant sur la mise en présence « en un même lieu de déterminations opposées² » : mélange des genres et des registres, de l'art populaire et savant, jeux de dissonances et de déformations, mésalliances, mise en tension de l'apollinien et du dionysiaque, etc. Selon nous, l'ensemble de ces partis pris esthétiques n'est pas sans rappeler la conception du grotesque défendue par le metteur en scène soviétique Meyerhold. En effet, dans un texte-manifeste daté de 1912 intitulé « Le Théâtre de foire », il présente le grotesque, hérité du *balagan*³, comme « une nouvelle approche du quotidien » qu'il permet de défamiliariser « au point [qu'il] cesse d'apparaître comme simplement naturel⁴ ». Autrement dit, pour Meyerhold, le grotesque constitue bien plus qu'une modalité du *comique*, qu'un *genre* ou qu'une *forme* : c'est une manière de concevoir la mise en scène dans son ensemble en tant que « théâtralité construite, synthèse structurée autour des principes suivants : contraste, fragmentation, concentration, glissement du familier à l'étrange⁵ ». Pour lui, le grotesque est entièrement organisé sur la mise en tension de la fiction et de la réalité, du comique et du tragique :

Il y aura de la joie de vivre et dans le comique et dans le tragique ; un aspect démoniaque dans l'ironie la plus profonde ; du tragi-comique dans le quotidien. On aspirera à l'in vraisemblance conventionnelle, aux allusions mystérieuses, aux substitutions et aux transformations ; on étouffera dans le romantique le côté sentimental faiblard. La dissonance se posera en harmonieuse beauté, et c'est dans le quotidien qu'on surmontera le quotidien.⁶

¹ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, op. cit.*, 2004, p. 51.

² Anne Ubersfeld, « Grotesque », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, op. cit.*, p. 650.

³ Le *balagan* est le théâtre de foire russe dont Meyerhold fait l'apologie et s'inspire en tant que metteur en scène.

⁴ Vsevolod Meyerhold, « Le Théâtre de foire » (1912), in *Écrits sur le théâtre, tome 1 (1891-1917), op. cit.*, p. 190.

⁵ Béatrice Picon-Vallin, « Meyerhold », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, op. cit.*, p. 920.

⁶ Vsevolod Meyerhold, « Le Théâtre de foire », *ibid.*, p. 193.

Selon Béatrice Picon-Vallin, le goût de Meyerhold pour le grotesque « correspond à sa propre perception double d’homme “désaccordé”¹ » mais aussi à son désir de faire du spectateur un partenaire à part entière du processus créatif en le confrontant à une action scénique développée en « mouvements contrastés² ». Devant le spectacle grotesque, le spectateur est pris dans un jeu permanent de contrastes et de distances, tous les éléments scéniques étant « assimilés à des matériaux et associés par couples ou groupes antagonistes dans les domaines thématique, stylistique, puis verbal, gestuel, plastique, spatial, rythmique. Une telle organisation [...] suscite des opérations de liaison par juxtaposition (choc des contraires), répétition avec variation, dissonance, interpénétration, et surtout substitution et déplacement, qui soulignent complètement, retournent ou transforment le sens et font de la scène un espace d’échange, de métamorphose constante et consciente³ ». De tels partis pris esthétiques frappent par leur proximité avec ceux mis en œuvre dans les créations que nous avons analysées, ce qui ouvre, selon nous, sur de passionnantes pistes pour la recherche en arts du spectacle : étude des modalités et des vertus politiques du grotesque dans le champ chorégraphique contemporain, analyse comparative des partis pris esthétiques mis en œuvre dans la danse et le théâtre politiques, approche historique de la permanence et de l’évolution de ces partis pris dans les champs théâtral et chorégraphique, etc.

Dans tous les cas, le rapprochement que nous venons de faire avec le concept meyerholdien de grotesque révèle qu’Alain Buffard, Maguy Marin, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux ne sont pas seulement des chorégraphes mais aussi des metteurs en scène. Dire cela, ce n’est pas dire qu’il n’existe pas de différence entre le théâtre et la danse mais que, pour ces artistes, l’art chorégraphique est un moyen de *faire théâtre du monde*. Du reste, aussi hybrides soient-ils, les spectacles que nous avons analysés procèdent tous, selon nous, d’une intention chorégraphique qui fait de l’expérimentation du corps, du temps et de l’espace non seulement un moyen de penser le monde et de le réfléchir, mais aussi un moyen de rouvrir le champ des possibles, de construire des utopies. Ainsi, chez Maguy Marin, le geste et le rythme sont les modalités privilégiées d’une expérimentation de l’en-commun par laquelle la chorégraphe s’efforce de rendre sensible les soubassements métaphysiques de toute expérience politique et d’élargir le champ de la pensée politique à la relation entre l’être humain et son environnement – une démarche artistique d’une confondante pertinence à l’heure où nous devons nous résoudre à faire « face à Gaïa⁴ ». De même, c’est en chorégraphe qu’Alain Buffard aborde, selon nous, les processus d’assujettissement, dénonçant la violence de l’incorporation des normes et mettant en scène des micro-utopies où les dominés subvertissent les mécanismes du pouvoir. Pour lui, il est évident que le corps est un « champ de bataille » qu’il importe d’investir et où de nombreux combats restent à mener ; que c’est sur ce terrain que la danse comme *pratique* et *science* du corps peut contribuer à faire bouger les lignes dans le champ social. Chez Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, cette approche politique du corps s’accompagne d’une confiance inentamée dans la capacité de la danse à modifier les coordonnées du représentable : rêve d’un corps désaliéné et pleinement investi de sa puissance transformationnelle, d’une danse capable d’agir sur les « structures matricielles de

¹ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, op. cit.*, p. 5.

² Meyerhold, « *Le Théâtre de foire* », in *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 191.

³ Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, op. cit.*, p. 391.

⁴ Allusion à l’essai de Bruno Latour, *Face à Gaïa*, « Les Empêcheurs de penser en rond », La Découverte, Paris, 2015.

l'imaginaire ». Autrement dit, pour tous ces chorégraphes, il est évident que la danse n'est ni un art de la dépense ni un divertissement mais qu'elle constitue une pensée politique, une philosophie sensible.

Bien sûr, on pourra déplorer que le désir qui incite les artistes à penser le monde ait quelquefois pour conséquence la perte d'une *qualité dansante* repérable. « Où est la danse ? », pourra s'interroger le spectateur profane ou le balletomane devant ces hybrides scéniques. Où est passé le mouvement dansé dans sa qualité rythmique, son amplitude, sa dynamique pulsionnelle, sa puissance transformationnelle, le mouvement dansé créateur d'espace et dont le spectacle bouleverse et saisit le spectateur au corps à corps ? S'il est encore présent dans les créations d'Héla Fattoumi et d'Éric Lamoureux, il est indéniable que dans celles de Maguy Marin et d'Alain Buffard, le mouvement dansé laisse parfois à *désirer*, l'orchésalité de la danse s'affaiblissant dans la réduction de l'écart qui le sépare du geste et de la motricité ordinaires. Là, le geste n'a, en apparence, rien d'*extraordinaire*, *a fortiori* rien de virtuose. Autant dire que les amateurs et les amatrices de danse (dont nous sommes) en sont, à cet égard, *pour leurs frais*. Pour autant, en dépit de l'indéniable mise en crise identitaire à laquelle sa déterritorialisation vers les autres arts conduit la danse dans ces créations, nous ne pensons pas que la danse s'en soit *absentée*. À la manière d'un insecte adoptant les couleurs de la fleur sur laquelle il se pose, la danse, en se déterritorialisant, tend à s'invisibiliser, mais la danse est là, *cachée*¹, qui nous invite à reconsidérer le monde à son aune : à être attentive aux protochorégraphies du quotidien qui font du paysage humain un étrange et émouvant ballet ; à voir comment un corps, un geste, une démarche, une posture, un rythme, peuvent être révélateurs d'une condition sociale et de toute une histoire ; à prendre conscience de la manière dont le temps s'inscrit dans la matière ; à considérer comment le *devenir image* d'un geste constitue une forme de survivance à la disparition ; à voir, ce qui, dans ce geste, nous relie à une commune humanité ; à prendre conscience de ce qu'il y a de politique dans un rythme et dans la manière dont un corps occupe l'espace ; à être sensible aux forces qui s'exercent sur les corps mais aussi aux possibilités qui nous sont offertes de produire et de déproduire ces corps. À nos yeux, dans ces spectacles, aussi indiscernable soit-elle, la danse révèle sa présence à sa manière singulière, irremplaçable, de *penser corps, temps et espace*.

¹ Allusion au film documentaire de Marie-Hélène Rebois, *Maguy Marin, la danse cachée*, *op. cit.*

Bibliographie

CORPUS DES SPECTACLES

Corpus principal

Compagnie Fattoumi-Lamoureux

Lost in burqa, performance pour huit interprètes, créée en mars 2011 à l'École Supérieure des Arts et des Médias de Caen dans le cadre de la 6^e édition du festival Danses d'Ailleurs, conception par Héla Fattoumi et Éric Lamoureux à partir des œuvres de Majida Khattari.

Manta, solo interprété par Héla Fattoumi et co-écrit avec Éric Lamoureux, créé en juin 2009 dans le cadre du festival Montpellier Danse.

Masculines, pièce pour sept interprètes, créée en janvier 2013 à l'Arsenal de Metz, chorégraphie par Héla Fattoumi et Éric Lamoureux.

Compagnie Maguy Marin

nocturnes, pièce pour sept interprètes, créée en septembre 2012 au Théâtre National Populaire de Villeurbanne dans le cadre de la Biennale de Danse de Lyon, conception et réalisation par Maguy Marin et Denis Mariotte.

Salves, pièce pour sept interprètes, créée en septembre 2010 au Théâtre National Populaire de Villeurbanne dans le cadre de la Biennale de la Danse de Lyon, conception par Maguy Marin.

Turba, pièce pour onze interprètes, créée en novembre 2007 dans le cadre du Festival de Danse de Cannes, conception et réalisation par Maguy Marin et Denis Mariotte.

Umwelt, pièce pour neuf interprètes, créée en novembre 2004 au Toboggan de Décines, conception par Maguy Marin.

Compagnie PI : ES /Alain Buffard

Baron samedi, pièce pour six interprètes et deux musiciens, créée en avril 2012 au Théâtre de Nîmes, conception et mise en scène par Alain Buffard.

Les Inconsolés, pièce pour trois interprètes, créée en janvier 2005 aux Subsistances à Lyon, conception par Alain Buffard.

Tout va bien, pièce pour huit interprètes, créée en juin 2010 dans le cadre du festival Montpellier Danse, chorégraphie et mise en scène par Alain Buffard.

Corpus secondaire

Compagnie Maguy Marin

Les Applaudissements ne se mangent pas, pièce pour huit interprètes, créée en 2002 au Théâtre National Populaire de Villeurbanne, dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon, chorégraphie de Maguy Marin.

Points de fuite, pièce pour dix interprètes, créée en 2001 dans le cadre du Festival de Danse de Cannes, mise en scène et chorégraphie de Maguy Marin.

DANSE

Ouvrages généraux

BALLANFAT Elsa, *La Traversée du corps. Regard philosophique sur la danse*, éditions Hermann, Paris, 2015.

BEAUQUEL Julia, *Esthétique de la danse. Le danseur, le réel et l'expression*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015.

BEAUQUEL Julia et POUIVET Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2010.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Pantin, 2001.

BOISSIÈRE Anne et KINTZLER Catherine, *Approche philosophique du geste dansé*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006.

DEBAT Michèle, *L'Impossible Image. Photographie, danse, chorégraphie*, collection « Essais », La Lettre volée, Bruxelles, 2009.

Dictionnaire de la Danse, Philippe LE MOAL (dir.), nouvelle édition Larousse, Paris, 2008.

FABBRI Véronique, *Danse et philosophie, une pensée en construction*, L'Harmattan, Paris, 2007.

HECQUET Simon et PROKHORIS Sabine, *Fabriques de la danse*, PUF, Paris, 2007.

LABAN Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Actes Sud, Paris, 1994.

LAUNAY Isabelle (dir.), *Histoire de gestes*, « Hors collection », Actes Sud, Paris, 2012.

LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, *Mobiles*, n°2, collection « Arts 8 », L'Harmattan, Paris, 2010.

NOVERRE Jean-Georges, *Lettres sur la danse et les autres arts imitateurs*, éditions Lieutier, Paris, 1952.

POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, Paris, 2009.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser. Enquête sur les coulisses d'une vocation*, La Découverte, Paris, 2010.

SHUSTERMAN Richard, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, Éditions de l'Éclat, Paris, 2007.

VALÉRY Paul, *L'Âme et la danse*, « Poésie/Gallimard », Gallimard, Paris, 1945.

VALÉRY Paul, *Philosophie de la danse*, in *Œuvres*, Tome 1, « La Pléiade », Gallimard, Paris, 1960.

Ouvrages consacrés à la danse moderne et contemporaine

BANES Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance* (1987), Chiron/Centre National de la Danse, Paris, 2002, traduction de l'américain par Denise Luccioni.

BEL Jérôme, CHARMATZ Boris, *Emails 2009-2010*, Les Presses du Réel, Dijon, 2013.

BOISSEAU Rosita et GATTINONI Christian, *Danse et art contemporain*, Nouvelles éditions Scala, Paris, 2011.

BOISSEAU Rosita, *Panorama de la danse contemporaine : 90 chorégraphes*, Textuel, Paris, 2006.

BRIGNONE Patricia, *Ménagerie de verre : nouvelles pratiques du corps scénique*, éditions Al Dante, Romainville, 2006.

BRUNEL Lise, *La Nouvelle Danse française*, Albin Michel, Paris, 1980.

BURT Ramsay Burt, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, Routledge, New-York/London, 2006.

CAUX Jacqueline, *Anna Halprin, à l'origine de la performance*, Musée d'Art contemporain de Lyon, Lyon, 2006.

CHARMATZ Boris et LAUNAY Isabelle, *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, Centre National de la Danse/ Les Presses du réel, Pantin, 2002.

COHEN Olivia-Jeanne, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*, Séguier/ Archimbaud, Paris, 2002.

COPELAND Mathieu, *Chorégrapheur l'exposition*, Centre d'Art contemporain de la Ferme du Buisson, Les Presses du Réel, Dijon, 2013.

CRÉMEZI Sylvie, *La Signature de la danse contemporaine*, Chiron, Paris, 2002.

CUNNINGHAM Merce, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeven*, Belfond, Paris, 1980.

DOBBELS Daniel, *L'Écart*, collection de l'ange, La Ferme du Buisson, 1996.

DUPUY Dominique et Françoise, *Une Danse à l'œuvre*, Centre National de la Danse, Pantin, 2001.

FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, Paris, 1995.

FONTAINE Geisha, *Les Danses du temps*, Centre National de la Danse, Pantin, 2004.

FOSTER Susan Leigh, *Reading dancing : Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Berkeley, 1986.

FRÉTARD Dominique, *Danse contemporaine : danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoire*, Le Cercle d'art, Paris, 2004.

FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, PUF, Paris, 2010.

GAUTHIER Brigitte, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, L'Arche, Paris, 2008.

- GERMAIN-THOMAS Patrick, *La Danse contemporaine, une révolution réussie ?*, éditions de l'attribut/Arcadi, Toulouse, 2012.
- GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle*, Larousse Paris, 2002.
- GIOFFREDI Paule (dir.), *À la rencontre de la danse contemporaine. Porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- GRAHAM Martha, *Mémoire de la danse* (1991), « Babel », Actes Sud, Arles, 1992, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf.
- GUIGOU Muriel, *La Nouvelle Danse française*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- HALPRIN Anna, *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de création et de transformation par la danse*, Contredanse, Bruxelles, 2009.
- HUESCA Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, PUF, Paris, 2012.
- HUESCA Roland, *La Danse des orifices. Étude sur la nudité*, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, Paris, 2015.
- HOGUE Raimund, *Pina Bausch, histoires de théâtre dansé*, L'Arche, Paris, 1987, traduction de l'allemand par Dominique Petit.
- IZRINE Agnès, *La Danse dans tous ses états*, L'Arche, Paris, 2002.
- JAFFRÉ Olympe, *Danse et nouvelles technologies : enjeux d'une rencontre*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- La Danse au défi* (coll.), Michèle FEBVRE (dir.), Parachute, Montréal, 1987.
- La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité* (coll.), CND, Pantin, 2002.
- LAUNAY Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne –Rudolph Laban – Mary Wigman*, Chiron, Paris, 1996.
- LEPECKI André, *Dance, Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 2012.
- LEPECKI André, *Of the Presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2004.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine* (1997), Contredanse, Bruxelles, troisième édition complétée, 2004.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Contredanse, Bruxelles, 2007.
- MONNIER Mathilde, NANCY Jean-Luc, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Galilée, Paris, 2005.
- NACHTERGAËL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*, Centre National de la Danse, Pantin, 2015.
- NICLAS Lorrina (dir.), *La Danse : naissance d'un mouvement de pensée ou le Complexe de Cunningham*, Armand Colin, Paris, 1989.
- NOISETTE Philippe, *Danse contemporaine mode d'emploi*, Flammarion, Paris, 2010.

Où va la danse ? (coll.), Amélie GRAND et Philippe VERRIÈLE, Seuil /Archimbaud, Paris, 2005.

ROBINSON Jacqueline, *Éléments du langage chorégraphique*, Vigot, Paris, 1981.

ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, éditions Bougé, Paris, 1990.

ROUSIER Claire, *Être ensemble. Figure de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Centre National de la Danse, Pantin, 2003.

ROUX Céline, *Danse(s) performatives(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, L'Harmattan, Paris, 2007.

SERVOS Norbert, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, Paris, 2001, traduction de l'allemand par Dominique Le Parc.

SUQUET Annie, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Centre National de la Danse, Pantin, 2012.

VILA Thierry, *Paroles de corps : la chorégraphie au XX^e siècle*, Le Chêne, Paris, 1998.

Thèse

GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, Université Paris VIII, Saint-Denis, 2006.

Revues

Agôn, « Danse et dramaturgie », agon-ens-lyon.fr [en ligne].

Art Press, numéro spécial, n°8, « Les Années danse », Paris, 1987-1988.

Art Press, numéro spécial, n°23, « Médium : danse », Paris, novembre 2002.

Études théâtrales, n° 47-48, « Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain », volume I : « Filiations historiques et positions actuelles », Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Louvain, 2010.

Études théâtrales, n°49, « Théâtre et danse, un croisement moderne et contemporain », volume II : « Paroles de créateurs et regards extérieurs », Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Louvain, 2010.

Mouvement, n°63, Cahier spécial « Chorégraphes Associés », Paris, avril-juin 2012.

Nouvelles de danse, n°31, « Danse et dramaturgie », Contredanse, Bruxelles, 1997.

Nouvelles de danse, n°18, « Danse et théâtre », Contredanse, Bruxelles, 1994.

Recherches en danse, « Être chercheur en danse », 1/2014, Laure Guilbert, Philippe Guisgand, Nicole Harbonnier-Topin, Marina Nordera, Joëlle Vellet (dir.), danse.revue.org [En ligne].

Recherches en danse, « Savoir et métier : l'interprète en danse », Joëlle Vellet et Julie Perrin (dir.), danse.revue.org, 2/2014 [En ligne].

Rue Descartes, « Penser la danse contemporaine », n°44, PUF, Paris, 2004.

Théâtre/Public, n°164, « Du comédien au danseur », éditions Théâtrales, Montreuil, mars 2002.

Théâtre/Public, n°139, « Théâtre/Danse/ Pina Bausch II. D'Essen à Wuppertal », éditions Théâtrales, Montreuil, janvier 1998.

Articles

ADNEN Jdey (dir.), « Ce qui fait la danse : de la plasticité à la performance », in *La Part de l'œil*, n°24, 2009.

BANES Sally, « Pouvoir et corps dansant », in *Danse et Utopie*, « Arts 8 », L'Harmattan, Paris, 1999, p. 27-39.

BERNARD Michel, « Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, *moderne, postmoderne, contemporain*, à propos de danse », in *Rue Descartes*, n°44, « Penser la danse contemporaine », PUF, Paris, 2004, p. 21-29.

BERNARD Michel, « Parler, penser la danse », in *Rue Descartes*, n°44, « Penser la danse contemporaine », PUF, Paris, 2004, p. 110-115.

BOISSEAU Rosita, « Danser ou ne pas danser ? », in *Le Monde* du 27 février 2009.

CIRET Yan, « *Body sample* ou les mutations du corps », in *Art Press*, n°270, Paris, juillet-août 2001.

Danse et dramaturgie, une danse en quête de sens, document de synthèse des rencontres thématiques du Réseau en Scène Languedoc-Roussillon, organisées le 18 juin 2009 dans le cadre du festival Uzès Danse, www.reseauenscene.fr/fiche_danse-et-dramaturgie-lt-br-gt-une-danse-en-quete-de-sen [En ligne].

DURAND Régis, « Que le théâtre est l'avenir de la danse (ou réciproquement) », in *Art Press*, « Les Années danse », hors-série n°8, Paris, 1987-1988.

DUPUY Dominique, « Quant à la recherche », in *Rue Descartes*, n°44, « Penser la danse contemporaine », PUF, Paris, 2004.

FEBVRE Michèle, « Le corps dansant, une utopie en mouvement », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°12, CRILCQ, Montréal, 1992, p. 105-116.

FEBVRE Michèle, « Faire de son corps un projet lucide et singulier », in *Jeu : revue de théâtre*, n°125, Montréal, 2007, p. 57-62.

FEBVRE Michèle, « La danse et l'effet-théâtre : théâtralité ? », in *Jeu : revue de théâtre*, n°59, Montréal, 1991, p. 38-43.

FERNANDEZ Laure, « De la dramaturgie en danse contemporaine : pistes et interrogations », in « Dramaturgie au présent », *Registres*, n°14, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p. 84-93.

GINOT Isabelle, « Inventer le métier », in *Recherches en danse*, 1/2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 08 juin 2015. URL : <http://danse.revues.org/619> [En ligne].

GINOT Isabelle, « Une "structure démocratique instable" », in *Danse et Utopie*, « Arts 8 », L'Harmattan, Paris, 1999, p. 112-118.

- GOUMARRE Laurent, « La danse ? Entre les arts », in *Art Press*, n°270, Paris, juillet-août 2001.
- GUELLOUZ Mariem, « Danser n'est pas dire », in *Chimères*, n°64, novembre 2007, article publié le 10 novembre 2011 sur *Chimères*, www.revue-chimeres.fr. [En ligne].
- GUISGAND Philippe, « Corps d'écriture », in *Repères, cahier de danse*, n°20, Vitry-sur-Seine, février 2007, p. 17-21.
- GUISGAND Philippe, « Lire le mouvement dansé », in *Staps*, n°89, mars 2010, p. 85-89.
- GUISGAND Philippe, « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », in *Staps*, n°74, avril 2006, p. 117-130.
- GUHÉRY Sophie, « La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle ? », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°36, CRILCQ, Montréal, automne 2004, p. 44-57.
- HUESCA Roland, « Ce que fait Deleuze à la danse », in *Le Portique*, 2007, mis en ligne le 6 novembre 2009, leportique.revues.org [En ligne].
- HUESCA Roland, « Danser nu : usage du corps et rhétorique postmoderne », in *Symposium : revue canadienne de philosophie continentale*, vol. 10, n°2, CSCP, automne 2006, p. 569-586.
- HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », in *Le Portique*, n°13-14, 2004, p. 237-249, leportique.revues.org [En ligne].
- HUESCA Roland, « Nudité, la danse des orifices », in *Quant à la danse*, octobre 2004, p. 50-59.
- HUESCA Roland, « Nudités, les utopiques du corps et de la peau », in *Agón, agon.ens-lyon.fr*, 2011 [En ligne].
- JACOBY Estelle, « Penser la danse avec Deleuze », in *Littérature*, n°128, Armand Colin, Paris, 2002, p. 93-103.
- LAUNAY Isabelle, « La danse entre geste et mouvement », in PIDOUX Jean-Yves (dir.), *La Danse art du XX^e siècle ?*, Actes du colloque organisé par l'université de Lausanne, Payot, Lausanne, 1990.
- LAUNAY Isabelle, « La danse moderne "mise au pas" », in *Danse et Utopie*, « Arts 8 », L'Harmattan, Paris, 1999, p. 73-106.
- LAUNAY Isabelle, « L'être en scène, ou l'espace d'action en danse », in « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain », Vol. I, *Études théâtrales* n°47 et 48, Centre d'études théâtrales, Louvain, 2010, p. 182-186.
- LEPECKI André, « Introduction. Presence of the body in Danse and Performance Theory », in *Of the presence of the body*, André Lepecki (dir.), Wesleyan University Press, 2004, p. 1-9.
- LOUPPE Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », in *Littérature*, n°112, Armand Colin, Paris, 1998, p. 88-99.
- LOUPPE Laurence, « Lisières, peau, nudité », in *Art Press*, n°232, Paris, février 1998.
- LOUPPE Laurence, « Corps hybrides », in *Art Press*, n°209, Paris, 1996.

LOUPPE Laurence, « Introduction », in *Nouvelles de danse*, n°18, « Danse et théâtre », Contredanse, Bruxelles, 1994, p. 12-14.

MARQUIÉ Hélène, « Regard rétrospectif sur les études en danse en France », in *Recherches en danse*, 1/2014, mis en ligne le 1^{er} mars 2014, consulté le 8 juin 2015, <http://danse.revues.org/619> [En ligne].

MARTIN John Martin, “The Dance: The Far East”, in *The New York Times*, 15 octobre 1933.

MAYEN Gérard, « Danse ou non-danse : par où la danse ? », article du dossier pédagogique *La Danse contemporaine, pour une chorégraphie des regards*, Centre Pompidou, mai 2004, www.centrepompidou.fr/education [En ligne].

MAYEN Gérard, « Déroutes : la non-non-danse de présences en marche », in *Rue Descartes*, n°44, PUF, Paris, février 2004, p. 116-120.

NORDERA Marina, « Dépasser les frontières disciplinaires », in *Recherches en danse*, 1/2014, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 26 mai 2015. URL : <http://Danse.revues.org/571> [En ligne].

POUILLAUDE Frédéric, « Scène et contemporanéité », in *Rue Descartes*, n°44, PUF, Paris, février 2004, p. 8-20.

POUILLAUDE Frédéric, « La disparition à l'œuvre », questions à Frédéric Pouillaude, in *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°8, PUF, Paris, 2011.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Être danseuse contemporaine : une carrière “corps et âme” », in *Travail, genre et sociétés*, n°12, février 2004, p. 33-53.

WAVELET Christophe, « Restes, débris, rebuts, lambeaux, éclats et autres morceaux », in *Art Press* spécial, n°23, Paris, novembre 2002.

DANSE ET POLITIQUE

Ouvrages

ADAIR Christy, *Women and Dance – Sylphs and Sirens*, Mac Millan, New York, London, 1992.

ALBRIGHT Ann, *Choreographing Difference - The Body and Identity in Contemporary Dance*, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut), 1997.

BANES Sally, *Democracy's Body : Judson Dance Theater.1962-1964*, Duke University Press, 1993.

Dance and Politics (coll.), KOLB Alexandra (dir.), Peter Lang AG, Bern, 2011.

Danse et politique – Démarche artistique et contexte historique (coll.), Centre National de la Danse - Le Mas de la danse, Pantin, 2003.

Danse et utopie (coll.), *Mobiles 1*, « Arts 8 », UFR Arts, Philosophie et Esthétique, Université Paris 8, L'Harmattan, Paris, 1999.

DUNCAN, Isadora, *Isadora danse la révolution*, éditions du Rocher, Monaco, 2002.

DUNCAN Isadora, *La Danse de l'avenir*, éditions Complexes, Bruxelles, 2003.

DUNCAN, Isadora, *Ma vie* (1927), Gallimard, Paris, 1987.

FRANKO Mark, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

FULLER Loïs, *Ma vie et la danse – Écrits sur la danse*, éditions L'œil d'Or et Jean-Luc André D'Asciano, Paris, 2002.

GEDULD Victoria (dir.), *Dance is a Weapon. NDG (1932-1955)*, Centre National de la Danse, Pantin, 2008.

GUILBERT Laure, *Danser avec le III^e Reich. Les Danseurs modernes et le nazisme*, éditions André Versaille, Bruxelles, 2012.

MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, éditions de l'Attribut, Toulouse, 2016.

SINA Adrien (dir.), *Feminine futures. Performance, danse, guerre, politique et érotisme*, Les Presses du réel, Dijon, 2011.

Revues

Nouvelles de danse, n°30, « Danse et Politique », Contredanse, Bruxelles, 1997.

Recherches en danse, « Danse et politique », 4/2015, Patrick Germain-Thomas et Laure Guilbert (dir.), danse.revues.org [En ligne].

Recherches en danse, « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », 3/2015, Hélène Marquié et Marina Nordera (dir.), danse.revues.org [En ligne].

Articles

BOTTINEAU Audrey, « L'espace chorégraphique uni : réaffirmer un idéal de "vivre ensemble" », « Horizons politiques de la communauté », in *Agôn*, *agon.ens-lyon.fr*, 2010 [En ligne].

BURT Ramsay et HUXLEY M., « La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment », in *La Danse au défi*, ouvrage collectif sous la direction de Michèle Febvre, Parachute, Montréal, 1987.

DOBBELS Daniel, « Le politique inaperçu », in *La Danse au défi*, ouvrage collectif sous la direction de Michèle Febvre, Parachute, Montréal, 1987.

LACHAUD Jean-Marc, « Du collage au métissage, réflexions sur quelques enjeux esthétiques et...politiques », in *Repères, cahier de danse*, Biennale Nationale de danse de Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, mars 2004, p. 28-31.

L'Association des Signataires du 20 août, « La création a besoin de respirer », in *La Croix* n° 35468, 19 novembre 1999.

LAUNAY Isabelle et WAVELET Christophe, « Danser pieds nus », entretien avec Julie Marcus, in *Vacarme* 04/05, automne 1997.

LAUNAY Isabelle et WAVELET Christophe, « *Style is a corset* », entretien avec Simone Forti, in *Vacarme* 04/05, automne 1997.

- LAUNAY Isabelle et WAVELET Christophe, « Post-tutu. Des femmes, de la danse et de la modernité », in *Vacarme* 04/05, automne 1997.
- LOUPPE Laurence, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », in *Nouvelles de danse*, n°30, Contredanse, Bruxelles, 1997, p 36-41.
- MARQUIÉ Hélène, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », Annie BENVENISTE et Adelina MIRANDA (dir.), in *Journal des Anthropologues*, n° 124-125, 2011, p. 287-309.
- MARQUIÉ Hélène, « Engagements chorégraphiques, danse, féminisme et politique », in Brigitte CHALLANDE, Martine DELVAUX, Jacinthe DUPUY (dir.), *Femmes, création, politique*, Frontières, Montréal (à paraître), 2008.
- MARQUIÉ Hélène, « Conquêtes et enjeux pour les femmes dans un territoire de paradoxes, la danse », in *Profession : créatrice. La place des femmes dans la création artistique*, Agnese FIDECARO, Stéphanie LACHAT (dir.), Antipodes, Lausanne, 2007.
- MARQUIÉ Hélène, « Dispositif trouble : When what is said is not what is shown », in *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, Marina NORDERA, Susanne FRANCO (dir.), Routledge, New York, London, 2007, p. 236-250.
- MARQUIÉ Hélène, « Pour sortir le corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies », in *Création au féminin ?*, Volume 2 : « Arts visuels », Marianne CAMUS (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2006, p. 15-25.
- MARQUIÉ Hélène, « Sexualité et transgression : images de chorégraphes femmes en France », in *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, MARQUIÉ Hélène, BURCH Noël (dir.), l'Harmattan, Paris, 2006, p. 47-68.
- MARQUIÉ Hélène, « Danse et performance : quels corps aujourd'hui, pour quels combats ? », in *Fureur et jubilation*, Bagdam Espace Édition, Toulouse, 2004, p. 101-115.
- MARQUIÉ Hélène, « Asymétrie des genres et apories de la création : peut-on sortir d'un imaginaire androcentré ? », in *Labrys - Études féministes* n°3, janvier/juin 2003, <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/fran/helene2.htm> [En ligne].
- MARQUIÉ Hélène, « Occuper l'espace, inventer l'espace ... les espaces de la danse ont-ils un genre ? », in « Les femmes et l'espace », *Résonances*, n°7, Paris, 2003, p. 205-223.
- MARQUIÉ Hélène, « Recherche féministe et recherche en danse : les enjeux de corps créateurs », in *Chronique Féministe* n°83/85, Université des femmes, Bruxelles, septembre 2002 / février 2003, p. 91-96.
- MARQUIÉ Hélène, « Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs », Université de Liège (Belgique), Séminaire 2002, page e-texte sur le site <http://www.ulg.ac.be/ferulg> [En ligne].
- MONTAIGNAC Katya, « La danse peut-elle encore être subversive ? », in *Jeu : revue de théâtre*, n°135, Montréal, 2010, p. 118-123.
- SCARPULA Mattia, « Démarche artistique et démarche politique en danse contemporaine », 9 juillet 2011, [raison-publique.fr/article 450.html](http://raison-publique.fr/article/450.html) [En ligne].

WALON Sophie, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de “résistance” », in *Agôn*, « Points de vue et perspectives », mis à jour le : 14/11/2011, agon.ens-lyon.fr [En ligne].

THÉÂTRE

Ouvrages

ARISTOTE, *Poétique*, « Classiques en poche », édition bilingue, Les Belles Lettres, 2001, traduction du grec ancien par Barbara Gernez.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1994.

BADIOU Alain, avec Nicolas TRUONG, *Éloge du théâtre*, Flammarion, Paris, 2013.

BADIOU Alain, *Rhapsodie pour le théâtre*, « Perspectives critiques », PUF, Paris, 2014.

BAILLY Jean-Christophe, GUÉNOUN Denis, STIEGLER Bernard, *Le Théâtre, le peuple, la passion*, Rencontres de Rennes, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2006.

BAILLY Jean-Christophe, LAVAUDAN Georges, *Théâtre et Histoire contemporains III*, collection « Apprendre », Actes Sud-papiers, CNSAD, 1996.

BARBÉRIS Isabelle, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, PUF, Paris, 2010.

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre* (1973), « Points essais », Seuil, Paris, 2002.

BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht*, La Fabrique, Paris, 2003.

BERNARD Michel, *L'Expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, éditions Jean-Pierre Delarge, Paris, 1976.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, « Folio Essais », Gallimard, Paris, 2006.

BOUDIER Marion, CARRÉ Alice, DIAZ Sylvain, MÉTAIS-CHASTANIER Barbara (dir.), *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, L'Harmattan, Paris, 2014.

BOUKO Catherine, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, éditions Peter Lang, Bruxelles, 2010.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, « La Pléiade », Gallimard, Paris, 2000.

BRECHT Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre* (1949), L'Arche, Paris, 2013.

BRECHT Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, L'Arche, Paris, 1999.

BUTEL Yannick (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre, sur la scène européenne, en Italie et en France*, *Léia* n°15, Peter Lang, Bern, 2010.

BUTEL Yannick, *Essai sur la présence au théâtre*, L'Harmattan, Paris, 2000.

CORMANN Enzo, *À quoi sert le théâtre ?*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2003.

CORMANN Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2012.

CRAIG Edward Gordon, *L'Art du théâtre* (1911), Circé, Belval, 1999.

- DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance. La question du texte*, Actes Sud Papier, Arles, 2013.
- DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud Papier, Arles, 2010.
- Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (1991), Michel CORVIN (dir.), Bordas, Paris, 2008.
- GUÉNOUN Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, « Circé/poche », Circé, Belval, 1998.
- GUÉNOUN Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, Saulxures, 1997.
- GUÉNOUN Denis, *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, Belin, Paris, 2009.
- L'Assemblée théâtrale* (coll.), éditions de l'Amandier, Paris, 2002.
- Le Corps en jeu* (coll.), textes réunis et présentés par Odette Aslan, CNRS Éditions, Paris, 1994.
- LEHMANN Hans Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, traduction de l'allemand par Philippe-Henri Ledru.
- Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle* (coll.), actes du colloque international IRPALL des 25, 26, 27 octobre 2007, textes rassemblés et présentés par Muriel PLANA et Frédéric SOUNAC, L'Harmattan, Paris, 2010.
- Le Théâtre postdramatique. Vers un chaos fécond ?* (coll.), études réunies et présentées par Gérard THIÉROT, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2013.
- Lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), Circé/poche, Belval, 2005.
- MARTINEZ Ariane, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur la théorie*, « Univers théâtral », L'Harmattan, Paris, 2006.
- MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre. Tome 1 (1891-1917)*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1973.
- NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale* (2000), Armand Colin, Paris, 2010.
- NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés, le théâtre et le sens de l'humain*, Circé, Belval, 2004.
- NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur. Les Enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, Paris, 2013.
- NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte*, La Découverte, Paris, 2007.
- NOIRIEL Gérard, *Histoire, théâtre et politique*, Agone, Paris, 2009.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, édition revue et corrigée, Armand Colin, Paris, 2002.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.
- PAVIS Patrice, *La Mise en scène contemporaine, origines, tendances, perspectives* (1996), Armand Colin, Paris, 2008.

- PICON-VALLIN Béatrice, *Meyerhold*, « Les Voies de la création théâtrale », n°17, CNRS, Paris, 2004.
- PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique*, L'Arche, Paris, 1972.
- PLANA Muriel, *Théâtre et politique I. Modèles et concepts*, Orizons, Paris, 2015.
- PLANA Muriel, *Théâtre et politique II. Pour un théâtre politique contemporain*, Orizons, Paris, 2015.
- PLANA Muriel, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2012.
- PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptation, hybridation et dialogue des arts*, collection « Amphi Lettres », Bréal, Rosny-sous-Bois, 2004.
- RYKNER Arnaud, *Les Mots du théâtre*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2010.
- RYKNER Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009.
- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2006.
- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Armand Colin, Paris, 2012.
- SAISON Maryvonne, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Circé, Belval, 1997.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, Belval, 2002.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Circé, Belval, 1999.
- Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires* (coll.), Marguerite CHABROL et Tiphaine KARSENTI (dir.), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.
- Théâtre et intermédialité* (coll.), Jean-Marc LARRUE (dir.), Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Asq, 2015.
- UBERSFELD Anne, *L'École du spectateur*, éditions Sociales, Paris, 1981.
- VAN HAESBROECK Élise, *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2011.

Revues

- Alternatives théâtrales*, n°100, « Poétique et politique », Bruxelles, janvier 2009.
- Alternatives théâtrales*, n° 105, « Théâtre-danse : la fusion ou rien ! », Bruxelles, juin 2010.
- Registres n°13*, « Théâtre et interdisciplinarité », LESAGE Marie-Christine (dir.), Institut d'études théâtrales, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008.

Articles

DANAN Joseph, « Le dramaturge, ce spectre qui hante le théâtre », in *Critique*, n°699-700, Minuit, Paris, août 2005, p. 619-700.

DE MARINIS Marco, « Corps et théâtre : de la sémiotique aux neurosciences. Petit glossaire transdisciplinaire », in *Interdiscipline et spectacle vivant*, A. HELBO, C. BOUKO, É. VERLINDEN (dir.), Honoré Champion, Paris, 2013.

DORT Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public* n°67, éditions Théâtrales, Montreuil, 1986, p. 86-112.

HELBO André, BOUKO Catherine, VERLINDEN Élodie, « Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines », in *Revue internationale de philosophie*, n°255, janvier 2011.

MANGIERI Rocco, « Corps extraordinaire, corps vivant : interdiscipline et laboratoire d'arts vivants », in *Interdiscipline et spectacle vivant*, A. HELBO, C. BOUKO, É. VERLINDEN (dir.), Honoré Champion, Paris, 2013.

PLANA Muriel, « Dialogisme », communication proposée dans le cadre du séminaire de jeunes chercheurs du laboratoire LLA CREATIS « Penser les arts du corps et de la scène », 16 décembre 2013, Université de Toulouse 2, texte inédit gracieusement mis à notre disposition par l'auteur.

PLANA Muriel, « Du dionysiaque et de l'esthétique postdramatique », article inédit mis gracieusement à notre disposition par l'auteur.

PLANA Muriel, « Perception, réception, compréhension, création : ce que seul le théâtre peut faire au spectateur », communication présentée dans le cadre du séminaire « Langues en scènes », Université de Toulouse 2, mars 2014, texte mis gracieusement à notre disposition par l'auteur.

AUTRES ARTS

Art contemporain

ARDENNE Paul, *L'Âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, éditions du Regard, Paris, 1997.

ARDENNE Paul, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, éditions du Regard, Paris, 2010.

ARDENNE Paul, BEAUSSE Pascal, GOUMARRE Laurent, *Pratiques contemporaines. L'Art comme expérience*, éditions Dis Voir, Paris, 1999.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon, 1998.

DUMONT Fabienne, *Des Sorcières comme les autres : artistes et féministes dans la France des années 70*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014.

FALGUIÈRES Patricia, « Le Théâtre des opérations », in *Cabiers du musée national d'art moderne*, n°48, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.

FARAGO France, *L'Art*, Belin, 2^e édition, Paris, 2011.

Femmes. Attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse (coll.), Carole Boulbès éditions, Les Presses du réel, Nancy, 2014.

FÉRAL Josette, « De la performance à la performativité », in *Communications*, n°92, Le Seuil, Paris, janvier 2013, p. 205-218.

Fiat Fluxus. La nébuleuse Fluxus (1962-1978), Musée d'art moderne, Saint-Étienne métropole, Silvana Editoriale Spa, Milan, 2012.

Fluxus. Révolution, textes essentiels, éditions L'Esprit du temps, Le Bouscat, 2009, traduction de l'anglais (États-Unis) par Laetitia Devaux et Lucy Edwards.

GOLBERG Roselee, *Performances. L'Art en action*, Thames & Hudson, Paris, 1999, traduction de l'américain par Christian-Martin Diebold.

GOLBERG Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours* (1988), nouvelle édition revue et augmentée, Thames & Hudson, Paris, 2001, traduction de l'américain par Christian-Martin Diebold.

GORDON Leah, *Kanaval: Vodou, Politics and Revolution in the streets of Haïti*, Soul Jazz Publishing, London, 2010.

GRENIER Catherine, *Dépression et subversion. Les racines de l'avant-garde*, Centre Pompidou, Paris, 2004.

HEINICH Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1998.

KAPROW Allan, *L'Art et la vie confondus*, Centre Pompidou, Paris, 1996, traduction de l'américain par Jacques Donguy.

LABELLE-ROJOUX Arnaud, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, ENSBA, Paris, 1989.

MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétisme*, Stock, Paris, 2003.

MICHAUD Yves, *La Crise de l'art contemporain*, PUF, Paris, 1997.

MOLINET Emmanuel, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », in *Le Portique*, 2/2006, Varia, mis en ligne le 22 décembre 2006 [En ligne].

NORMAN Sally Jane, « Le "Body Art", du conceptuel au rituel ou le leurre de la présence », in *Le Corps en Jeu*, textes réunis et présentés par Odette Aslan, CNRS éditions, Paris, 1994.

PARFAIT Françoise, *Laurent Golring, Petite Chronique de l'image (1995-2002)*, www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?lg=FRA&ID=150000000041145 [En ligne].

Pratiques performatives. Body remix (coll.), Josette FÉRAL (dir.), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012.

Cinéma

AGAMBEN Giorgio, *Image et Mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée de Brouwer, Paris, 2004.

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Nathan/HER, Paris, 2001.

Cinéma et Danse [Sensibles Entrelacs], COUREAU Didier et LOUGUET Patrick (dir.), CIRCAV, n°HS, L'Harmattan, Paris, 2013.

Danse-cinéma, Stéphane BOUQUET (dir.), Capprici, n°HS, Centre National de la Danse, Pantin, 2012.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Minuit, Paris, 1985.

DREUX Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, L'Harmattan, Paris, 2008.

EISENSTEIN Serguei Mikhalovitch, *Cinématisme - Peinture et cinéma*, Les Presses du réel, Dijon, 2009.

EISENSTEIN Serguei Mikhalovitch, *Au-delà des étoiles*, éditions 10/18, Paris, 1974.

FERNANDEZ Dominique, *Eisenstein*, Grasset, Paris, 1975.

NINEY François, *Le Documentaire et ses faux semblants*, Klincksieck, Paris, 2009.

TARKOVSKI Andréi, *Le Temps scellé*, Cahiers du cinéma, Paris, 2004.

Littérature

BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, « Tel », Gallimard, Paris, 1954 pour l'édition revue et corrigée.

BRECHT Bertolt/WEILL Kurt, *Les Sept Péchés capitaux*, L'Arche, Paris, 1987.

CHAR René, *Fureur et Mystère*, « La Pléiade », Gallimard, Paris, 1983.

ELLISON Ralph, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* (1947), « Les Cahiers Rouges », Grasset, Paris, 1982, traduction de l'américain par Magali et Robert Merle.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Seuil, Paris, 1966.

GLISSANT Édouard, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Gallimard, Paris, 2009.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation III*, Gallimard, Paris, 1990.

GLISSANT Édouard, *Traité du tout-monde*, Gallimard, Paris, 1997.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

MALLARMÉ Stéphane, *Divagations* (1897), Fasquelles Éditeurs, Paris, 1943

MICHAUX Henri, « Un certain phénomène qu'on appelle musique » (1958), in *Œuvres complètes II*, « La Pléiade », Gallimard, Paris, 2001.

PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, « Champs arts », Flammarion, Paris, 1976, traduction de l'italien par Philippe Guilhon.

PASOLINI Pier Paolo Pasolini, *La Rage* (1963), éditions Nous, Caen, 2014.

PURDY James, *Les Inconsolés* (1981), Albin Michel, Paris, 1984, traduction de l'américain par Claire Malroux.

SARTRE Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, « Folio/Essais », Gallimard, Paris, 1948.

SOUNAC Frédéric, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Garnier, Paris, 2014.

WHITMAN Walt, « Départ à Paumanok » (1860), in *Feuilles d'herbe*, « Les Cahiers rouges », Grasset, Paris, 1994, traduction de l'américain par Jacques Darras.

WELLS, Herbert George, *L'Homme invisible* (1897), Le Livre de Poche, Paris, 1975.

Musique

CHION Michel, *Le Son. Traité d'acoustologie*, Armand Colin (2^{ème} édition), Paris, 2010.

HONEGGER Marc, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1976.

HUYNH Pascal, *Kurt Weill ou La Conquête des masses*, « Série Musique », Actes Sud, Arles, 2000.

MICHELS Ulrich, *Guide illustré de la musique* (1977), Volume I, Fayard, Paris, 1988, traduit de l'allemand par Jean Gribenski et Gilles Léothaud.

Repères, cahier de danse, n°20, « Danse et Musique », La Briqueterie/CDC Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, février 2007.

WEILL Kurt, *Kurt Weill, de Berlin à Broadway*, traduit et présenté par Pascal Huynh, Plume, Paris, 1993.

ESTHÉTIQUE ET SCIENCES HUMAINES

Ouvrages

ADORNO, *L'Art et les arts*, textes réunis, traduits et présentés par Jean Lauxerois, Desclée de Brouwer, Paris, 2002.

AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Payot & Rivages, Paris, 1995.

AGAMBEN Giorgio, *Nudités*, Payot & Rivages, Paris, 2009, traduit de l'italien par Martin Rueff.

ANDERS Günther, GROSZ George *et al.*, *L'Art est en danger*, Allia, Paris, 2012.

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1961), collection « Agora-pocket », Calmann-Lévy, Paris, 1972.

ARENDT Hannah, *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Gallimard, Paris, 1989.

ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, texte établi par Ursula Ludz, Seuil, Paris, 1995.

AUGÉ Marc, DIDI-HUBERMAN Georges, ECO, Umberto, *L'Expérience des images*, INA, Bry-sur-Marne, 2011.

BADIOU Alain, *Petit Manuel d'Inesthétique*, Seuil, Paris, 1998.

BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, « Points Essais », Seuil, Paris, 1982.

BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988.

- BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), Allia, Paris, 2007.
- BERGER Anne-Emmanuelle, *Le Grand Théâtre du Genre. Identités, sexualités et féminisme en Amérique*, Belin, Paris, 2013.
- BERGSON Henri, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), « Quadrige », PUF, Paris, 1997.
- BOGGIO ÉWANJÉ-ÉPÉE Félix et MAGLIANI-BELKACEM Stella, *Les Féministes blanches et l'empire*, La Fabrique, Paris, 2012.
- BOUGNOUX Daniel, *La Crise de la représentation*, La Découverte, Paris, 2006.
- BOURCIER Marie-Hélène, *Sexpolitiques, Queer Zones 2*, La Fabrique, Paris, 2005.
- BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, « Points/Essais », Seuil, Paris, 1998.
- BURCH Noël, *De la beauté des latrines – Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, « Champs visuels », L'Harmattan, Paris, 2007.
- BUTLER Judith, *Ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, éditions Amsterdam, Paris, 2009, traduit de l'américain par Charlotte Nordmann.
- BUTLER Judith, *Le Pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, éditions Amsterdam, Paris, 2008, traduction de l'anglais par Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte/Poche, Paris, 2006, traduction française de l'américain par Cynthia Kraus.
- CICÉRON, *Devant la mort (Première Tusculane)*, Arléa, Paris, 1996, texte présenté par Pierre Grimal et traduit du latin par Danièle Robert.
- CHAMOISEAU Patrick et GLISSANT Édouard, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?*, éditions Galaade, Institut du Tout-Monde, 2007.
- CHOLLET Mona, *Beauté fatale : les nouveaux visages de l'aliénation féminine*, « Zones », La Découverte, Paris, 2012.
- DANTO Arthur, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, Claude Hary-Schaeffer, Seuil, Paris, 2000.
- DANTO Arthur, *L'Assujettissement philosophique de l'art* (1986), « Poétique », Seuil, Paris, 1993 pour la traduction française, traduction de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer.
- DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, La Dispute, Paris, 2007, traduction de l'américain par Marie-Hélène Bourcier.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux, Tome 2*, Minuit, Paris, 1980.
- DELTOMBE Thomas, *L'Islam imaginaire : la construction médiatique de l'islamophobie en France* (1975-2005), La Découverte, Paris, 2005.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Minuit, Paris, 2002.

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa Moderna. Essai sur le Drapé Tombé*, collection « Art et Artistes », Gallimard, Paris, 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Minuit, Paris, 2009.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontage du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Minuit, Paris, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris, 2009.
- Discours, images, dispositifs* (coll.), Philippe ORTEL (dir.), L'Harmattan, Paris, 2008.
- DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, « Philosophies », PUF, Paris, 2008.
- Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts* (coll.), Muriel PLANA et Frédéric SOUNAC (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2015.
- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, « Points », Seuil, 1952.
- FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, « Lignes d'art », PUF, Paris, 2010.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, tomes 1, 2 et 3, « Quarto », Gallimard, Paris, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies* (1966), éditions Lignes, Paris, 2009.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, « Tel », Gallimard, Paris, 1975.
- GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Tome 1, « La Présentation de soi », Minuit, Paris, 1973, traduction de l'anglais par Alain Accardo.
- GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Tome 2, « Les Relations en public », Minuit, Paris, 1975, traduction de l'anglais par Alain Kihm.
- GOFFMAN Erving, *L'Arrangement des sexes*, La Dispute, Paris, 2002, traduction de l'anglais par Hervé Maury.
- GOODMAN Nelson, *Langages des arts*, « Pluriel », Hachette, Paris, 1990, traduction de l'américain par Jacques Morizont.
- HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais*, éditions Exils, Paris, 2007, pour la traduction française.
- G. W. F. HEGEL, *Esthétique. Textes choisis* (1953), PUF, Paris, 16^e édition, 1998.
- G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, vol. 4, « Champs », Flammarion, Paris, 1979, traduction de l'allemand par S. Jankélévitch.
- JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Beaux-Arts de Paris, Paris, 2007, traduction de l'américain par Florence Nevoltry.
- KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éditions Macula, Paris, 1993, traduction de l'anglais par Jean-Pierre Criqui.
- LACHAUD Jean-Marc, NEVEUX Olivier (dir.), *Une Esthétique de l'outrage ?*, L'Harmattan, Paris, 2012.
- Le Dictionnaire universel des créatrices*, Béatrice DIDIER, Antoinette FOUQUE, Mireille CALLE-GRUBER (dir.), Éditions des Femmes, Paris, 2013.

- LATOUR Bruno, *Face à Gaïa*, « Les Empêcheurs de penser en rond », La Découverte, Paris, 2015.
- LEJEUNE Claire, *Âge poétique, âge politique*, L'Hexagone, Montréal, 1987.
- LUCRÈCE, *De la nature*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, traduction du latin par Henri Clouard.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979.
- MARQUIÉ Hélène et BURCH Noël (dir.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps*, L'Harmattan, Paris, 2006.
- MENGER Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Seuil/Gallimard, Paris, 2009.
- MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, « La République des idées », Seuil, Paris, 2002.
- MÉNIL Alain, *Les Voies de la créolisation. Essai sur Édouard Glissant*, Éditions de l'Incidence, Le Havre, 2011.
- MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator. Voir, faire voir*, Bayard, Montrouge, 2013.
- MONDZAIN Marie-José, *Le Commerce des regards*, Seuil, Paris, 2003.
- MONGIN Olivier, *L'Artiste et le politique. Éloge de la scène dans la société des écrans*, Textuel, Paris, 2004.
- NANCY Jean-Luc, *La Communauté affrontée*, Galilée, Paris, 2001.
- NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, nouvelle édition revue et augmentée, Christian Bourgeois, Paris, 1999.
- NAUGRETTE Catherine, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, volume 1, L'Harmattan, Paris, 2011.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « Classiques de poche », Librairie générale française, Paris, 1983, traduction de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Christian Bourgeois, Paris, 1991, traduction de l'allemand par Hans Hildenbrand et Laurent Valette.
- OLIVIER Alain Patrick, *Hegel, la genèse de l'esthétique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008.
- RANCIÈRE Jacques, *Chronique des temps consensuels*, Seuil, Paris, 2005.
- RANCIÈRE Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Amsterdam, Paris, 2009.
- RANCIÈRE Jacques, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris, 1995.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.
- RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004.
- SAID, Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), Seuil, Paris, 2005, traduction de l'américain par Catherine Malamoud.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, Paris, 1992.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, « Poétique », Seuil, Paris, 1999.

SOURIAU Étienne, *La Correspondance des Arts. Éléments d'esthétique comparée* (1947), Flammarion, Paris, 1969.

SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, publié sous la direction d'Anne Souriau, PUF, Paris, 1990.

SPINOZA Baruch, *L'Éthique*, « Folio/Essais », Gallimard, Paris, 1994.

WILLIAMS Patricia, *Seeing a colour-blind future. The Paradox of Race*, The 1997 Reith Lectures, Virago, London, 1997.

WITTIG Monique, *La Pensée straight*, Amsterdam, Paris, 2007.

Articles

ANDRIEU Bernard, « Révolution et hybridité : le transcorps », in *Le Portique*, 20/2007, mis en ligne le 6 novembre 2009 [En ligne].

BAUDRY Marie, « Lucioles malgré tout. Comment organiser le pessimisme ? », article consultable sur www.fabula.org, novembre 2011 [En ligne].

BOURDIEU Pierre, « L'Homme décide, la femme s'efface », in *Télérama*, n°2532, 22 juillet 1998, www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/entrevue/tele981.html [En ligne].

BOURDIEU Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°14, avril 1987.

DELPHY Christine, « Un point de vue féministe contre l'exclusion des élèves voilées », in « Débat sur le voile au Collectif Droit des femmes », lmsi.net, 17 novembre 2003 [En ligne].

DELPHY Christine, « Antisexisme ou antiracisme ? Un faux dilemme », in *Nouvelles Questions féministes*, volume 25, n°1, 2006, texte mis en ligne sur lmsi.net le 14 mars 2014 [En ligne].

FORMIS Barbara, « Échapper au réel », in *Multitudes*, 2011/1, n°44, p. 202 à 208.

GRANADE Gül Cevahir Sahin Granade, « La phénoménologie du corps et de l'intersubjectivité incarnée chez Gabriel Marcel et Merleau-Ponty. Position de thèse », www.parissorbonne.fr/IMG/pdf/GULCEVAHIR_SAHIN_Position.pdf [En ligne].

HERREN Michel, « Le Dionysos de Nietzsche. Retour à la *physis* », in *Généalogie de la pensée moderne*, Michael Esfeld et Jean-Marc Tétaz (dir.), Ontos Verlag (éd.), Frankfurt, 2004

HURBON Laennec, « Le vaudou haïtien », in *Encyclopædia Universalis*, <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/vodou-vaudo>, consulté le 23 mars 2014 [En ligne].

LACHAUD Jean-Marc, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », in *Socio-anthropologie*, 8/2000, mis en ligne le 15 janvier 2003 [En ligne].

MÉNIL Alain, « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l'identité ? » in *Rue Descartes* n°66, avril 2009.

SAUVAGNARGUES Anne, « Art mineur- art majeur : Gilles Deleuze », in *Espaces-Temps*, n° 78-79, 2002.

MAGUY MARIN

Textes d'intention

« La course à la vie », site de la compagnie Maguy Marin, compagnie-maguy-marin.fr [En ligne].

« Les Poètes et les Médéfiens », texte de la Compagnie Maguy Marin du 4 juillet 2003, consultable sur le site Centre Ressource/Agenda Artishoc, publié le 5 juillet 2003 [En ligne].

Note d'intention des *Applaudissements ne se mangent pas* (septembre 2002), texte reproduit dans programme du spectacle à l'Opéra de Paris-Palais Garnier, avril 2016.

Note d'intention de *Points de fuite*, programme du mardi 11 décembre 2001, Espace Albert Camus, Bron.

Note d'intention de *Salves*, site de la compagnie Maguy Marin, rubrique « Créations », compagnie-maguy-marin.fr [En ligne].

Note d'intention de *Turba*, site de la Compagnie Maguy Marin, rubrique « Créations », compagnie-maguy-marin.fr [En ligne].

Note d'intention d'*Umwelt*, site de la compagnie Maguy Marin, rubrique « Créations », compagnie-maguy-marin.fr [En ligne].

Documents de travail de la compagnie

Journal de création d'Umwelt, tenu de septembre à décembre 2004 par les interprètes de la Compagnie Maguy Marin, CCN de Rillieux-la-Pape, archives de la Compagnie Maguy Marin.

Ouvrage

PROKHORIS Sabine, *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, Les Presses du réel, Dijon, 2012.

Articles, extraits de programmes et entretiens

« La fraternité », entretien avec Maguy Marin réalisé par Éric Vautrin, *Théâtre/Public, Variations Radeau*, n°214, Éric Vautrin (dir.), Éditions Théâtrales, Montreuil, octobre-novembre 2014.

« *Salves – Cinéma* » par Éric Vautrin, in *Théâtre et Cinéma, le croisement des imaginaires*, Chabrol Marguerite Chabrol et Karsenti Tiphaine (dir.), PUR, Rennes, 2013.

« Faire, défaire, refaire – l'établi de Maguy Marin et Denis Mariotte », entretien avec Michèle Meunier, in *Aréa. L'art pense le monde*, n°8, Paris, été 2013.

« C'est assez amusant », entretien avec Maguy Marin et Denis Mariotte, propos recueillis par Fabienne Arvers, in *Maguy Marin. Festival d'automne à Paris, 13 octobre-15 décembre 2012*.

« Maguy Marin, l'insaisissable danse », entretien entre Maguy Marin et Marie-Valentine Chaudon, in *La Croix* du 18 novembre 2012.

« Maguy Marin à bon port », in *Libération* du 8 octobre 2012.

Maguy Marin, propos recueillis par Jacky Ohayon et Marie Briulé, feuille de salle de *nocturnes*, Théâtre Garonne, Toulouse, juin 2012.

« Travailler avec la matière », entretien entre Maguy Marin et Sabine Prokhoris, Citéphilo, Lille, 12 novembre 2011, archive audio téléchargeable sur citephilo.org [En ligne].

« Maguy Marin lance des Salves », entretien avec Maguy Marin, propos recueillis par Nicole Clodi, in *La Dépêche du Midi* du 8 novembre 2011.

Entretien inédit entre Maguy Marin et Marie Chavanieux, 2011, document fourni gracieusement par la Compagnie Maguy Marin, archives de la Compagnie Maguy Marin.

« De quels fantômes suis-je couvert ? », entretien entre Denis Mariotte et Sabine Prokhoris, in *Mouvement* n°6, octobre-novembre 2011.

« La danse n'est pas de la décoration », entretien entre Maguy Marin et Barbara Witkowska, dossier de presse de Charleroi Danse, 2011.

« Salves par la compagnie Maguy Marin au 104 » par Marielle Pelisséro, 15 mars 2011, www.insense-scenes.net [En ligne].

Entretien avec Maguy Marin, décembre 2010, programme d'*In Extremis. Du 11 au 15 janvier*, Théâtre Garonne, Toulouse.

« Ne pas faire diversion », entretien entre Maguy Marin et Bruno Tackels, juin 2010, programme du Théâtre de la ville, Paris, septembre-octobre 2010.

« Maintenant hier – Encore » par Gérard Mayen, newsletter de mouvement.net du 20 septembre 2010 [En ligne].

« Maguy Marin : le souffle des vaincus de l'Histoire » par Martine Maleval, in *Théâtre et Danse. Un croisement moderne et contemporain, Études Théâtrales*, n°49, Centre d'études théâtrales de l'Université de Louvain, 2010.

« La nuit remue » par Sabine Prokhoris in *Mouvement*, n°55, juin 2010.

Entretien entre Maguy Marin et Camille Paillet, 7 avril 2010, www.paris-art.com [En ligne].

« L'intranquille » par Sabine Prokhoris, in *Libération* du 19 novembre 2009.

« Maguy Marin : de *May B* à *Description d'un combat* » par Rosita Boisseau, in *La Scène*, automne 2009.

« Maguy Marin : fondement d'un combat » par Yannick Butel, 16 juillet 2009, www.insense-scenes.net [En ligne].

« Maguy Marin : là, où ça danse. » par Antonin Ménard, 14 juillet 2009, www.insense-scenes.net [En ligne].

« Maguy Marin : fondement d'un combat », Paroles croisées, Avignon 63^e édition, par Antonin Ménard, 14 juillet 2009, www.insense-scenes.net [En ligne].

« Danser ou ne pas danser ? » par Rosita Boisseau, in *Le Monde* du 27 février 2009.

« *Turba*, un spectacle transgressé » par Yoann Moreau, éd. Papiers-laboratoire, soumis le 8 février 2009, editions.papiers.org/laboratoire [En ligne].

« Le Poème chorégraphique » par Éric Vautrin, in *Mouvement*, n°50, janvier-mars 2009.

« La Tempête Marin » par Daniel Conrod, in *Télérama*, n°3031 du 13 février 2008.

« Maguy Marin : “En empêchant le trouble, la confusion, on empêche la vie” », entretien entre Maguy Marin et Gwenola David, in *Danser*, n°270, novembre 2007.

« *Umwelt* et contre tous », entretien avec Maguy Marin, propos recueillis par David S. Tran, in *Le Progrès* du lundi 29 novembre 2004.

« Maguy Marin en reconstruction », *Lyon Figaro, Cahier régional* n°3 du 29 novembre 2004.

« Un *May B* du nouveau siècle » par Gérard Mayen, programme du Théâtre de la Ville de Paris, du 22 au 26 novembre 2004.

Fusées, n°8, dossier consacré à Maguy Marin établi par Jean-Paul Manganaro, 2004.

« Danser : la force politique d'un infinitif » par Jean-Paul Manganaro in *Mouvement*, n°25, 2003.

« Maguy Marin : « Je ne peux pas refaire le monde ! », entretien entre Maguy Marin et Anne Masson, in *Danser*, n°218, février 2003.

« L'intranquillité de Maguy Marin », entretien entre Maguy Marin et J. Téphany, in *Les Cahiers de la Maison Jean Vilar*, n°85, 2003.

« Le Geste et la Parole au risque du terrain », entretien entre Maguy Marin et Gérard Mayen, in *Mouvement*, n°16, 2002.

« Maguy Marin révèle les tensions névralgiques du pouvoir » par Marie-Alix Pleines, in *Le Courrier* du 4 octobre 2002.

« À Rillieux, je replonge dans le réel », entretien entre Maguy Marin et P. de la Croix, in *Le Monde* du 6 février 2002.

« Il faut des lieux qui risquent des choses », entretien entre Maguy Marin et J.-P. Bourcier, in *La Tribune* du 30 novembre 2001.

« Maguy Marin, l'aire de jeu d'une déclaration d'indépendance », entretien entre Maguy Marin et Fabienne Arvers, in *Mouvement*, n°5, 1997.

Films

Groosland, film couleur de Jan Venema précédé de *Maguy Marin et Groosland*, film de Jessica Voeten et René van Gijn, 1989. Production : Inge le Cointre. Interviews : Gemma van Zeventer. Commissioning editor : Piet Erkelens © NOS 1989.

Maguy Marin, chorégraphe, « Paroles de Danse », documentaire couleur de Jean-Michel Plouchard, Injam Production, Paris Première, 1996.

Maguy Marin, la danse cachée, documentaire couleur de Marie-Hélène Rebois, Daphnie Production, CCN Rillieux-la-Pape-Compagnie Maguy Marin, 2009.

Maguy Marin, le pari de la rencontre, documentaire couleur de Luc Riolon, conception Ève Ruggieri, production France 2/24 images, diffusion France 2/Mezzo, 1999.

Quand le travail prend la parole, documentaire couleur de Sabine Prokhoris, DVD publié avec *Le Fil d'Ulysse – Retour sur Maguy Marin*, Les Presses du Réel, Dijon, 2012.

ALAIN BUFFARD

Textes d'intention

Note d'intention de *Baron samedi*, dossier de presse de *Baron samedi*, novembre 2010.

Note d'intention des *Inconsolés*, site de la compagnie PI : ES, rubrique « Créations » www.alainbuffard.eu/fr [En ligne].

Note d'intention d'*INtime/EXtime* et *MORE et encore*, site de la compagnie PI : ES, rubrique « Créations », www.alainbuffard.eu/fr [En ligne].

Note d'intention de *Tout va bien*, site de la compagnie PI : ES, rubrique « Créations », www.alainbuffard.eu/fr [En ligne].

Note d'intention de *Wall Dancin' Wall fuckin'*, site de la compagnie PI : ES, rubrique « Créations », www.alainbuffard.eu/fr [En ligne].

Films d'Alain Buffard

Des faits et gestes défaits, vidéo pour la villa Gillet, Lyon, décembre 2001.

My Lunch with Anna, production PI:ES / Alain Buffard, avec la participation du Centre d'Art Contemporain du Fresnoy, 2005.

Articles, extraits de programmes et entretiens

« Alain Buffard : “Je refuse la logique commémorative” », propos recueillis par Rosita Boisseau in *Le Monde* du 16 mars 2013.

« Les colonies revisitées », rubrique « Culture », in *Libération* du 08 mars 2013.

« Le Baron était en noir » par Gérard Mayen, texte publié le 18 mai 2012, www.mouvement.net [En ligne].

« *Baron samedi* », François Frimat, texte consultable sur le site de la compagnie PI :ES, www.alainbuffard.eu/fr [En ligne].

« Nudité, corps et “figure”. L'exemple chorégraphique » par Roland Huesca, in *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°8, 2011.

« Rencontre avec un homme en colère », entretien avec Alain Buffard, propos recueillis par Dominique Crébassol, in *Parcours Alain Buffard. Du 2 au 5 février 2011*, plaquette du festival international CDC, Toulouse, 2011.

« Connaître les mécanismes du pouvoir pour mieux les déjouer », entretien avec Alain Buffard, propos recueillis par Ève Beauvallet, programme de *Tout va bien*, Centre Pompidou, Festival d'automne à Paris, 13-17 octobre 2010.

« Tout est toujours plus simple que ce que l'on imagine. Une conversation avec Alain Buffard, Claudia Triozzi et Vera Mantero », propos recueillis par Tiago Bartolomeu Costa, publié le 13 décembre 2007, www.mouvement.net [En ligne].

Alain Buffard, propos recueillis par Jérôme Provençal, pour le Festival d'Automne à Paris, juin 2007.

« Tel est l'immense pouvoir de certaines chansons... » par Alain Ménil, programme de *(Not) a love song*, Centre Pompidou, Festival d'automne à Paris, 12-16 décembre 2007.

« Alain Buffard », entretien avec Gwenola David, in *Danser*, n°266, 2007.

« Histoire de fantômes, pendus, et autres vanités » par Laurent Goumarre, in *Art press* n°325, juillet-août 2006.

« Chorégraphes et danseurs se partagent le "Mauvais genre" d'Alain Buffard » par Rosita Boisseau, in *Le Monde* du 06 décembre 2004.

« Le corps sexué » par Sabine Prokhoris, in *Mouvement*, n°31, novembre-décembre 2004.

« Nudité, la danse des orifices » par Roland Huesca, in *Quant à la danse*, Le Mas de la danse, n°1, octobre 2004.

« Mauvais genre et mauvais plan » par Gérard Mayen, in *Quant à la danse*, n°1, éditions « Le Mas de la danse », Fontvieille, octobre 2004.

« Homme, danse et homosexualité » par Roland Huesca, in *Revue d'esthétique. Ce que l'art fait à la philosophie*, n°45, Jean-Michel Place (éd.), Paris, 2004.

« Le mur est en carton, c'est dire sa pauvre fragilité », par Laurent Goumarre, Théâtre de la Ville, 2003.

« Alain Buffard, interprète atypique » par Agnès Izrine, in *Danser*, n°222, juin 2003.

« Ils s'exposent », entretien avec Jennifer Lacey, Nadia Lauro et Alain Buffard par Yvane Chapuis, in *Art Press*, n°270, juillet-août 2001.

« Des Apprentissages. Questions à Alain Buffard » par Laurence Louppe, in *Nouvelles de danse*, n°46-47, Contredanse, Bruxelles, printemps-été 2001.

« *Dispositifs 3.1* » par Sabine Prokhoris, dossier de presse de *Dispositifs 3.1*, septembre 2000.

« Appropriations singulières » par Christophe Wavelet, in *Mouvement*, n°6, novembre-décembre 1999.

« Au-delà » par Laurence Louppe, in *Art Press*, novembre 1999.

« Dialogue sur et pour Jérôme Bel » par Alain Buffard et Xavier Le Roy, in *Mouvement* n°5, juin-septembre 1999.

« Tenir debout : ALÉAS », entretien avec Alain Buffard, propos recueillis par Seloua Boulbina et Sabine Prokhoris, in *Vacarme*, n°7, janvier 1999.

« L'art déceptif » par Alain Goumarre, in *Art Press* n°238, septembre 1998.

« Le corps de la danse : Alain Buffard », propos recueillis par Laurence Louppe, in *Art Press*, « Les Années danse », hors-série n°8, 1987-1988.

Entretiens filmés et radiophoniques

Rencontre avec Alain Buffard, *Le Rendez-vous*, émission radiophonique du 12 novembre 2012, France Culture.

Entretien entre Alain Buffard et Geisha Fontaine, 20 décembre 2004, 180 mn, Centre National de la Danse, Pantin, 2004.

HÉLA FATTOUMI ET ÉRIC LAMOUREUX

Textes d'intention

« La création chorégraphique », in *Instincts de danse*, En Vues/ Émile Lansman, Paris, 1999.

« L'ici et l'ailleurs », projet pour le CCN/CBN, 2004.

« L'ici et l'ailleurs », projet pour le CCN/CBN, 2010-2013, site du CCN/CBN, www.ccnbn.com/fattoumilamoureux/hela-fattoumi-eric-lamoureux [En ligne].

Note d'intention de *Just to dance*, site du CCN /CBN, rubrique « Fattoumi-Lamoureux », www.ccnbn.com/fattoumilamoureux/hela-fattoumi-eric-lamoureux [En ligne].

Note d'intention de *Lost in burqa*, site du CCN /CBN, rubrique « Fattoumi-Lamoureux », www.ccnbn.com/fattoumilamoureux/hela-fattoumi-eric-lamoureux [En ligne].

Note d'intention de *Manta*, site du CCN /CBN, rubrique « Fattoumi-Lamoureux », www.ccnbn.com/fattoumilamoureux/hela-fattoumi-eric-lamoureux [En ligne].

Note d'intention de *Masculines*, site du CCN /CBN, rubrique « Fattoumi-Lamoureux », www.ccnbn.com/fattoumilamoureux/hela-fattoumi-eric-lamoureux [En ligne].

Note d'intention d'*Une douce imprudence*, site du CCN/CNB, rubrique « Fattoumi-Lamoureux », site du CCN/CBN, www.ccnbn.com/fattoumilamoureux/hela-fattoumi-eric-lamoureux [En ligne].

Note d'intention de *Wasla, ce qui relie*, texte consultable sur le site numeridanse.fr, http://www.numeridanse.tv/fr/video/613_wasla-ce-qui-relie [En ligne].

Ouvrages

ROQUET Christine, *Fattoumi Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Atlantica/Séguier, Biarritz, 2009.

WAVELET Christophe, VERNAY Marie-Christine, DE PONTCHARRA Natacha, *Instincts de danse*, En Vues/ Émile Lansman, Paris, 1999.

Articles, extraits de programmes et entretiens

« *Masculines* sape les frontières », entretien avec Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, propos recueillis le 3 janvier 2013 par Nathalie Yokel, in journal-laterrasse.fr [En ligne].

« Ce que la danse fait au *niqab* » par Gérard Mayen, in *Repères. Cahier de danse*, n°27, CDC Val de Marne, Vitry-sur-Seine, avril 2011.

« La danse de l'identité » par Thomas Hahn, in *Cassandre, L'Art en procès*, n°82, été 2010.

« Quand la plasticienne Majida Khattari lève le voile sur ses burqas », 12 avril 2010, www.france24.com/.../20100411-quand-plasticienne-majida-khattari-leve-le-voile-bu... [En ligne].

« Il faut désacraliser le débat sur le voile », entretien avec Héla Fattoumi et Majida Khattari, propos recueillis par Laure Constantinesco, information.tv5monde.com › Info, 23 mars 2010 [En ligne].

« Le voile intégral est une cage où l'on suffoque », par Alex Plessier in *La Provence*, 16 février 2010.

Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, programme de la saison 2009-2010 du CCN/ CBN, propos recueillis en décembre 2009.

« Héla Fattoumi danse et lève le voile », entretien avec Héla Fattoumi, propos recueillis par Claire Robin, in *Ouest France* du 2 décembre 2009.

Héla Fattoumi, extrait d'entretiens, dossier de presse de *Manta*, 2009.

« L'étonnant mariage de la danse et de la musculation » par Rosita Boisseau, in *Le Monde* du 17 avril 2007.

Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, « Trajectoires insolites », programme de *La Madâ'a*, Arsenal de Metz, novembre 2004.

« Habiter poétiquement », entretien entre Héla Fattoumi, Éric Lamoureux et Christophe Wavelet, in *Instincts de danse*, En Vues/ Émile Lansman, Paris, 1999.

Films

Animal regard, réalisation B. Silvestre, production Compagnie des Indes, 2003.

Entre-temps, réalisation B. Silvestre, production Compagnie des Indes, 2004.

La Madâ'a, réalisation B. Silvestre, production Compagnie des Indes/Arte Production, 2006.

Manta, réalisation Valérie Urréa, production La Compagnie des Indes/Gildas le Roux, 2012.

Portraits de chorégraphes-directeurs de CCN d'origine étrangère, réalisation C. Amrimoz, Cité Nationale de l'Immigration, Paris, 2006.

Solstice-film, réalisation C. Bargues, Canal +/Centre Beaubourg, 1996.

Index

- ABRAMOVIĆ, M., 219
ACCONCI, V., 48, 129, 132, 167, 219
ADOLPHE, J.-M., 22, 81, 117
ADORNO, T.W., 150
AGAMBEN, G., 86, 276, 288
ALTMAN, R., 338
ALVAREZ, A., 98
ALVAREZ, U., 123
AMBASH, D., 45, 212
AMIEL, V., 244, 273
APPIA, A., 76
ARDENNE, P., 164
ARENDRT, H., 16, 17, 18, 47, 53, 127,
143, 189, 190, 199, 201
ARISTOTE, 58, 62, 189, 191, 199
ARTAUD, A., 78, 126, 187, 213, 222,
283
BADIOU, A., 19, 68, 73, 151, 183, 190,
226, 229, 361
BAERT, X., 259
BAGOUET, D., 44, 45, 112, 122, 174
BAKHTINE, M., 343
BALLET THÉÂTRE DE L'ARCHE, 45
BANES, S., 41, 77, 82, 85, 87, 100, 101,
103, 104, 105, 106, 107
BARBÉRIS, I., 23, 24, 26, 28, 31, 32, 34,
49, 146, 147, 150, 152, 153, 168, 170,
171, 174, 187, 330, 347, 362
BARTENIEFF, I., 89
BARTHES, R., 69, 71
BATAILLE, G., 210, 222, 286
BAUMGARTEN, A. G., 57
BAUSCH, P., 44, 213, 214, 242, 369,
370, 371, 372
BEAUCHAMP, P., 56
BEAUQUEL, J., 65, 69, 72
BECKETT, S., 122
BÉJART, M., 112, 212, 282
BEL, J., 45, 46, 117, 118, 147, 158, 161,
170, 174, 175, 176, 178, 179, 392
BELLMER, H., 219
BÉNÉTEAUD, A., 123
BENGOLEA, C., 147, 148, 240
BENJAMIN, W., 55, 127, 197, 206, 271,
272
BERGER, A.-E., 292, 293, 311
BERGSON, H., 70, 272, 276, 277
BERNARD, M., 25, 38, 39, 40, 41, 49,
67, 81, 82, 85, 176, 177, 313, 318, 320
BEUGRÉ, N., 347, 354, 355
BIET, C., 255, 256, 322
BLACK MOUNTAIN COLLEGE, 26
BOISSEAU, R., 139, 211, 389, 390, 391,
392, 394
BOUGNOUX, D., 174, 182
BOULBÈS, C., 164, 178, 381
BOURCIER, M.-H., 203, 294, 312, 313,
345, 358, 363, 384
BOURDIEU, P., 16, 124, 127, 296, 301
BOURRIAUD, N., 19
BRECHT, B., 19, 26, 28, 31, 33, 34, 187,
188, 189, 207, 213, 214, 221, 227, 237,
244, 245, 333, 341, 343, 349, 350, 351,
352, 377
BROOK, P., 213
BROWN, J., 220, 303
BROWN, T., 30, 101, 105, 106, 108
BRYARS, G., 215
BUFFARD, A., 3, 5, 9, 45, 47, 48, 118,
121, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
135, 136, 147, 157, 175, 176, 180, 181,
187, 195, 197, 198, 201, 202, 203, 204,
217, 218, 219, 220, 226, 227, 228, 229,
239, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328,
329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336,
337, 338, 339, 341, 344, 345, 346, 347,
348, 349, 350, 351, 353, 354, 357, 358,
359, 360, 361, 364, 365, 366, 367, 391,
392, 393
BUFFARD, C.-H., 234
BURDEN, C., 165
BURT, R., 102, 369
BUTLER, J., 49, 311, 313, 316, 323, 335,
341, 347, 350

CAGE, J., 26, 34, 102, 162, 163
 CARNETS BAGOUET, 115
 CASERTA, M., 211
 CASINI ROPA, E., 295, 296, 297
 CASTELLUCCI, R., 20, 147
 CHAIGNAUD, F., 147, 148, 240
 CHALAYAN, H., 304, 305
 CHAMOISEAU, P., 142
 CHAPUIS, Y., 132, 158, 392
 CHARCOT, J.-M., 300
 CHARLOT, 300
 CHARMATZ, B., 37, 38, 45, 117, 118,
 147, 158, 170, 176, 236
 CHILDS, L., 101, 296
 CHION, M., 258, 273, 274
 CHOPINOT, R., 44, 129, 130, 240
 COMPAGNIE VOLUBILIS, 46
 COMTÉ, P., 65
 COPELAND, M., 158, 159
 CORSINO, N+N, 30
 COURBET, G., 302
 CRAIG, E. G., 27
 CRÉBASSOL, D., 136, 197, 338, 392
 CROCE, C., 166
 CUNHA, T., 123
 CUNNINGHAM, M., 30, 34, 44, 55, 56,
 68, 101, 111, 112, 162, 174, 224, 234,
 370
 DADA, 101, 131, 243
 DANTO, A., 23, 179
 DAVID, G., 128, 129, 134, 208, 215,
 218, 390, 392
 DE ANGELIS, L., 335
 DE CAHUSAC, L., 60
 DE CHAILLÉ, F., 179, 180, 240
 DE NERCY, L., 137
 DE VÉRICOURT, E., 123
 DE VILLEPOIX, A., 131
 DEBORD, G., 161
 DECOUFLÉ, P., 128
 DEE, G., 324, 329, 330
 DELAUNAY, R., 334, 339
 DELEUZE, G., 25, 39, 49, 241, 243,
 273, 277, 278, 285, 287, 360, 373, 388
 DELPHY, C., 293
 DESNOS, R., 279
 DIDI-HUBERMAN, G., 126, 208, 271,
 275, 278, 280, 283, 287, 288, 289, 300
 DIETRICH, M., 352
 DIVERRÈS, C., 112
 DIZIEN, B., 137
 DOBBELS, D., 71, 90, 91, 92, 108, 136
 DONATA D'URSO, M., 179
 DORSEN, A., 170
 DOUSSET, A., 334, 335, 339, 340, 341
 DOZE, M., 9, 130, 131, 203, 240, 324,
 331
 DUCHAMP, M., 103
 DUDLEY, J., 95, 96, 97, 99, 100
 DUNCAN, I., 63, 70, 93, 295
 DUNN, R., 102, 234
 DUPUY, D., 43, 84, 90, 111, 120, 182
 DUPUY, F., 43
 EISENSTEIN, S., 26, 243, 244, 245,
 274, 382
 ELLISON, R., 357
 ÉPICURE, 70, 260, 269
 FABRE, J., 20, 147, 148
 FANON, F., 335, 357
 FARBER, V., 128
 FARGES, B., 128
 FATTOUMI, H., 3, 5, 9, 47, 48, 121,
 130, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
 143, 144, 195, 198, 199, 204, 205, 221,
 222, 223, 224, 228, 236, 238, 239, 292,
 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302,
 304, 305, 307, 311, 312, 313, 316, 319,
 321, 358, 359, 360, 361, 363, 365, 366,
 367, 394
 FATTOUMI-LAMOUREUX, 48, 136,
 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 204,
 205, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 229,
 238, 239, 291, 297, 303, 305, 310, 311,
 320, 360, 361, 367, 393
 FEBVRE, M., 36, 45, 50, 69, 72, 76, 77,
 177, 178, 185, 186, 241, 263, 265, 375
 FÉRAL, J., 168, 169, 175, 285
 FLUXUS, 26, 45, 101, 163, 381
 FONTAINE, G., 48, 132, 133, 134, 135,
 203, 218, 323, 393
 FORMIS, B., 23, 101, 103, 104, 107, 163,
 349
 FORTI, S., 106, 375

FOUCAULT, M., 47, 49, 87, 88, 134,
 135, 146, 150, 217, 253, 310, 321, 354,
 360, 373
 FRÉTARD, D., 36, 131, 176
 FRIGATO, L., 123
 FRIMAT, F., 29, 36, 37, 40, 89, 115, 326,
 332, 346, 391
 FULLER, L., 70, 93, 295, 296
 GALLOTTA, J.-C., 44, 45, 122, 174, 234
 GARCIA, R., 20, 147
 GARCIN-MARROU, F., 269, 323
 GAUDIN, J., 137
 GEDULD, V. P., 95, 97
 GERMAIN-THOMAS, P., 43, 116, 119,
 120, 138, 180, 375
 GHADIRIAN, S., 295
 GHEORGIU, M.-H., 128
 GILBERT & GEORGE, 164
 GILLES DE BINCHE, 214
 GINOT, I., 49, 56, 68, 83, 87, 105, 106,
 108, 371
 GIRAUD, A., 183
 GLISSANT, E., 139, 141, 142, 143, 346,
 349, 353, 355, 357, 358, 386
 GODARD, J.-L., 332
 GODIN, J.-P., 332
 GOETHE, J. W., 324, 329, 330
 GOFFMAN, E., 87, 127, 183
 GOLDBERG, R., 162, 163, 165, 166,
 167, 168, 171, 179
 GOLRING, L., 327
 GOODMAN, N., 64, 65, 66
 GORDON, D., 101, 104
 GORDON, L., 353, 355, 357
 GOUMARRE, A., 131, 156, 157, 393
 GOURFINK, M., 30, 31, 45, 118, 176,
 179, 180
 GRAHAM, M., 41, 95, 96, 99, 102, 249,
 295, 297, 309
 GRAMSCI, A., 53
 GRAND UNION, 89, 102, 103, 162,
 174
 GRTOP, 45
 GUATTARI, F., 25, 39, 142, 241
 GUELLOUZ, M., 72
 GUENOUN, D., 18, 19, 49, 183, 184,
 190, 201, 202, 265
 GUHÉRY, S., 169, 177
 GUIGOU, M., 113, 116
 GUILBERT, L., 93, 371, 375
 HABERMAS, J., 20
 HAHN, T., 144, 394
 HALPRIN, A., 102, 104, 106, 129, 162,
 178, 217, 218, 336, 349, 369
 HAWKINS, E., 89
 HAY, D., 101
 HEGEL, G. W. F., 25, 56, 57, 58, 59, 60,
 62, 66, 386
 HEINICH, N., 131, 145, 146, 147
 HELBO, A., 169, 170, 171
 HESS, E., 219
 HIGGINS, D., 26
 HOCQUEMILLER, M., 20
 HOFFMANN, R., 296
 HÖLDERLIN, F., 216
 HOLLIDAY, B., 98
 HOLM, H., 95
 HOPPER, E., 289
 HUESCA, R., 70, 74, 75, 147, 148, 391,
 392
 HUMPHREY, D., 95, 232, 234, 249
 HUYNH, E., 45, 117, 118, 170, 176, 179,
 180
 INGRES, J.-A., 206, 316
 IVES, C., 130, 203, 324
 IZRINE, A., 43, 44, 112, 114, 115, 120,
 128, 217, 218, 392
 JACCOTTET, P., 222
 JAMESON, F., 24, 28, 145, 156, 171,
 247
 JAQUES-DALCROZE, E., 89, 232
 JOLLY, G., 182, 271
 JOOS, K., 108, 111, 182
 JOURNIAC, M., 164, 167
 JOY DIVISION, 220
 JUDSON CHURCH, 41, 89, 101, 102,
 103, 105, 106, 156, 174, 234
 JUREN, A., 170
 KANT, E., 66, 220
 KANTOR, T., 161, 213
 KAPROW, A., 26, 101, 163
 KEATON, B., 278
 KELLEY, M., 48, 132, 219

KHATTARI, M., 198, 199, 205, 304,
 305, 307, 367, 394
 KIM, C., 69
 KLIMT, G., 310
 KOLB, A., 94, 102
 KOULECHOV, L., 243
 KREJČA, O., 188
 KUBRICK, S., 333, 338
 LA RIBOT, 20, 147, 178
 LABAN, R., 30, 41, 65, 70, 74, 89, 111,
 232, 233, 370
 LACEY, J., 130, 132, 147, 180, 392
 LACHAUD, J.-M., 22, 23, 24, 29, 242,
 245
 LADY HAMILTON, 264
 LAMOUREUX, E., 3, 5, 9, 47, 48, 121,
 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143,
 195, 198, 204, 205, 221, 222, 223, 224,
 228, 236, 238, 239, 292, 294, 298, 304,
 305, 307, 308, 311, 312, 313, 316, 319,
 321, 358, 359, 360, 361, 365, 366, 367,
 394
 LANG, J., 114
 LARRIEU, D., 128, 137
 LAUNAY, I., 37, 38, 49, 71, 73, 84, 85,
 87, 115
 LAURENT, A., 130
 LAURO, N., 132, 180, 392
 LAZARINI, X., 139, 238, 314
 LE ROY, X., 45, 118, 147, 160, 161, 176,
 179, 392
 LEBRUN, T., 46, 179
 LEHMANN, H.-T., 19, 20, 21, 22, 25,
 35, 78, 145, 147, 153, 169, 174, 189,
 217
 LEICK, F., 123
 LEPECKI, A., 161
 LESSING, G. E., 24
 LEWIS, N., 102
 LI, B., 31
 LINKE, S., 296
 LISPECTOR, C., 222
 LIVINGSTON, J., 350
 LOUPPE, L., 42, 43, 49, 63, 71, 76, 88,
 89, 90, 91, 111, 112, 113, 117, 119,
 120, 130, 131, 132, 156, 160, 183, 195,
 218, 225, 228, 231, 232, 234, 236, 249,
 288, 392, 393
 LUCRÈCE, 200, 207, 216, 260, 261, 265,
 266, 268, 269, 270, 287, 360
 LUSHABA, H., 347, 356
 LYOTARD, J.-F., 20, 169
 MALLARMÉ, S., 70
 MANOLOGLOU, A., 123
 MANTERO, V., 130, 131, 221, 392
 MARIN, M., 3, 5, 9, 44, 45, 47, 48, 112,
 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,
 136, 174, 180, 181, 185, 187, 195, 197,
 199, 200, 201, 206, 207, 208, 210, 211,
 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 222,
 227, 228, 229, 233, 236, 238, 239, 247,
 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255,
 256, 257, 258, 259, 260, 261, 265, 266,
 268, 270, 271, 272, 278, 279, 281, 282,
 283, 284, 286, 287, 288, 289, 322, 331,
 337, 359, 360, 361, 364, 365, 366, 367,
 368, 388, 389, 390, 391
 MARIOTTE, D., 9, 47, 123, 126, 180,
 197, 199, 200, 201, 207, 208, 215, 228,
 238, 248, 251, 258, 260, 265, 266, 268,
 273, 275, 284, 287, 367, 389
 MARQUIÉ, H., 9, 49, 82, 83, 93, 144,
 149, 151, 152, 291, 318, 319, 375
 MARTEL, S., 347
 MARTIN, R., 96
 MASLOW, S., 99
 MASSON, A., 123, 390
 MATOS, J.-M., 30
 MAYEN, G., 124, 131, 176, 253, 254,
 389, 390, 391, 392, 394
 McCARTHY, P., 132, 219
 MEEROPOL, A., 98
 MÉNIL, A., 346, 352, 353, 355, 357, 358,
 392
 MERLEAU-PONTY, M., 90, 387
 MEYERHOLD, V., 26, 187, 243, 244,
 256, 343, 364, 365, 379
 MICHAUD, Y., 15, 18, 19, 134, 172
 MICHAUX, H., 15, 216, 222, 259
 MNOUCHKINE, A., 123, 125
 MOLINET, E., 24, 29
 MONTAIGNAC, K., 147, 148
 MONTAIGNE, M., 299

MONTET B., 112, 130
 MOREAU, Y., 211, 260, 390
 MUDRA, 112, 122, 212, 213, 214, 282
 MUNCH, E., 289, 301
 MUNIER, R., 222
 MUNYANEZA, D., 347, 352
 MURCIA, S., 347, 350
 MURILLO, B. E., 264, 289
 NANCY, J.-L., 16, 47, 49, 127, 256, 268, 269, 283
 NAUGRETTE, C., 58
 NAUMAN, B., 48, 132, 219, 321
 NELSON, J.-C., 341
 NELSON, J-C, 44, 45, 122, 174, 234, 341, 344
 NESHAT, S., 294, 300
 NEVEUX, O., 49, 78, 151, 152, 166
 NEW DANCE GROUP, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 375
 NIETZSCHE, F., 66, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 387
 NIJINSKI, V., 74
 NIKOLAÏS, A., 128
 NITSCH, H., 164, 167
 NORMAN, S. J., 167
 NORMAND, O., 333, 334, 337, 339, 340, 342, 346, 347, 350, 353
 NOUVELLE DANSE FRANÇAISE, 43, 44, 111, 113, 114, 116, 173, 177, 369, 370
 NOVERRE, J.-G., 60, 61, 62, 65, 177
 OBADIA, R., 44
 OCKO, E., 95, 99
 OLIVIER, A. P., 56
 OLSON, 26
 ONO, Y., 178
 ORLAN, 167, 178, 205, 295, 297
 ORTEL, P., 27
 OURAMDAME, R., 130
 PAILLET, C., 126, 214, 215, 228, 389
 PANE, G., 167, 178, 295
 PASCAL, B., 259, 287, 351, 378, 380, 383
 PASOLINI, P. P., 126, 278, 382
 PAVIS, P., 35, 183, 242, 244, 247, 256, 266, 274, 316, 343
 PAXTON, S., 23, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 129, 132, 161, 217, 218
 PÉGUY, C., 214, 216, 250
 PELLEGRIN, J., 158
 PESSOA, F., 216
 PICKELS, A., 235, 237
 PICON-VALLIN, B., 343, 364, 365
 PISCATOR, E., 13, 26, 243, 244
 PLANA, M., 9, 19, 21, 38, 39, 46, 49, 68, 77, 93, 94, 121, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 190, 191, 209, 212, 216, 227, 235, 265, 271, 292, 299, 321, 322, 323, 330, 340, 341, 344, 345, 351, 352, 362
 PLATON, 69, 191, 255
 POLO, C., 123
 POTASH, M., 137
 POUILLAUDE, F., 40, 41, 42, 65, 81, 86, 91, 96, 157, 224, 231, 232, 233, 313, 318, 374
 POUIVET, R., 65, 67, 70, 73
 PRIMUS, P., 98
 PROKHORIS, S., 124, 125, 126, 127, 132, 248, 253, 260, 289, 348, 389, 391, 392, 393
 PURDY, J., 220, 324, 330
 PY, O., 123
 RAINER, Y., 41, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 129, 161, 217, 218
 RAMEAU, J.-P., 221, 333
 RAMOS ROSA, A., 222
 RANCIÈRE, J., 15, 16, 17, 18, 19, 22, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 49, 50, 53, 54, 55, 63, 76, 87, 92, 93, 105, 150, 153, 155, 163, 172, 183, 184, 190, 191, 196, 227, 228, 242, 247, 248, 261, 361, 362, 363
 RAUSCHENBERG, R., 26
 RAWLS, W., 347, 354, 355
 REBOIS, M.-H., 210, 366, 391
 REED, L., 220, 221
 RÉGY, C., 18
 REMBRANDT, 264
 REY, A., 183
 RIMBAUD, A., 333
 RIZZO, C., 37, 117, 118, 130, 180
 ROBINSON, J., 43, 111, 229, 232, 233, 250

ROQUET, C., 83, 136, 137, 140, 141,
 223, 224, 225, 239
 ROUSSEAU, J.-J., 76
 ROUX, C., 46, 117, 118, 159, 160, 161,
 168, 176
 RYNGAERT, J.-P., 240, 338
 SAINT-DENIS, R., 70
 SAISON, M., 18, 35, 188
 SAMMARCO, E., 123
 SAPORTA, K., 44
 SARRAUTE, N., 222
 SARRAZAC, J.-P., 25, 33, 173, 187, 188,
 240, 241, 245, 314
 SCHAEFFER, J.-M., 59, 66, 74, 75, 259
 SCHNEEMANN, C., 167, 295
 SCHOPENHAUER, A., 66, 70, 74, 75
 SCHUBERT, F., 214, 250, 262, 324
 SCOTT, L., 102
 SEHGAL, T., 157
 SERMON, J., 240, 262, 338
 SHELEF, T., 334
 SHERMAN, C., 205
 SHUSTERMAN, 71
 SMITH, J., 219
 SOKOLOV, A., 97
 SOUNAC, F., 57, 60, 66, 209, 216, 265,
 321, 323
 SOURIAU, E., 29, 55, 67
 SPINOZA, B., 37, 251, 254, 260, 360
 STIEGLER, B., 19, 21, 183, 184, 190
 SUQUET, A., 95, 96, 97, 98, 100
 TANAKA, M., 111
 TANGUY, F., 18, 123, 125, 216
 TCHOMANGA, B., 334, 336, 337, 338,
 339, 341, 344
 TESHIGAWARA, S., 111
 THIEÛ NIANG, T., 138
 THOMSON, D., 240, 347, 349, 351,
 354, 356
 THROBBING GRISTLE, 328, 330
 TOEPLITZ, K. T., 30, 180
 TOUZÉ, L., 45, 117, 118, 180
 TRIAU, C., 255, 256, 322
 TRIOZZI, C., 130, 131, 221, 392
 UBERSFELD, A., 343, 364
 VALÉRY, P., 70
 VAN HAESBROECK, E., 18
 VELASQUEZ, D., 263, 264
 VERLET, C., 211
 VERMOT, L., 334, 336, 342
 VERRET, F., 44
 VERRIÈLE, P., 44, 45, 114, 119, 139,
 188, 189, 235
 VERTOV, D., 243, 259
 VILLEMUR, F., 321
 VINCENT, G., 53, 77
 VON TRIER, L., 220
 VON UEXKÜLL, J., 207, 251
 WAGNER, R., 27, 76
 WARBURG, A., 287, 288, 300
 WARHOL, A., 279, 282
 WAVELET, C., 133, 136, 137, 138, 159,
 392, 394
 WEILL, K., 34, 213, 214, 221, 333, 341,
 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 383
 WELLS, H. G., 357
 WIGMAN, M., 41, 63, 95, 111, 232, 370
 WILDING, F., 167
 WILLIAMS, P., 346
 WITTIG, M., 311
 WOOD, E., 137
 WORKERS DANCE LEAGUE, 95, 98,
 99
 YANO, H., 111
 ZIANE, M., 139, 239

Table des figures

Figure 1 : le « Palais des Glaces » d' <i>Umwelt</i> (2004) © Didier Grappe.	253
Figure 2 : un personnage insolite dans <i>Umwelt</i> (2004) © Didier Grappe.	253
Figure 3 : la « belle mécanique » se détraque dans <i>Umwelt</i> (2004) © Didier Grappe.	254
Figure 4 : les interprètes-rhapsodes dans <i>Umwelt</i> (2004) © Didier Grappe.	257
Figure 5 : corps quotidien et corps ludique dans <i>Turba</i> (2007) © Didier Grappe.	261
Figure 6 : un « tableau vivant » dans <i>Turba</i> (2007) © Didier Grappe.	264
Figure 7 : les « paysages mouvants » de <i>Turba</i> (2007) © Didier Grappe.	265
Figure 8 : l'image finale de <i>Turba</i> à la splendeur baroque (2007) © Didier Grappe.....	267
Figure 9 : des personnages pris dans des situations quotidiennes, <i>nocturnes</i> (2012) © Didier Grappe.....	275
Figure 10 : le Dormeur, <i>nocturnes</i> (2012) © Didier Grappe.	276
Figure 11 : les « passants » de <i>Salves</i> (2010) © Didier Grappe.	279
Figure 12 : scène de jonglage, <i>Salves</i> (2010) © Didier Grappe.....	280
Figure 13 : des symboles éculés ? <i>Salves</i> (2010) © Didier Grappe.....	281
Figure 14 : une image à la Andy Warhol dans <i>Salves</i> (2010) © Didier Grappe.....	282
Figure 15 : recoller les morceaux, <i>Salves</i> (2010) © Didier Grappe.	284
Figure 16 : la mise en abyme des regards dans <i>nocturnes</i> (2012) © Didier Grappe.	285
Figure 17 : la prostituée, <i>nocturnes</i> (2012) © Didier Grappe.	286
Figure 18 : "Le Cri", <i>Manta</i> (2009) © Laurent Philippe.....	301
Figure 19 : le corps révélé, <i>Manta</i> (2009) © Laurent Philippe.	303
Figure 20 : la burqa-tube, <i>Lost in burqa</i> (2011) © viadanse.com.	306
Figure 21 : un Darth Vader d'un nouveau type, <i>Lost in burqa</i> (2011) © viadanse.com. ...	307
Figure 22 : les Odalisques, <i>Masculines</i> (2013) © faitsdhiver.com.	317
Figure 23 : la Bacchanale, <i>Masculines</i> (2013) © faitsd'hiver.com.	319
Figure 24 : les fantasmagories des <i>Inconsolés</i> (2005) © Marc Damage.....	326
Figure 25 : les jeux sadiques des <i>Inconsolés</i> (2005) © Marc Damage.....	328
Figure 26 : drôle de troupe, <i>Tout va bien</i> (2010) © Marc Damage.	336
Figure 27 : le « Chant des Canons », <i>Tout va bien</i> (2010) © Marc Damage.	340
Figure 28 : "La machine à baiser le cul", <i>Tout va bien</i> (2010) © Marc Damage.	344
Figure 29 : la « piste » de <i>Baron samedi</i> (2012) © Cyrille Karam.	348
Figure 30 : la mise aux enchères, <i>Baron Samedi</i> (2012) © Cyrille Karam.....	353
Figure 31 : pas de deux entre le Prostitué et le Maquereau © Cyrille Karam.....	355
Figure 32 : la scène des masques, <i>Baron samedi</i> (2012) © Cyrille Karam.....	356

Table des matières

Résumé	3
<i>Abstract</i>	5
Remerciements.....	9
Sommaire	11
Introduction.....	15
PARTIE 1 : LA DANSE CONTEMPORAINE AU DÉFI DU POLITIQUE.....	51
1.1 La danse, en-deçà du politique ?	53
1.1.1 La minorisation de la danse en tant qu'art.....	56
1.1.1.1 La danse dans le système des arts.....	57
1.1.1.2 Danse et théâtre.....	58
1.1.1.3 Danse et musique.....	64
1.1.2 La danse, un art métaphysique ?	68
1.1.2.1 Un art en-deçà ou au-delà du <i>logos</i> ?.....	69
1.1.2.2 Un art dionysiaque ?.....	73
1.2 Politicité de la danse	81
1.2.1 Politicité de la danse : points de vue croisés.....	82
1.2.1.1 L'émergence d'un point de vue endogène.....	83
1.2.1.2 Le "travail politique" de la danse.....	86
1.2.2 Politiques de l'esthétique en danse au XX ^e siècle	92
1.2.2.1 "Danse radicale" et modernisme.....	93
1.2.2.2 Horizons utopiques et pratiques politiques de la <i>post-modern dance</i>	100
1.3 L'utopie contemporaine à l'épreuve du réel	111
1.3.1 Utopie et cadrage institutionnel	114
1.3.2 Des chorégraphes <i>embarqués</i>	121
1.3.2.1 Maguy Marin.....	122
1.3.2.2 Alain Buffard.....	128
1.3.2.3 Les Fatlam ou "le politique inaperçu".....	136
1.3.3 Les risques d'un régime d'indistinction.....	144

1.4 Quel hybride pour quelle politique ?	155
1.4.1 La danse contemporaine « entre les arts »	155
1.4.2 <i>Le devenir performatif</i> : une politisation de la danse ?	159
1.4.2.1 Années 1960 et 1970 : aux heures chaudes de la performance.....	161
1.4.2.2 La performance : "provocatrice", "indomptable", "invendable".....	165
1.4.2.3 Limites politiques du "performatif" au tournant du XX ^e et du XXI ^e siècles.....	168
1.4.3 Pour un retour à la théâtralité <i>de</i> la danse et <i>dans</i> la danse.....	173
1.4.3.1 Puissance dissensuelle de la <i>doxa</i> anti-fiction dans les années 1990.....	173
1.4.3.2 Performativité et hybridité de la danse contemporaine.....	179
1.4.3.3 Politiser la danse aujourd'hui.....	181
 PARTIE 2 : HYBRIDATION ET POLITISATION DE LA DANSE	193
 2.1 Désirs et modèles	195
2.1.1 Désirs de réalité.....	197
2.1.1.1 Le souci du monde.....	197
2.1.1.2 La critique de la domination.....	201
2.1.2 Désirs d'altérité.....	209
2.1.2.1 Maguy Marin : vers le <i>poème chorégraphique</i>	210
2.1.2.2 Alain Buffard : de la "danse plasticienne" à la "tragédie musicale".....	217
2.1.2.3 Les Fatlam <i>sous influence</i>	221
2.1.3 La part de l'expérimentation.....	225
 2.2 Écritures	231
2.2.1 Composition et dramaturgie.....	232
2.2.2 Composition et montage.....	240
 2.3 Hybrides # 1 : Compagnie Maguy Marin	247
2.3.1 <i>Umwelt</i> : l'art de la fugue.....	248
2.3.2 <i>Turba</i> , une fresque à la splendeur baroque	260
2.3.3 <i>Salves</i> et <i>nocturnes</i> : « L'art du battement des images »	271
2.3.3.1 Poétiques du montage.....	272
2.3.3.2 <i>Salves</i> ou comment "organiser le pessimisme".....	278
2.3.3.3 <i>Nocturnes</i> ou comment "apprendre à mourir".....	284

2.4 Hybrides # 2 : Compagnie Fattoumi-Lamoureux	291
2.4.1 <i>Manta</i> , aux lisières de la danse et de la performance	292
2.4.2 <i>Lost in burqa</i> : un « défilé-performance » du troisième type	303
2.4.3 <i>Masculines</i> au Grand Théâtre du Genre	311
2.5 Hybrides # 3 : Compagnie PI :ES /Alain Buffard.....	321
2.5.1 Danse, théâtre et arts visuels : la scène psychique des <i>Inconsolés</i>	323
2.5.2 <i>Tout va bien</i> : le Grand Théâtre des Dominé.es.....	331
2.5.3 <i>Baron samedi</i> : une « tragédie musicale » au « dissolvant du <i>queer</i> »	345
Conclusion.....	359
Bibliographie	367
Index.....	395
Table des figures	401
Table des matières	403