

## La danse, une performance.

Souvent indicible mais sujette à réflexion, au fil d'une réalité qui se cherche et qui se donne comme matière vouée au langage : chargée de sens, aux prises avec la parole par l'empire des sens et sous l'emprise des paroles ; ne dit-on pas de la personne moderne qu'elle vit à l'heure d'une crise de la représentation ? Par capillarité, l'art vient en recours palier cette crise des valeurs, régénérant nos imaginaires grâce au paysage transfiguré que nous appelons de nos vœux, en phase avec l'éphémère des métamorphoses qui nous échappe fatalement.

Fort de leurs empreintes – inscriptions, étreintes et traces de soi, examinons le biais des corps dansants et actants pour voir combien le sujet<sup>1</sup> s'actualise autant dans la danse que dans la performance. Dans quelle mesure les œuvres le reflètent-elles, le dépeignent-elles, le représentent-elles ? C'est ce que nous allons tenter de discerner. Mais au préalable, demandons-nous pourquoi il (se) découvre soudain du plus profond de lui-même un alambic pétri d'interactions en filigrane de conversations, sous-conversations, non-dits, tropismes, s'il emboîte le génie du lieu. Plus encore, vérifions comment il en épouse le merveilleux. Et si possible, prêtons attention au flux d'énergie (le *nexus*) que fait chanter la vie. Explorons-la, l'existence, qui résonne en ces danses et ces performances, toutes vibrantes de leur environnement et de leur milieu, comme des tympans traversés par la lumière des ors et des orgues de cathédrales : les théâtres, mais aussi les galeries, les musées, et la rue. Laissons-nous transporter par l'harmonique du souffle – le sien propre – en sa chair et en son sang, en symbiose avec les caresses du temps sur la peau ainsi ranimée, réinventée, perpétuellement renouvelée grâce aux stimulations spirituelles que procure l'art, une histoire en contact du grand œuvre, comme l'induit Maurice Merleau-Ponty. Se saisissant de soi, le geste créateur prodigue sensation de plénitude et sentiment d'épanouissement en dépit (ou à cause) des difficultés à faire advenir sa vérité, telle une éclosion de rose – mystique – par-delà notre rapport au monde, par-delà nos

1

---

<sup>1</sup> Hall Edward T. (1966), *La dimension cachée*. Editions du Seuil, Collection Points, 1971. L'anthropologue explique que l'homme se pense et se ressent comme un espace kinesthésique qui libère et dispense la somme de ses sentiments, le plus souvent inconscients, du fait de la mémoire des lieux car, dit-il, « son corps est plus qu'une simple coquille, plus que l'occupant passif d'un volume mesurable », il est « langage de l'espace » (p. 127)

mises en danger, au cœur de notre finitude, en rémission, enfin là, non pas offerte en nudité mais *in situ*, en conscience mise à nu. Comme l'écorché se laisse ausculter, contemplons ce corps en acte qui est aussi bien en puissance, accouchant de lui-même dans l'ardeur du vivant, et *a fortiori* des arts, là où s'ordonne le plus subtil des "entrelacs de vision et de mouvement"<sup>2</sup>.

Pour commencer, l'histoire de la danse enseigne combien l'orchestrique occidentale sait mettre en gloire (c'est-à-dire, porter en majesté) la figure du seigneur, d'où l'impression de transcendance qu'elle génère. Dans un second temps, nous considérerons la danse sous l'angle pragmatique qui lui convient du point de vue des sciences du langage, mais aussi du point de vue de l'art d'hier et d'aujourd'hui. Etant admis que le mouvement dansé progresse par actions articulées les unes aux autres visant à produire sur autrui un effet d'ordre psychologique, soit en stimulant d'une part le plaisir du public, soit d'autre part en transformant ses propres modes de représentation, nous avancerons ici l'idée que la danse est une performance au sens performatif (conatif ou perlocutoire) du terme<sup>3</sup>. Nous référant ensuite à l'étymologie du mot "performance", c'est par le champ lexical des acceptions "exécution", "réalisation", "accomplissement", que nous poursuivrons dans une deuxième partie. Second temps de notre réflexion, nous aborderons l'antithèse, étayant l'idée que non, "la danse n'est pas une performance", et ce du point de vue historique attendu que – premièrement – la danse appartient au cadre chorégraphique, et attendu que – deuxièmement – la performance appartient au cadre des arts-plastiques, ce qui ne constitue cependant pas une différence fondamentale, mais des préliminaires à une lecture critique. Or, puisque celles-ci – la danse contemporaine et la performance – s'inscrivent dans le courant de l'art contemporain, ne devrions-nous pas, par conséquent, traiter des écritures contemporaines, développant alors le point de vue esthétique leur correspondant ? Pour ce faire, arpentons ces formes non académiques en état de recherche, formes reconnaissables de par leur caractère autant inédit qu'indéfini, voire délibérément hybride et inachevé, selon le concept inventé par Marcel Duchamp au travers d'une forme inédite qu'est le *ready made*. Au demeurant, les limites du paradigme aiguïseront notre point de vue philosophique sur les arts vivants. Ne pouvant pas non

2

---

<sup>2</sup> Goldberg Roselee (1988 et 2001 Thames & Hudson Ltd, Londres), *La Performance, du futurisme à nos jours* (Ed. Thames & Hudson, 2001, 138).

<sup>3</sup> Dans les actes de langage, la fonction performative du langage repose sur des éléments d'ordre psycho-socio-cognitivo-langagier notamment analysés par Claude Chabrol, mais aussi, en philosophie du langage, par John Austin, puis par John Searle, ensuite par Roman Jakobson en linguistique, par John Ross en sémantique générative, ou par L'Ecole de Palo Alto, "collège invisible" américain.

plus affirmer que la danse est performance attendu qu'on ne saurait dire d'une chose nommée qu'elle est autre chose que ce que signifie le mot qui lui a été attribué, nous envisagerons la proposition – “la danse, une performance” – à la lumière d'une sémiologie du corps dansant, qu'il soit dansé ou bien actant. Résultante du sens des mots et des choses, la danse est, autant que la performance est, également distinctes l'une de l'autre, et quoi qu'il en soit, respectivement indivises : discrètes, c'est-à-dire, différentes l'une à l'autre, quoique proches et similaires. Toutefois, nous n'interrogerons pas la sémantique générative du phénomène malgré tout l'intérêt que revêt le principe d'exprimabilité<sup>4</sup>. Nous observerons plutôt la frontière entre ces deux choses, essayant d'étudier leur spécificité, d'appréhender leur identité, les considérant du point de vue communicationnel, étant présupposé que la danse et la performance sont nonobstant des manières d'engager une parole articulée, ce que d'aucuns pourraient infirmer, perplexes quant à l'idée que corps dansant ou corps actant soit du langage<sup>5</sup>. Chacune des deux formes artistiques étant ainsi désignée par un mot qui la symbolise, comment dès lors l'une et l'autre de ces deux réalités – la danse et la performance – pourraient-elles donc être ensemble une, puisque chacune d'entre elles participe de deux ordonnancements particuliers ? Viendra probablement le moment où examiner ce paradoxe s'imposera à nous – “la danse [vécue comme] une performance” – et alors, nous couronnerons la chose d'un mot plus approprié, emprunté d'ailleurs – le flux, le *nexus*

---

<sup>4</sup> Il revient à John R. Ross d'avoir posé la sémantique générative dans les années 1970 en dégagant les bases du principe d'exprimabilité, l'hypothèse performative consistant à supposer que la personne s'engage quand elle s'exprime de manière injonctive ou autre, soit – selon John Searle, sur le mode assertif, directif, promissif, expressif, soit déclaratif (lequel mode participe, d'après John Austin, à la fonction perlocutoire de l'acte performatif du langage, langage des mots et des gestes ; également proche de la fonction conative établie par Roman Jakobson, l'acte performatif du langage est un moyen de peser sur le monde par des mots et par des gestes afin de transformer le regard d'autrui en déplaçant sa représentation des choses et ses buts).

<sup>5</sup> Le philosophe Francis Sparshott réfute le présupposé que la danse est un langage – de même pour la performance, par extension – car le corps constitue un mode d'expression polymorphique. Sur ce chapitre, Cunningham affirme que « tout mouvement du corps est de lui-même expressif » en vertu, notamment, d'un ensemble de mouvements d'autres types sur-imprimant à l'exécution gestuelle des qualités de présence, une fluidité de l'énergie, etc., qui ajoute à la prestation corporelle dansée. De plus en l'état actuel des sciences physiques, il paraît relativement difficile de découper le mouvement chorégraphique en unités discrètes comparables aux phonèmes de la langue naturelle. En outre, sur un plan fonctionnel, les gestes s'enchaînent par chevauchement. Comme l'explique José Gil : « les articulations du squelette engagent des muscles et des tendons dont le mouvement engage, à son tour, d'autres os que ceux censés se mouvoir », ce qui rend impossible cette première articulation nécessaire à la formation du langage, selon Saussure. En l'occurrence, le glissement les unes sur les autres des unités découpées empêche qu'on établisse la limite entre deux kinèmes qui se combinent ; ce qui renforce l'inexistence d'une double articulation du langage posées dans les termes de la linguistique classique.

– au domaine de la philosophie et des sciences du langage. Or, comme le suggère Michel Foucault, « ces noms propres formeraient d’utiles repères, éviteraient des désignations ambiguës ; ils nous diraient en tout cas ce que regarde le peintre (...). Mais le rapport du langage à [l’image] est un rapport infini. Ils sont irréductibles l’un à l’autre : on a beau dire ce qu’on voit, ce qu’on voit ne loge jamais dans ce qu’on dit, et on a beau faire voir, (...) ce qu’on est en train de dire (...) n’est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.»<sup>6</sup> Par le filtre de cette taxinomie, nous chercherons à faire que les mots s’ajustent aux choses, peut-être parce que la réciproque se produit en art. Enfin, nous aimerions clore notre développement par une sémanalyse du “*corpus in situ*” dont, effectivement, l’ampleur et l’amplitude dépassent l’univocité des réalités en jeu, enjeux d’ordre corporel, sensible et de surcroît inconscient<sup>7</sup>. Du phénomène appréhendé, nous retiendrons sa valeur et sa valence, ainsi que le sens et la signifiante de son aspect, considérant d’abord et avant tout l’élan qui concourt à la danse, conçue comme une vraie performance, un flux d’énergie, une combinatoire ; et en retour, nous attribuerons à la performance les traits distinctifs d’une véritable danse pour la définir. De réversibilité il sera enfin question. En conclusion, l’actualité artistique des années 2000 étayera de ses exemples la question de “la danse considérée comme une performance”. Aussi *in fine* nous orienterons-nous vers les travaux de recherche de José Gil<sup>8</sup> à propos du *nexus*<sup>9</sup>. Celui-ci

<sup>6</sup> Foucault Michel, *Les mots et les choses*. Editions Gallimard, NRF, 1966, 25.

<sup>7</sup> Toute notre argumentation reposera sur la thèse que développe José Gil, ci-dessous cité. Nous appuierons donc notre démonstration sur la notion de *nexus* telle qu’il la développe dans son article, « La danse, le corps, l’inconscient », et nous aiguïserons notre problématique autour des mots-clés de notre propre paradigme apparaissant d’eux-mêmes directement.

<sup>8</sup> Gil José, université de Lisbonne, in *Revue. Org : Terrain, revue d’ethnologie de l’Europe, n°35 (2000) Danser, « La danse, le corps, l’inconscient »*. « En essayant une séquence de mouvements et en vérifiant que l’énergie passe, le danseur se trouve devant de multiples possibilités d’autres mouvements (...) créant un flux d’énergie. Les formes se composent au fur et à mesure, et pèsent sans doute sur le choix des séquences ; mais elles ne sont pas déterminantes, au contraire, elles dépendent du destin que le danseur veut donner à l’énergie, créant des foyers intensifs ou atténuant son élan, accélérant la vitesse, modulant la force du mouvement. Chez Cunningham en tout cas, la création de formes obéit à la logique de l’énergie : loin de constituer des fins en soi (construire de “belles figures”), les formes sont des sortes d’“embrayeurs” du flux de mouvements. »

<sup>9</sup> *Nexus*. Selon la théorie sur la chorégraphie établie par José Gil, le *nexus* qui renvoie à la logique du mouvement, propre. (*Revue Terrain n°35*, septembre 2000) Selon la théorie sur l’agir communicationnel en psycho-socio-pragmatique, Claude Chabrol définit le *nexus* comme corollaire de la thématata ; il explique que l’on peut concevoir la thématata comme une configuration de représentations sociales sémantisées, et le *nexus* – qui lui est associé, comme des éléments emblématiques et polysémiques du lexique. (cf. *Cahiers de Linguistique Française* 26).

condensant le processus enclenché dans les deux cas de figure. A nouveau, il faudra convenir du fait que ce qui porte un nom – en l'espèce le mot “danse”, ne peut se référer à rien d'autre qu'à lui-même. Pourtant, nous continuerons d'interroger ce à quoi ressortissent le corps dansant et le corps actant, le concept de cohésion en tant que principe langagier, trouvant son corrélat dans celui de corps que redoublent la corporéité, l'expressivité corporelle, mais aussi le mouvement, vecteur de vie<sup>10</sup>. C'est pourquoi, en outre, nous en privilégierons un autre, et autrement plus pointu, le terme *nexus*, retenu pour des raisons qui tiennent à ce qu'il recouvre, soit : ce qui favorise la logique interne du mouvement. Comme il est des cas qui contredisent l'axiome, en l'occurrence “la danse, une performance”, de par quels glissements de sens est rendue possible l'association des idées qui sont deux instances réelles et distinctes ? C'est par ce dernier point que nous en viendrons à l'inconscient qui œuvre dans le travail du corps re-présenté et prélogique. Alors, en quoi les zones interdites existent-elles véritablement et se confondent si la danse n'est pas autre chose que ce qui ressemble à du mouvement rythmé, et si la performance n'est que production de signes non-définitifs assumés par du corps et des objets en situation d'interactivité et de co-construction ? La danse, tout comme la performance, ne saurait-elle n'être en l'état que là où la langue et ses processus inconscients l'ont assignée en *topoi* ? Examinons le corps dansant, la danse d'une part, et le corps actant, la performance d'autre part. Puisque de fait il y a deux entités, deux identités nommées, deux réalités, les rapprocher au point de les confondre induit la double question d'une toponymie, si l'on peut dire, ou d'une taxinomie des choses et du statut des choses, en l'espèce [danse/performance – danseurs/performers]. Evoquons, en dernier lieu, les motivations qui poussent des artistes à faire autrement en inventant des règles et en brisant les

---

<sup>10</sup> Gil José s'interroge sur l'organicité du langage de la danse, le corps possédant le pouvoir intégrateur ou assimilateur de transformer ce qui l'approche en un tout homogène et unifié. « Autrement dit, le nexus de la danse tiendrait au nexus du corps comme organisme, ou comme structure [prélogique] (...) Le moment où surgit ce que Duchamp appelait l'“habituación”, et que Cunningham nommait “points structuraux” (...), c'est l'instant où une série accroche l'autre. “Accrocher” veut dire se combiner, s'agencer (...) entr[er] en contact et se connect[er] en certains points singuliers. Ne convergeant pas pour autant, elles [les séries] se croisent (...) Comme dirait Deleuze, (...) elles “vont en se différenciant”. Les points de contact ou de croisement constituent des foyers d'intensification, (...) des écarts (tensions) entre deux gestes qui se succèdent (...) Du contact naît la connexion, l'agencement. (...) Le rythme assure les écarts dans la continuité, permettant le mouvement de différenciation sans rupture, modulant le temps, la vitesse, la distance interne aux intervalles, sans détruire la ligne de flux de l'énergie. (...) Le *nexus* chorégraphique implique une continuité de fond de la circulation de l'énergie, même si en surface, des séries se heurtent, ou se séparent, ou se brisent. En fait, une chorégraphie comporte de multiples strates de temps et d'espace. La continuité de fond, en tant que strate d'agencement de toutes les strates, garantit le *nexus*, la logique propre de la composition de tous les mouvements. » (*ibidem*, 60)

codes préétablis. Affleurant l'entre-deux, ou bien "l'entre l'autre"<sup>11</sup> selon la formule de Christine Roquet qui profile dans sa monographie sur les Fatlam ce qui excède l'entre soi et s'ouvre au monde, ainsi qu'aiment à l'explorer les chorégraphes Héla Fattoumi et Eric Lamoureux, la danse considérée comme une performance ne se pense-t-elle jamais sans le "je ne sais quoi" de folie et d'illumination qui procèdent, elles deux, d'une vision (de l'amour) par transdisciplinarité, et que vient parfaire une transsubstantiation ?

La danse et la performance – son pendant ou son renversement, ont un penchant puissamment ancré à la conscience du vivant du fait de l'articulation des mouvements entre eux. Mais par un processus de transcorporité, avec la performance, ce sont les frontières qui volent radicalement en éclat. Focalisons-nous maintenant sur ce tissu sémiotique, et regardons s'il ne manifeste rien d'autre que des stratégies de séduction au gré d'un jeu sans masque ni faux-semblants à rebours du paraître.

\*

## I.1.

### Prestation physique et corporelle virtuose

D'un point de vue historique, on s'autorise à dire que la danse est une performance car elle consiste en une pratique d'ordre physique en même temps qu'artistique exigeant des résultats. Elle obéit à l'idéal du dépassement de soi par les prouesses qu'elle réalise en adéquation avec un modèle établi. Ainsi, de par son éducation et son rang, un noble organise sa vie et se présente au monde sous les traits du courtisan qu'il doit être – figuré en prince charmant distingué s'élevant au gré du Beau qui est aussi Un<sup>12</sup> ; ce que le ballet illustre magistralement, sans écarts mais en tensions. Au reste, cette dimension héroïque de la danse découle du caractère athlétique de sa forme, élaborée avec un certain goût pour l'exploit, l'extraordinaire, signes de la grandeur, et

---

<sup>11</sup> Roquet Christine, *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*. Editions Atlantica-Séguier, 2009.

<sup>12</sup> Platon, *Le Banquet*.

chevaleresque, et aristocratique. De cette mythologie, la danse classique est l'héritière. C'est pourquoi elle s'est construite dans le sens d'une vraie performance physique sublimant notre enveloppe corporelle et nos sentiments. Par tradition classique dans la culture occidentale, elle se comprend en termes d'exploit, de prouesse, d'extraordinaire, puisqu'elle est de nature athlétique, la danse théâtrale ou scénique se devant donc d'être technique et donc tout à la fois poétique, autant raffinée que gracieuse, aussi bien reflet de vaillance que de grâce. Ses temps sont liés aux pas accomplis en des figures de perfection, de force et d'équilibre. Un danseur classique œuvre en ce sens : en élévation, par l'envol, dans la légèreté d'un corps dansant (un physique), dansé (une symbolique) ; stéréotype que la danse moderne et l'art contemporain remettent en question en le déconstruisant, tout d'abord en réinventant la danse aux pieds nus comme avec Isadora Duncan. Attendu que, dès ses origines (au tournant de la Renaissance), elle dépend du pouvoir aristocratique et d'une éthique, elle en stylise la loi et s'y ordonne, mettant en scène toute une symbolique religieuse contenue dans l'image voulue glorieuse du corps seigneurial au travers, tout d'abord, la personne du roi qui l'incarne de droit divin et par hérédité. Dans sa définition même, la danse noble – origine de la danse de ballet – s'exécute en développant de soi mesure, verticalité, élévation et grâce, ce qui ne laisse pas d'être ni travaillé, ni perfectionné au jour le jour. Comme il vient d'être dit, la danse est performance corporelle car elle participe à la règle normative de la virtuosité prévalant dans la belle danse marquant son essor sous le Roi Soleil, Louis XIV ayant autorisé et impulsé la professionnalisation de la danse en fondant les deux grandes académies qui concernent l'évolution de l'art chorégraphique<sup>13</sup>. C'est pourquoi il est loisible d'affirmer que la danse est une performance, cela en raison de l'aspect sportif de la chose jusqu'à l'art de la pointe qui en sublime les pas de bravoure. De sorte aussi que, citant Paul Valéry, Maurice Merleau-Ponty rappelle que le peintre « apporte son corps » à l'instar de tous les artistes de scène qui épousent l'eurythmie tant du regard que du geste, toute retournée par l'Esprit qui ne pourrait ni peindre<sup>14</sup>, ni danser, ni faire autrement que d'interférer sur le *nexus*.

---

<sup>13</sup> Fondée en 1661, l'Académie Royale de Danse a pour mission de conserver et d'améliorer la danse noble dans la pureté de son art, ce qu'elle perpétue en formant des maîtres à danser.

Fondée en 1669, l'Académie Royale de Musique a pour mission, quant à elle, de créer et de montrer des œuvres lyriques et chorégraphiques en langue française, sur la scène qui deviendra l'Opéra de Paris. Elle est dotée d'un corps de ballet masculin, auquel le corps de ballet féminin s'agrège en 1681 en vertu des critères de vraisemblance et d'harmonie.

<sup>14</sup> Merleau-Ponty, (*ibidem*, 16).

En des transformations choisies, les jeux de collage pictural – et/ou visuel, sonore, tactile, gustatif, olfactif, bref, sensitif, danse et performance se rejoignent et sont conjointes car elles réfractent chacune à leur façon les instants d'une célébration de la chair en transmutation. Or, parmi les arts performatifs dits vivants puisque d'ordre scénique, la danse s'avère être, elle aussi au demeurant, une performance en soi à double titre : d'abord parce qu'elle est prouesse physique visant à atteindre des objectifs (elle ressemble à une machine à produire du résultat) ; ensuite parce qu'elle est acte de langage<sup>15</sup> en général, et acte de discours<sup>16</sup> en particulier, ce qui fait qu'elle participe du principe verbal en tant que tel, lui-même engendrement de sens, production de signes, mode de signifiante et système de signification ; d'où notre précédente occurrence : le "tissu sémiotique".

Comme les artistes "actants" concourent à l'exploration du réel, nous devrions examiner la nature de cette explosion d'une intériorité, vie intime et extime censée faire dialoguer le visible et l'invisible<sup>17</sup>. Si de telles formes artistiques concourent à l'intangible, il faudrait interroger comment le spéculaire des œuvres chorégraphiques et des arts-plastiques, ainsi que celui d'une danse devenue à elle-même performance, excède, pour ne pas dire transcende ou seulement modifie, les registres du spectaculaire préalablement admis dans les théâtres, les galeries, les musées et la rue. Par quelle rhétorique procède donc notre perception dans l'ordre des passions<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Les actes de langage se rattachent à une linguistique de la langue, et notamment aux travaux de John L. Austin.

<sup>16</sup> Les actes de discours renvoient à une linguistique de la parole, et notamment aux travaux de Claude Chabrol.

<sup>17</sup> Huyghe René, *Dialogue avec le visible*, Editions Flammarion, 1955. « Dans le visible, [l'art occidental] s'est toujours attaché à la forme, parce qu'elle est une prise de l'intelligence et marque son pouvoir d'organisation ; à la proportion et à la mesure, parce qu'elles apportent un écho dans la matière de cette Beauté éternelle, qu'invoque *le Banquet*, non engendrée et non périssable... d'aucune beauté corporelle... ni de rien d'immanent à autre chose, être vivant, terre, ciel, à rien d'autre ; beauté en soi, par soi, avec soi, dans l'éternité de sa forme unique, et dont toutes les autres beautés participent... De la ressemblance physique du modèle, il ne saura jamais disjoindre cette ressemblance qui se fait par l'idée du beau et qui ne peut s'entrevoir que par l'esprit. » (p. 125-126)

<sup>18</sup> Pichard Joseph, *Images de l'invisible (Vingt siècles d'art chrétien)*, Editions Casterman, 1958. « Les arts plastiques, en effet, et plus spécialement la peinture semblent avoir excédé de nos jours la fonction qu'on leur assignait jadis. Et sans doute ont-ils toujours été bien autre chose que des arts d'imitation ou des éléments d'ordre décoratif surajoutés aux architectures. Les plus grands artistes de tous les temps ont toujours donné le plus profond et le meilleur d'eux-mêmes, leur vision propre de l'univers et de l'homme. (...) Ce n'est pas seulement des images proprement religieuses qu'on peut dire qu'elles sont images de l'invisible. » (p. 196-197)



? En conséquence, considérons d'emblée le mode actantiel du mode dansé – actant ou performatif tout à la fois. Tel est le premier temps de notre question. Mais selon nous, à vouloir amalgamer ces deux arts serait abusif, et ceci en raison de la spécificité première de la vie des formes avec leurs aspects propres, leur mythologie, même si parfois leurs combinatoires ouvertes favorisent les correspondances. Ainsi, la danse peut effectivement apparaître comme une performance ; et inversement, parce qu'elles sont toutes deux des instances qui s'inscrivent dans l'ordre de l'organique et du poétique à la fois, le corps en tant que symbolique en devenir, faisant résonner une certaine construction sociale<sup>19</sup> qui s'actualise, si l'on peut dire, par des faits et des gestes, par du mouvement de corps, des mots, des actions, des images, par des incarnations de surcroît transpercées depuis leur tréfonds et aussi vidées de tout sens, mais non pas vides de sens. D'un point de vue pragmatique, nous pourrions avancer que le mouvement dansé équivaut le simple fait de dire de par l'épuration du geste qui ne laisse pas d'être un (savoir-) faire stylisé, parce que conscientisé. Alors dès à présent, retournons la proposition du philosophe John Austin qui stipule que “dire, c'est faire”<sup>20</sup> afin d'arguer, à notre tour, que “faire, c'est dire”... Toutefois, précisons immédiatement que ni la danse et ni la performance ne peuvent être confondues dans la mesure où celles-ci sont des formes spécifiques. Moyens d'expression esthétique, la danse et la performance procèdent au gré de finalités distinctes marquées respectivement par un ordonnancement qui, pour l'une – la danse, draine la figure du héros au centre d'un modèle de vie élitiste auquel elle se rapporte par essence et historiquement, la danse et le ballet participant à la vie de cour en tant que modes de propagande notamment ; parallèlement à la danse, la

---

<sup>19</sup> Detrez Christine, *La construction sociale du corps*, Editions du Seuil, Coll. Essais, 2002. L'auteur démontre en quoi les apparences reposent sur un fond culturel, le corps véhiculant un fait de société : « le corps se conforme à l'ordre social, ajoutant au prestige du rang l'éclat de la beauté ». (p. 14)

<sup>20</sup> Austin John Langshaw (1962), *Quand dire, c'est faire*. Editions du Seuil, Coll. Essais, 1970 : « on peut trouver des énonciations qui (...) sont telles que (B) l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action (ou une partie de cette exécution) qu'on ne saurait, répétons-le, décrire tout bonnement comme étant l'acte de dire quelque chose. (...) Quand je dis, à la mairie ou à l'autel, etc., “Oui [je le veux]”, (...) : je me marie. Quel nom donner à une phrase ou à une énonciation de ce type ? Je propose de l'appeler une phrase performative ou une énonciation performative ou – par souci de brièveté – un “performatif”. (...) Ce nom dérive, bien sûr, du verbe [anglais] *perform*, verbe qu'on emploie d'ordinaire avec le substantif “action” : il indique que produire l'énonciation est exécuter une action » (pp. 41-42) et « comme suit, ajoute-t-il plus loin, “Dire quelques mots bien déterminés, c'est se marier”, ou “Se marier, c'est, en certains cas, simplement dire quelques mots”, ou “Dire simplement telle chose” » (p.43), à l'instar d'exécuter certains gestes et mouvements dansés, lesquels sont loin d'être asémantiques comme, par exemple, une main de justice allant du cœur au ciel pour exprimer l'amour, comme le bras ou le doigt d'honneur pour traduire rage et colère. Précisons que l'exécution [performance] de l'acte [symbole] constitue la visée de l'énonciation, à laquelle s'adjoignent des circonstances [contexte] appropriées.

performance consiste, quant à elle, en un autre type d'ordonnement avec la préoccupation extrême du temps présent, replaçant les individus en phase les uns avec les autres sur un pied d'égalité en conscience, reliés les uns aux autres par une vive propension à la concertation active et réactive, en pleine capacité de vivre selon la vigueur du libre arbitre. L'une – la danse – aurait vocation à maintenir des distances entre les choses afin de les mettre en représentation, et ce faisant, les reproduire indéfiniment en les réinterprétant "transcorporellement" de danseur en danseur et de génération en génération, tandis que l'autre – la performance – se voudrait critique du fait du processus de travail<sup>21</sup> qu'elle s'est assigné et qui est en perpétuelle évolution. Ainsi, questionnons cette différence qui est une disparité aussi entre la danse et la performance. Partant de cette observation préliminaire, que vise la danse quand elle s'invente performance ? Etudions comment et pourquoi danseurs et performers s'attirent.

Depuis les années 1960-70, et tout spécialement depuis les années 2000, la danse et la performance s'influencent mutuellement. En quoi ? En générant des formes atypiques, allant avec ou contre l'air du temps et faisant jour à une réalité sensible qui flotte dans l'entre l'autre<sup>22</sup>, entre les lieux de l'impossible, improbables espaces de création qui, par nature ou par tempérament, veulent échapper aux cadres *a priori* vécus comme des carcans. Et ceux-là ne sont ni tout à fait théâtraux, ni non plus totalement rattachés au domaine des arts-plastiques. Ils relèvent de la danse-performance comme l'on pourrait dire de certaines formes chorégraphiques qu'elles sont du théâtre dansé, ou de la danse théâtre. Bien que délibérément installés dans les interstices, la danse d'ordre expérimental rejoint plus qu'une autre la performance de par son éphémère et son

---

<sup>21</sup> La performance procède du fameux *working progress* dont Merce Cunningham et John Cage se sont fait les concepteurs ; aussi l'œuvre chorégraphique de Cunningham s'inscrit-elle à la lisière des deux domaines, la danse et la performance, présentant une figure de cas tout à fait emblématique du sujet. Pour qualifier la performance, Nathalie Derome et Josee Tremblay disent qu'elle se reconnaît à sa forme non-définitive, à sa démarche expérimentale, celles-ci faisant jouer les limites entre l'actant et le regardeur, réduisant ainsi ce que Daniel Bournonville appelle "la coupure sémiotique" qui est un espace de tensions, une co-construction de regards reliés par un cadre de scène qui conditionne des états de corps, une vision du monde, et une certaine conscience circulant entre la scène et la salle durant l'évènement quand celui-ci se déroule au théâtre, circulant entre l'espace scénique et ses abords dans tous les lieux d'exposition et de monstration qu'il s'agisse de galeries, de rues, de lieux publics ou privés, urbains ou ruraux, l'enjeu de l'action résidant dans la manière.

<sup>22</sup> Roquet Christine (*ibidem*).

infini logés dans le non-définitif de la tessiture. En marge non pas du ductile mais de la reproductibilité des choses, la danse-performance cherche à s'inscrire quelque part là où les espaces sont alternatifs, perméables, poreux, bouillonnants, dans ces lieux qu'on appelle parfois ateliers intermédiaires parce qu'ils sont ouverts aux publics nomades. Affranchis, ce sont des espaces d'exploration, d'expérimentation, à l'instar de laboratoires de recherche, et peut-être sont-ils heuristiques. Ce rêve, comme l'enseigne l'histoire de l'art, les avant-gardes le caressent en utopistes. Or, ce qui vaut ici décrit pour les artistes performers, vaut-il également pour les artistes danseurs ? L'écart entre la performance et la danse permet-il toutefois la réciproque ? Dès à présent, demandons-nous ce qui pousse le monde de la danse à se défier du spectacle, modes de fonctionnement auxquels pourtant elle se rattache culturellement. Pourquoi, à travers ses vogues contemporaines, lui préfère-t-elle une autre conception holistique du geste créateur ? Pourquoi se recentre-t-elle davantage sur la logique interne du cours des choses, sur ce qu'il conviendrait d'appeler le *nexus* ? C'est ce que nous allons essayer de montrer.

En inventant des modalités de création autres que celles données par les règles classiques, les formes d'écriture contemporaine font appel à des qualités de corps qui participent d'une quête. En tant que regard poétique, la danse et la performance dialoguent ensemble, s'entretenant sur le registre de l'addition et aussi sur celui de la contamination. En effet, ces deux moyens d'expression artistique semblent s'articuler par conjonction [la danse et la performance], et s'entendre aussi par copule [la danse est (la) performance]. S'il existe bel et bien à demeure deux réalités à travers ces modes de production, celles-ci ne sous-tendent-elles pas des manières d'être au monde spécifiques aussi ? Ne modèlent-elles pas, à part entière, une manière de penser particulière, et si oui, laquelle ? En tant que formes poétiques, la danse et la performance se rejoignent étant l'une l'autre reliées par l'agir, celles-ci se réclamant l'une de l'autre en manifestant certaines exigences en termes de qualité d'exécution et, en substance, en termes également de qualité de présence. Focalisons-nous donc sur ces correspondances et sur leurs enjeux respectifs. Observons les analogies et les distinctions qui les confrontent, et plus fondamentalement, cherchons en quoi la performance se différencie de la danse sans nécessairement s'y opposer.

Maurice Merleau-Ponty<sup>23</sup> appelle de ses vœux le souvenir qui est, selon lui, une sorte d'histoire par contact, « avec son écume de passé et sa crête d'avenir ». Il ajoute que « c'est

---

<sup>23</sup> Merleau-Ponty Maurice (1964), *L'Œil et l'Esprit*, Editions Gallimard, Coll. Folio essais, 1988, 62-63.

L'œuvre elle-même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour, c'est elle qui *se* métamorphose et *devient* la suite ». A notre tour (à notre guise), essayons de penser ce qui se fait jour et tentons de retrouver « sous le contenu manifeste le surplus et l'épaisseur de sens [qui] fondent une méditation philosophique. » Or, parler de performance revient-il à rendre seulement compte d'œuvres qui se démarquent des unes des autres par leur aspect interdisciplinaire ? Non car c'est trop peu de le dire parce que, très vite, nous devrions nous apercevoir que ces œuvres dites performance, *happening* ou encore *event* comme chez Cunningham, se remarquent de par leur transdisciplinarité qui appelle moins ce quelque chose d'"indisciplinaire"<sup>24</sup> que ce tout qui est de l'ordre de la transsubstantiation<sup>25</sup> ; un presque rien de transcendance rejoignant l'opacité du monde qu'interrogent et fouillent en effet l'œil et l'esprit<sup>26</sup>. Chacune à sa façon, la danse et la performance manifestent une propension à gommer les limites en testant la résistance du regard sur les corps. En conséquence, nous tenterons d'appréhender la démarche artistique prédominant dans l'une et l'autre des disciplines. En premier lieu, observons les conditions d'émergence de tels objets. Observons ainsi leur propre mode d'engendrement, et de plus, étudions l'orientation de vue poïétique<sup>27</sup> si cher au domaine de la performance qui se replie sur elle-même pour s'évaluer en crise de représentation, certes, mais sachant influencer l'imaginaire (notamment chorégraphique) depuis le début du XXe siècle qui l'a fait naître à travers les avant-gardes iconoclastes.

Des artistes modernes ont pesé de tout leur poids sur l'avenir des formes. Tels Emile Nolde, par exemple, dont les masques ont vivement influé sur Mary Wigman, infléchissant et

---

<sup>24</sup> Adolphe Jean-Marc parle d'« indisciplinarité » en posant celle-ci comme une catégorie esthétique dans la revue *Mouvement*.

<sup>25</sup> Transsubstantiation : dogme établi en 1551 au concile de Trente, c'est ce que la théologie catholique désigne comme étant la transformation de la substance du pain et du vin en celle du corps et du sang de Jésus-Christ dans l'eucharistie, par opposition à la consubstantiation signifiant la présence du Christ dans le pain et le vin selon la théologie luthérienne.

<sup>26</sup> Merleau-Ponty Maurice : « la science classique gardait le sentiment de l'opacité du monde (...) qu'elle entend rejoindre par ses constructions, [se croyant] obligée de chercher (...) un fondement transcendant ou transcendantal. » (1964 ; 1988, 9-10) Et d'ajouter : « C'est en prêtant son corps au monde que le peintre [le performer ou le danseur] change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel (...), entrelacs de vision et de mouvement. » (1964 ; 1988, 16)

<sup>27</sup> Interrogeant le domaine de l'art, René Passeron fait dialoguer la poétique et l'esthétique en vue d'asseoir une définition de la poïétique qu'il pose comme étude des processus de création et du rapport de l'auteur à son œuvre.

déterminant toute sa conception du corps dansant, de la danse qu'elle considèrerait comme absolue, mais non pas tant comme pure ; non, surtout pas : ni pure, ni académique, ni virtuose, ni spectaculaire ; mais impure, car mélangée, métissée, à la croisée des cheminements, des différences, des singularités et des unicités confrontées au simple désir de vivre. Faite de réflexivité, la performance se voudrait-elle donc unique ? Exploration du réel envisagée par des artistes évadés de leur atelier et de la toile qui leur tenaient lieu d'isoloir, de périmètre, voire de pénitencier admis, la performance et la danse expérimentale sont de véritables missives, ou des cris, venant au monde par le truchement du plus héroïque des sentiments : le don de soi, avec toutefois une part de retour sur soi. Forte de ce principe de réflexivité, la performance s'apparente à la mise en abyme, devenant *catharsis*, purgation, libération : accomplissement. Comme une enfoncée dans l'inconnu intrigue ou bien menace, gardons en ligne de mire l'idée de processus au travers du *working progress* et du *in situ* compris en tant que phénomène de translation et de translucidité, le *nexus*<sup>28</sup> unifiant le jeu qui n'est autre que le cours des choses.

Prétendre que la danse est une performance présupposant la question du corps en acte et du regard en jeu.

## I.2.

### **Performative : un acte de langage autant qu'une parole kinesthésique**

Celle-ci, la performance, prend place dans des espaces dits atypiques. Mais confrontée au cadre traditionnel et conventionnel du théâtre qui accueille le spectacle chorégraphique auquel il est d'ailleurs destiné traditionnellement<sup>29</sup>, la performance se distingue par son insolite qui fait

---

<sup>28</sup> Le concept de *nexus* étant défini par José Gil (université de Lisbonne), l'auteur explique qu'il s'agit avant tout d'une logique interne du mouvement, ce qui revient à parler de flux d'énergie, de dynamique, et même, de souffle dans la façon de respirer son action.

<sup>29</sup> Le théâtre à l'italienne s'ouvre officiellement au monde du ballet sous Richelieu lorsque que dès 1641, le Palais Cardinal se trouve équipé de machines et d'une scène surélevée avec jeux possibles de perspective, de trompe-l'œil et d'illusion. L'architecte Pierre Sonrel rapporte que « des pièces à machines avaient été présentées en France. La première avait été la *Mirame* de Richelieu en 1641 (...) Dans le premier tiers du XVIIe siècle des salles machinées furent enfin construites en France. Mais les éléments nécessaires ne prirent chacun leur place que lentement. » (*Traité de scénographie*, Editions Librairie théâtrale, Paris, 1984, 69)

éclater le système de l'art préétabli. Au geste et à la démarche se coordonne une pensée originale. D'où les modalités de la transformation et de formes non-définitives, dites inachevées, reconnues comme facteur permettant de différencier en général danse et performance. Mais au préalable, attachons-nous à montrer combien la performance est une résultante et autant un processus langagier particulier. Aussi stipulons de suite à quel point les artistes performers pensent avec toute leur chair et (se) mettent à la torture, questionnent l'acte performatif, moteur de soi vers l'autre, et possibilité d'absence à soi par l'engendrement de sens. Qu'y entendre ? Etayant la dimension sémiologique de la danse et de la performance, nous essaierons d'expliquer ce que recouvre ladite fonction performative du langage. Ainsi verrons-nous que sans elle, nulle prise de parole ne s'actualise ni n'occasionne d'effet d'aucune sorte sur le public. Ce sera en outre l'opportunité pour nous de découvrir quelques moments forts de la création artistique, oui quelques temps forts d'une histoire de l'art en mouvement d'une part, et d'autre part, d'une méditation autour de l'art du mouvement. Y concourant pleinement, en effet, la performance fait évoluer les pratiques corporelles, leurs écritures ou modes d'expression, au regard des procédés de représentation conventionnels. Remettant en cause la vision classique du corps, l'art de la performance semble installer une profonde et radicale modification de conscience en matière de présence à soi, au moyen de l'image et de la conscience du monde, et ce en l'occurrence au moyen dudit corps en acte, que l'on peut qualifier d'actant en performance, parce qu'il paraît être tout autant agi qu'en situation, et non pas personnage.

### I.3.

#### Une racine en idéal et perfection

D'étymologie franco-anglo-française, le mot "performance" vient de l'anglais *to perform* qui signifie "accomplir", "réaliser". Se rapportant à l'ancien français *parformer* en usage au XIII<sup>e</sup> siècle pour dire "parfaire", il véhicule l'idée d'accomplissement, et donc d'idéal et de perfection, d'où ses résonances avec la mystique et la sainteté liées au domaine de la souffrance vécue sur les registres de l'absolu, de l'amour passion, voire de la mortification quand les dérives et tentations doloristes l'emportent. Le corps en jeu appelant ses paroxysmes, jusque dans le renversement des valeurs habituelles, la dénégarion de sa crise et sa critique emprunte un regard ironique et du goût pour l'absurde. De sorte que l'artiste performer se reconnaît à son sens du dérisoire et de la dérision vis-à-vis des règles. Aujourd'hui, l'usage courant du mot "performance" traduit plutôt l'idée de réussite. Or, en son sens spécifique donné pour genre artistique, la performance échappe à tout ce qui motive notre société actuelle, c'est-à-dire aux modèles d'excellence que requièrent

les prouesses d'ordre spectaculaire, lesquelles induisent un mélange de désir et de plaisir lié à la volupté qu'est aussi la volonté de puissance. Et s'imbriquent dans l'esprit originel de la performance les principes de compétition ainsi que le pragmatisme qui y participe. Sur un plan sociologique, réitérons que le terme "performance" correspond à l'anglais *to perform* lequel signifie "accomplir", ceci revenant aux corrélats "combat", "action", "expérience", compris en tant que vecteurs de développement, de progrès, et plus fondamentalement, en tant que mode de réalisation, ou vecteurs d'accomplissement de soi. Ces valeurs prédominent bel et bien dans notre univers de pensée, régissant nos mentalités, nos habitudes, commandant aux codes de la vie occidentale. Ainsi donc, parce que la performance participe d'un imaginaire de transcendance, elle procède des formes agonistiques qui sont enracinées dans la psyché au niveau d'une rage, d'une fureur de vivre aléatoirement prédatrice puisque soumises aux pulsions, aux instincts, à un mode de fonctionnement tout reptilien que recèlerait l'*omo sapiens*. En substance, elle exalte les forces vives de processus inconscients et par conséquent, la performance procède du champ héroïque ou, en d'autres termes, des potentialités de la personne vivant sa vie reflétée dans la performance à l'instar d'une épopée, ou plus simplement, d'un combat. C'est pourquoi la performance couvre un si vaste rayon d'interventions correspondant à l'évènementiel des attractions, des exhibitions, de la foire et des industries culturelles, des mass media, des variétés et des plaisirs qui les accompagnent, ce qu'elle remet pourtant en cause.

Célébrées comme des performances en soi, les représentations chorégraphiques, musicales, théâtrales et circassiennes ressortissent au *live art* dont la performance procède également. Mais dans ces spectacles, qu'y pratique-t-on ? Y exécute-t-on uniquement des pas, des notes, des figures ? Y récite-t-on seulement des textes ? Pour l'essentiel, la performance n'existe qu'en vertu de son médium irremplaçable : le corps, animé, soit mu par une conscience - corps vivant qui est toute désirante, personne inspirée en situation. Mais dans le contexte des arts plastiques, qu'en est-il, de surcroît ? Dans la seconde moitié du XXe siècle, depuis l'après guerre, la notion d'intentionnalité semble l'emporter sur celles d'intention et de motivation, qui plus est, conscientes. Forte de sa recherche autour du sens de la vie, la réflexion philosophique et la psychanalyse éclairent les limites du langage (articulé et artistique) comme étant signe de l'humain. La performance et la danse d'aujourd'hui ne cessant pas d'être soumises aux influences du moment, nous vient quasiment de soi la prééminence de l'idée du *nexus*, correspondant à un flux, à un *continuum*. Dans ce procès retourné et réfléchi, l'art corporel – le *live art* – peut fort justement apparaître subversif et provocateur, ce qu'il est le plus souvent par vocation, son but étant de remettre en question les normes en faisant sauter les résistances.

## II.1.

### Panoramique sur les arts performatifs

Voyons comment se font les influences mutuelles par un aperçu retraçant l'histoire rapide du *live art*.

Au milieu du XXe siècle, le Black Mountain College dispense un enseignement interdisciplinaire. Cette université américaine réserve une place importante à la performance. Mais inventée quelque temps auparavant au cours des années 1910-1920 par les futuristes et les dadaïstes, le Bauhaus la considère comme une forme légère, mais non frivole. Et malgré ses allures de décontraction, son insolence, son arrogance juvénile, elle n'est jamais dépourvue ni de panache, ni d'aplomb. De l'avant-garde, elle porte le sceau, son objet se posant sous l'angle d'un divertissement qu'elle est et qu'elle n'est pas. Mais, en l'occurrence, la performance s'impose comme un organe de diversion, de dispersion, puisque de provocation. Aussi, elle permet au regard poétique, soit à la « une pensée motrice » évoquée par Rudolf Laban, d'échafauder des actes de langage inédits, paroles fortes à la fois critiques et mises en question.

Au moyen du corps vécu comme médium propre, donné en chair et en os, l'artiste performer conquiert l'espace pictural corporellement, ce qui bien sûr le rapproche des artistes de scène. Toutefois, sa démarche de création procède d'autres lieux de représentation que le théâtre, demeurant plus attaché aux galeries certes, investissant la rue, les environnements urbains et ruraux, ainsi que les espaces scéniques, théâtraux et cinématographiques, avec toujours cette prééminence du vivant, même si les nouvelles technologies, et les réalités virtuelles, sont quelquefois convoquées dans la réalisation de la performance. Ainsi les planches théâtrales et les plateaux de tournage suppléent à la toile du peintre, de sorte que l'artiste plasticien performer s'introduit dans la sphère du spectacle en y instaurant un autre type de relation avec son spectateur. Toutefois, celui-là étant son partenaire actif, il est sollicité de plein-pied dans un dispositif scénique devenu à la fois environnement poétique et synesthésique. L'action artistique dénommée "performance", ou *happening*, place son public plutôt en situation d'actant que de spectateur, lequel devient le regardeur de l'action, selon Duchamp qui croit en la force perlocutoire du récepteur, creuset d'affabulation et d'interprétation des histoires qui se manifestent, révélées par la force haptique du regard, et ce au fil d'un mode de représentation



quasi spectaculaire. Aussi d'exploit, de prouesse, au sens sportif du terme et rituel, il peut en être question. La performance animée par un vif esprit de recherche, d'aventure, d'exploration, forge l'inconnu au rythme d'incongruités souvent par l'insolite, par l'étrange et ses étrangetés, voire par sa bizarrerie et ses malaises. Elle s'applique ainsi à décaler l'ordre habituel des choses, les stéréotypes, permettant à l'impossible de prendre corps par le débordement du subjectif, même réifié, et par le sabordement des jeux convenus. En somme, la performance ne se résumerait-elle qu'en une provocation, empruntant à la caricature pour mieux porter ses coups à grands renforts de violence rentrée, ou retournée contre soi. Alors que, quelquefois, certaines actions peuvent ressembler à du masochisme religieux, que recouvrerait - par exemple - cette religiosité masochiste inversée ? Les modèles pris dans l'art contemporain en relatent l'histoire dans toute la seconde moitié du XXe siècle, au point que cette sensibilité exacerbée est devenue une attitude de vie, une éthique, de même qu'un genre artistique, une action poétique conjuguant vie réelle à expérience rendue plus vraie que jamais à elle-même par des états de conscience extrêmes. Car, en effet, la performance vise l'au-delà des limites, son objet résidant dans la volonté d'aller au plus loin de soi, au-delà du sensible et du prévisible, le but du performer se bornant à son geste, à ses actes de langage *in situ* venant libérer, alléger, délivrer les pouvoirs de l'image. Des artistes comme Orlan s'engagent dans une lutte, notamment féministe, interrogeant cette question cruciale du champ politique et sociétal en art contemporain, et en danse contemporaine aussi, espace du quotidien sans exceptionnel et du politique se cristallisant par le biais du corps actualisé et donc, de sa sémiotique. En le travaillant, ce corps *in situ*, les artistes performers le transforment, et tout à la fois ils se transforment au gré de ce que peut supporter un corps dès lors qu'il est poussé dans ses retranchements et mis à bout de souffle. S'infligeant des épreuves comme être soumis à la question, se questionner au moyen de son propre corps en jeu, pour ne pas dire mieux, ni se torturer, ni se soumettre, accepter l'acte artistique sur soi, entre soi, de l'un à l'autre, comme pour un ultime geste tel le sacrifice, c'est décalquer le geste créateur de l'artiste sur l'acte à la fois libérateur et purificateur d'une action cathartique à part entière, à l'instar de l'actionnisme viennois qui ne se souciait pas de savoir si créer, ce n'est pas porter la main sur l'intégrité de la personne ni s'empêcher d'aller trop loin<sup>30</sup>. Atteinte, attentat, attente, étreinte, toute artistique

---

<sup>30</sup> Goldberg Roselee : « L' "actionnisme" viennois était, selon Otto Mühl, autre artiste de performance ritualiste, « non seulement une forme d'art, mais avant tout une attitude existentielle », une formule qui décrit bien le travail de Günther Brus, d'Arnulf Rainer et de Valie Export. Leurs actions avaient pour dénominateur commun le caractère spectaculaire de la libre expression de l'artiste, dont l'intensité évoquait les peintres expressionnistes viennois qui s'étaient fait connaître cinquante ans auparavant. Il n'est pas étonnant qu'une autre particularité des actionnistes viennois ait été leur intérêt pour la psychologie ; l'étude du travail de Sigmund Freud et de Wilhem Reich déboucha sur des performances qui traitaient spécifiquement de l'art comme thérapie. Arnulf Rainer, par exemple, recréait des gestes d'aliéné. A Innsbruck, Rudolf

autant que physique, corporelle, psychique, mentale, morale, psychologique, quelle qu'elle soit, l'œuvre d'art ou la production artistique devient une purgation, un entre-deux semblable au purgatoire... Ce qui renvoie la contingence à la réalité arbitraire, manière d'avancer, de gagner, de vaincre sur soi et sur le monde en gageant de sa liberté individuelle. Transmutation, (dé)figuration, métamorphose, déchirure, perte, disparition... parcelles de soi en perdition dans le grand tout, dans l'autre en soi, dans l'entre l'autre, en transcorporéité ou en transsubstantiation inavouée, inachevée... parce que l'on met ensemble l'intime et le social, l'on se porte moins sur le corps que sur le lien qui nous unit tous les uns aux autres au gré de translations qui sont traduction d'une langue en une autre, passage d'un imaginaire à l'autre en présence au monde grâce à l'actualisation du sujet tout engagé dans son action créatrice, ses actes de langage confrontés à l'épreuve d'une correspondance improbable, car transdisciplinaire, attendu que l'on dépasse l'ordre du conventionnel et les codes traditionnels de la mise en scène, ou de la construction sociale du corps peint. Entre en jeu la problématique du corps dansé et dansant, de l'orchésalité, c'est-à-dire d'un imaginaire de la danse en ce que recouvre le corps qui danse, en sa somme, en son tout du monde et, contiguë, la performance déploie son action que résume le principe de modification, d'états de corps, opérant son régime en présence du sentiment de grandeur et d'éternité recueilli sur la crête de l'instant dilaté dans son événement même : la performance. D'où l'incertitude, l'incroyable flottement des apparences aléatoire en prise aux incertitudes du moment qui se joue et où, pourtant, rien n'est ni faux, ni plus vrai que ça, forcément vrai puisque tenu dans la main du *fatum*, du faire... Pour leurs qualités stimulantes, car chargées du sentiment de mort et de menace, le domaine de la performance s'emploie à maintenir intact l'imprévisible des ressorts de l'approximation qui, finalement, n'en a que les allures et n'en est pas une ; finalement rien que ça... et cependant grandiose puisque ne se limitant qu'à l'extime en confrontation tragique de l'intime qu'elle ne renie pas comme elle l'explore.

18

Mais que produit alors dans sa fragilité même, l'action en cours de réalisation ?

---

Schwartzkogler élaborait ce qu'il qualifiait de « nus artistiques – comparables à un naufrage », mais ses automutilations semblables à des anéantissements finirent par provoquer sa mort en 1969.

A Paris, les entailles que Gina Pane s'infligeait dans le dos, sur le visage et les mains n'étaient pas moins dangereuses. A l'instar de [Hermann] Nitsch, elle estimait que la douleur ritualisée avait un effet purificateur : une œuvre comme la sienne était nécessaire « pour se faire entendre d'une société anesthésiée ». » (*idem*, 164, 165).

## II.2.

### Une transcendance par la transcorporéité

Sans autre projet donné à elle-même que d'être enclenchée dans et par le processus de travail dénommé *working progress*, la performance puise sa luisance, son brillant, sa force, dans ce geste-ci, en question certes, pétri de questionnement et d'interrogations, regardé pour ce qu'il est sans autre finalité que de trouver la résolution de son problème par la matière et le *nexus*, c'est-à-dire dans un courant proche de celui du tropisme qui approche aussi celui de l'eurythmie, ou encore, qui affleure cet infime mouvement de tacts, de contact, de subtils corps en présence des uns des autres qui se respirent à l'unisson, éprouvant la synergie que produit les séries d'actions entrées en phase avec le souffle, avec la logique du corps respiré, comme emporté dans un flux d'énergies assoyant l'univers au tréfonds des performers actants. Ainsi donc, l'artiste performer ou danseur se penche sur lui-même tout en restant ouvert et disponible au monde, tout traversé, transpercé par des ondes se cherchant à lui-même un but, un sens, quand il progresse dans le chemin qui revient à parcourir son propre cheminement, et ce dans un mouvement initiatique, ésotérique, de surcroît en capacité de rituel, de rites, d'appréhension du mystère. Il évolue donc sur cette voie le corps en acte, imperturbablement, qu'il soit dansant, parlant, récitant, déclamant, jouant, chantant, bref, en actualisant de tout son être l'art de l'amour, la vitesse, et l'amour du danger, tels que Marinetti l'a espéré en établissant *le Manifeste des Futuristes* (1909). La performance, de par son goût pour l'éphémère et le temps suspendu qui y participe, improvise, certes, mais réinvente tout aussi bien l'amour ; l'amour non pas de l'art mais des instants perdus dans le présent qui fuit, qui s'exalte en vitesse, en lumière, en illumination où l'on s'atomiserait.

Les premiers travaux futuristes, les expérimentations dadaïstes, et les missives situationnistes constituent le *background*, le socle ou la mémoire, des artistes performers des années cinquante. Et dans cette mouvance, le groupe Fluxus imprime un mode poétique interdisciplinaire qui se poursuit dans les années 2000 jusque dans le maillage des plus expérimentaux de la danse contemporaine actuelle ; Alain Buffard, Alain Michard, et d'autres non institutionnalisés (encore). Action, *happening*, *event* concourent à la performance et à une certaine sensibilité en danse, moderne, mais surtout contemporaine. Dans le monde occidental, aux Etats-Unis comme en Europe d'ailleurs, les mouvements de société dont le courant étudiantin de mai 1968, Woodstock et la mode hippie, par exemple, trouvent leur organe de contestation dans un corps débridé, voulu anticonformiste, pour évacuer le malaise de la civilisation, le

mal-être, pour échapper au péril d'une décrépitude, d'une vieillesse venant avant l'âge, du désenchantement, du défaitisme, etc : la crise de la représentation, dont la culture moderne ne parvient pas à se déprendre, nostalgique, mélancolique, en proie au spleen romantique, traduit un rejet des valeurs capitalistes, patrimoniales, conservatrices fondées sur le pouvoir de l'argent, succédané du goût frelaté pour la possession et la jouissance que donne la sensation de toute puissance.

Le corps pourvoyeur de sens, constitue l'ultime signe, l'alpha et l'oméga. Il se donne aux performers aux danseurs comme l'instrument adéquat par excellence pour réaliser physiquement et en conscience des vues de l'esprit : la danse et la performance. Celles-ci sont des moments privilégiés pour et par l'extraordinaire que l'évènement de la rencontre et du partage sait enclencher, et qui s'accomplit en temps réel dans le suprême de la communion juste là quand l'émotion rejoint l'illumination. Dans l'unicité de l'instant d'une célébration de la chair en transmutation, danse et performance se ressemblent effectivement dans la mesure où elles sortent des ornières du prévisible, de la duplication et de la reproduction mécanique des choses. Intactes et vierges, elles s'évertuent à préserver la grâce des toutes premières fois par les opérations notamment du temps éprouvé en *live* avec son commencement, son début et sa fin que le souvenir parfois suave vient à prolonger indéfiniment. Car l'espace-temps de la vision s'ingénie à subsumer les limites entre l'intime et l'extime. Performance ainsi que danse plongent leurs racines dans le sacré impénétrable des agitations de l'âme, du corps et de l'esprit, en quelque façon. S'inventant et s'autoproclamant voix, le corps supra-médiatique porte en sa chair, la substance du verbe, l'alpha et l'oméga. Comme s'il était en marche dans une nuit transfigurée, il progresse à tâtons, avec innocence, avec sincérité vraie, le danseur autant que le performer équivalant le fou qui ose dire et faire sans craindre de se mettre en danger, jouant sa vie en funambule et sans filet. Perpétuelle déroutante, ainsi déroutante, la performance a vocation au sentiment de partage et à la sensation de vide. Mais par extension, on peut dire en outre que la danse-performance convoque la résistance du néant par le puits sans fond qu'est ce sentiment de n'être pas, d'être dans l'incapacité de se survivre, aiguissant le plus vif besoin de liberté en soi, travaillant en rhizome dans les presque riens du désir à vide qui ouvre le champ des possibles.

Lorsque les danseurs délaissent les codes de la danse pour en emprunter d'autres, notamment ceux liés au domaine des arts-plastiques, à l'instar des artistes qui tels les plasticiens, les musiciens, les poètes, se sont détournés de leurs conventionnels châssis, pupitres, livres, au profit d'espace-temps autres mais essentiellement portés de l'intérieur par des airs qui s'inventent quand ils se chantent, alors que deviennent-ils en retour ? N'est-il pas venu le moment de parler plus fermement et d'invoquer d'autres qualificatifs encore comme, par exemple, le *nexus* qui n'est cependant pas sans rapport avec le groupe de performers *Fluxus* ? Quand ils s'évadent des formes prévisibles, ne deviennent-ils pas alors autre chose qu'eux-mêmes initialement ? Dans les faits, pour être artiste performer, il n'est pas obligatoire d'être danseur. Mais si un danseur fait œuvre de performance tel Angelin Preljocaj dans ses solos, le demeure-t-il toujours danseur et chorégraphe ? Se contenter de dire qu'il est un performer est-il satisfaisant ? Le problème des catégories étant latent dans la question posée, nous le croyons pourtant pertinente en regard de ce que Maurice Merleau-Ponty signifie par l'œil et l'esprit. Nous le pensons aussi en regard de ce que Marcel Proust désigne en termes de jugement de valeurs, attendu que, dit l'auteur de la *Recherche du temps perdu*, « seule une perception grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout est dans l'esprit ». Inversement, si un plasticien tel Jan Fabre, fait œuvre chorégraphique, conserve-t-il nonobstant son statut d'artiste plasticien ? Oui naturellement, et ce en vertu d'une catégorie que sous-tend le *nexus* et qui renvoie aux auteurs dits "transfuges".

Dans notre développement, nous avons souhaité examiner dans quelle mesure les uns et les autres conservent leur réalité indivise d'artistes soit danseurs, soit performers, artistes chorégraphiques ou artistes plasticiens, quand bien même la forme produite semble décalée. Du point de vue des identités culturelles, mais aussi du point de vue de l'identification de la personne individuelle, il nous a semblé important de soulever enfin la question du rôle des artistes dans la société où ils vivent. En amont, nous nous sommes demandé ce que peut l'art pour la culture, pour toute politique quelle qu'elle soit. Les phénomènes allant leur cours, les transformations étant celles qui, parfois, appellent à une redéfinition d'elles-mêmes, nous nous sommes efforcés de cerner et de discerner la nature du phénomène en cours de gestation, la performance fondue dans la danse, et nous nous sommes attaché à mettre en exergue le caractère inédit de la nouveauté des choses observées. Par le terme de *nexus*, nous avons désiré désigner ces formes artistiques qui constituent un style à part entière, style non pas tant actuel que symptomatique d'une époque, style (encore une fois) représentatif de là où en est une société donnée. D'où la dimension quasi sociologique du propos. Répétons combien ces modes artistiques performatifs

sont, restent et demeurent transversaux, pluridisciplinaires, interdisciplinaires, voire même transdisciplinaires ! Ces nouvelles tendances, effectivement, se distinguent par le fait qu'elles se hissent à la lisière des choses, d'où leur aspect hybride, à mi-chemin entre les arts, les lettres, les sciences et, bien évidemment, la danse.

Entre une métaphysique et une ontologie, nous eussions aimé réfléchir sinon à la mystique de la présence au monde, tout au moins à la dimension cachée du langage transdisciplinaire et non-définitif qui cherche à échapper aux limites comme s'il devait aller, celui-ci, par-delà les différences qui n'entretiennent pas l'inexprimabilité, l'incommunicabilité entre les hommes<sup>31</sup>. Alors seulement nous voudrions conclure en disant que la valeur de la danse ne laisse d'interroger le poids du corps, sa légèreté et tout à la fois sa gravité, sa profondeur, son rêve d'apesanteur<sup>32</sup> désespéré, sur ce monde pensé contemporain. Ainsi donc nous voulions questionner, en dernier ressort, ce phénomène très spécial qu'est le corps dansant et le corps actant, au miroir de l'histoire de l'art en mouvement, perspective critique sûrement comprise dans le courant des choses elles-mêmes aspirées par ce tournant qu'est, ou peut être, un changement de civilisation tel que le nôtre fort vraisemblablement. Examiner le comment de la performance en tant que forme artistique représentative de l'art contemporain, nous a amené à parcourir un panorama s'ouvrant sur les pourquoi d'une telle préférence pour les formes performatives, lesquelles suppléent aux normes plus dansées et lissées. Pour finir, notre démonstration fut de donner du relief à cette exaltation qui finalement relève de l'unité du corps en acte, matière humaine toute contenue dans ce principe médiumnique appréhendé comme peut l'être un liant unificateur, le corps, c'est-à-dire comme un vecteur de cohésion autre et distinct des facteurs d'incorporation ou de captation. En tant que regard, ces formes performatives critiquent de plein fouet la société de spectacle, laquelle en crise, vit sa reproductibilité à l'ère du vide et de la

---

<sup>31</sup> Erasme, *Eloge de la folie*, Delmas, « Cette petite goutte de folie, que les justes savourent (...) Ils disent des choses qui n'ont ni liaison entre elles, ni rapport avec le langage ordinaire des hommes ; leur bouche forme des sons dépourvus de sens, et leur physionomie se change en un instant de mille manières différentes. (...) revenus à eux, ils ne savent plus d'où ils viennent, ils ignorent s'ils étaient ou n'étaient pas dans leur corps, s'ils veillaient ou s'ils dormaient (...) s'il leur reste encore une idée, elle ressemble à l'impression confuse que laisse dans la mémoire une illusion passagère ou un songe agréable que le réveil vient de dissiper. Tout ce qu'ils peuvent assurer, c'est qu'ils ont été très heureux pendant tout le temps de cette aliénation voluptueuse ; aussi se désolent-ils d'être rentrés dans leur malheureux bon sens, et le plus ardent de tous leurs vœux est de pouvoir vivre éternellement au milieu des transports délicieux de cette folie. Voilà en quoi consiste ce léger avant-goût de la félicité éternelle. » (1954, p.153-154)

<sup>32</sup> Chalanset Alice (sous la dir.), *Légèreté. Corps et âme, un rêve d'apesanteur*. Editions Autrement, 1996.

désubstantialisation<sup>33</sup> à bout de souffle. Refusant de paraître en lieu et place d'être pour la mort sous les feux d'un transparaître, se défiant de la disparition telle que l'inspire et l'accomplit l'éphémère et l'immédiateté de la danse ou de la performance, danser ou d'ailleurs performer couronnent la *sapientia* du vivant. Ainsi donc philosopher, c'est aller son cours – en quelque façon : dire par des actes et les parfaire dans un souci d'apprendre à se survivre tout en continuant de s'initier à la vie, pour ainsi partir en dormition, non en trépas, vers son *château intérieur*, dans l'envol devant mener au rien, le grand tout, qui serait déjà désir à vide faute d'être un ultime vertige du vide.

\*

---

<sup>33</sup> cf. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, in « Œuvres III », Paris, Gallimard, 2000, un des textes fondateurs pour la critique contemporaine de l'art. Dans les années 1930, l'auteur développe trois axes de recherche, la reproduction technique et ses conséquences sur l'art, l'image cinématographique et enfin le cinéma, mass media à portée politique et sociale. Par son essai, il modifie la nature de l'œuvre d'art, auparavant dotée d'une aura et relevant du domaine du sacré. Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970 ; Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, T1. Arts de faire, T2. Habiter, cuisiner*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Gallimard, Paris, 1990 ; Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.