

Rien ne contente mieux qui se dépense sans compter **que la danse, une performance.**

Dans un désir d'abolir l'artificialité du théâtre bourgeois et d'en finir avec la théâtralité du lieu scénique et du jeu stéréotypé, le danseur performer au XXe siècle s'est affranchi. Libre des conventions imposées par la danse théâtrale constituée au fil de la Renaissance à la fin du XVIe siècle, passant par-dessus les normes remontant à l'époque baroque aux XVIIe et XVIIIe siècles, se jouant de la danse de bal conformée aux salons, s'écartant de la danse noble appropriée au ballet choisi pour que progresse l'action dramaturgique, théâtrale, lyrique, ou pantomimique, et ce dans le cadre de la comédie-ballet, de l'opéra-ballet ou du ballet pantomime, remettant en cause le ton héroïque et galant pour réveiller d'autres sentiments, en une rébellion ordonnée faisant table rase de l'histoire mais non pas du temps, s'allégeant du poids d'un passé qu'il récuse, l'art chorégraphique moderne a su faire gronder des voix d'outre-tombe venues de mondes multiples, à la croisée des chemins du corps dansant et du corps actant, entre la danse et la performance effectivement. Or, épousant ce virage à la Belle Époque, « l'Occident semble vouloir accéder à une nouvelle connaissance de la vie et de l'homme, inventorier le réel et l'inconnaissable, s'ouvrir à des curiosités, des systèmes de pensée ou d'action qui agrandissent son horizon ; le dernier quart du XIXe siècle est aussi l'époque où sont révélés les arts exotiques ou primitifs, où l'on découvre qu'il n'y a pas une seule Antiquité, celle des Grecs et des Latins, où les archéologues mettent au jour des civilisations oubliées, en Égypte, en Asie Mineure, en Crète, au Moyen Orient. »¹ Et cela sous l'impulsion de personnalités scientifiques édifiantes tels les Pierre et Marie Curie ou Sigmund Freud... C'est donc dans ce contexte que se découvre l'abstraction en danse, sachant affirmer l'irréductibilité du corps cadencé à tout autre élément de langage emprunté qu'à lui-même. La danse absolue, la danse pure de Mary Wigman, désigne l'art chorégraphique en sublimation du quotidien, émondée de toute autre forme artistique qui ne se raccrocherait pas à sa propre expressivité, ni à sa théâtralité propre, et ni à sa corporéité. Affranchie du théâtre et de la musique², la danse contemporaine est en route dans la mouvance des Dadaïstes de Berlin, puis de Cologne et enfin d'Hanovre. Avant même que de citer les précurseurs de la performance que sont Marcel Duchamp avec le *ready made*, et Allan Kaprow avec le *happening*, rendons hommage à Kurt Schwitters pour le dispositif imaginaire qu'il a inventé à partir de la pensée surréaliste elle-même avec ses jeux d'écriture automatique présentant l'état mental dans son extrait le plus pur. Il organise sa vision du monde, drainant une suite de monstres et de merveilles qui semblent s'être échappés des forces de l'Inconscient, s'évadant de l'ordre de la logique et du raisonnable, s'abandonnant à la vague sauvage de flux psychiques pulsionnels comme décrits par André Breton dans le *Manifeste du Surréalisme* en 1924. Se préoccupant du présent en archéologue du rien, Kurt Schwitters, durant l'entre-deux guerres, mais dès 1918 (*Anna Blume, Ursonate*) s'approprie les objets surnuméraires dont il révèle la beauté cachée grâce à la poésie phonétique qui fait chanter l'âme, la chair, l'enveloppe du corps ardent. A partir du dérisoire et du déchet que la société moderne produit, il construit son *Merzbau* ressenti à la fois comme un sanctuaire et comme, selon ses souhaits, une "cathédrale de la misère érotique". Au carrefour des destinées les plus insensées, sa démarche poïétique lui offre de mettre en situation des assemblages,

¹ Cabanne Pierre, *L'art du vingtième siècle*, Editions Aimery Somogy, Paris, 1982, 23.

² Article « Absolue (danse) » in, *Dictionnaire de la danse*, Editions Larousse, 1999, 673 (Jacqueline Robinson, Marilén Iglesias-Breuker).

des collages, de sorte que ses *Merz Theater* préfigurent sans nul doute le théâtre total, le *Living Theater*, le *happening*, le *live art*, la performance des années 50-70. « C'est ainsi que M. Cunningham peut dire que le spectateur est totalement libre de ressentir et comprendre ce qu'il veut devant ses chorégraphies (...). Ce que l'abstraction chorégraphique met en évidence, c'est qu'il existe un "théâtre" intrinsèque du corps et, par là même, une théâtralité irréductible de la danse par le simple fait qu'elle se donne en spectacle. »³ En rupture d'avec la tradition du spectacle à l'italienne, le mode de jallissement du sens se veut ouvert à tous les possibles.

Durant le XXe siècle, les avant-gardes n'auront de cesse d'explorer l'être en scène qui ne se calque pas sur le fait d'être en représentation (de soi). Le considérant actif et le prenant à témoin et pour partenaire de l'objet artistique, l'artiste contemporain désire que le spectateur intervienne dans l'engendrement de sens qu'impulse l'œuvre. La relativité et la complexité des choses en cours dans l'interprétation du spectacle étant telles en regard du public qu'il est dorénavant partie liée dans l'élaboration du fil de l'action en question⁴. C'est la raison pour laquelle il conviendra désormais d'invoquer la notion co-construction dans le mode de réception des arts et des spectacles, l'interactivité étant l'un des principes majeurs de la modernité du XXe. Ainsi entendons-nous citer maintenant la célèbre pensée de Marcel Duchamp pour qui l'œuvre est « définitivement inachevée » puisque « c'est le regardeur qui fait l'œuvre »... A l'instant où le regard se pose sur la chair en acte, en ce cas, que se passe-t-il ? Que devient le corps dansant dès lors qu'il s'est exécuté ? Rassemblant ses forces pour en extraire le tréfonds, sans intermédiaire, le danseur ou le performer avance au gré des flux libres et contrôlés qui permettent d'aiguiser, selon Laban⁵, une présence au monde en étayant des qualités de corps infinies tant rêvées jadis par Noverre quand ce dernier concevait sa pantomime mesurée. Mais plus radicalement encore, avec le *ready-made*, le statut d'œuvre d'art se trouve bouleversé. Par conséquent, nous essaierons de mettre en perspective les incidences des arts-plastiques sur l'émergence de la danse contemporaine, et nous tenterons de voir en quoi la redéfinition de l'art conditionne à son tour une autre conception du corps dansant. Pourquoi ces affinités entre des domaines de prédilection pourtant si distincts ? Comment le monde de l'image rejoint-il celui du mouvement ? Tout en éphémère et en métamorphoses, nous examinerons l'art du geste par lequel le monde est relié en harmonie et trouve son sens. Ainsi donc, nous apporterons un certain soin à remonter la tresse de l'art du vingtième siècle afin d'articuler nos deux objets d'étude : la danse contemporaine et la performance, avant tout perçues comme ce quelque chose, la danse, une performance, rien ne contentant mieux *in fine* qui se dépense sans compter. Puis de lui-même, nous l'espérons, se clarifiera le lien d'élection resserrant autour d'un unique centre de gravité, artistes chorégraphiques et artistes performers. Identifier ce pôle constituera en outre notre objectif.

Loin de reposer sur l'inspiration, les artistes expérimentaux travaillent leurs procédés de fabrication en les remettant continuellement de nouvelles formules et des nouveaux systèmes de contraintes venant les vérifier. Ce qui permet bel et bien d'avancer l'hypothèse que la modernité

³ Article « Théâtralité » in, *Dictionnaire de la danse*, Editions Larousse, 1999, 803 (Philippe Le Moal).

⁴ Selon une perspective sémio-pragmatique du cinéma et de l'audio-visuel, Roger Odin établit la notion de co-construction entre artistes et public. Il pose ainsi que la production de sens procède d'un bagage culturel, qui est aussi un conditionnement du regard, engendrant une compatibilité entre l'interprétation de l'action en cours et l'image au moment de sa réception. De sorte que si l'hypothèse de lecture semble pertinente à soi-même, alors il émergera du sens à partir des mots ainsi formulés comme à tâtons. La théorie proposée par Roger Odin est essentiellement exposée dans son ouvrage *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

⁵ Laban Rudolf.

artistique du XXe est dominée par une conception intellectualiste de l'œuvre d'art. Aussi parlerons-nous plutôt de transversalité, de pluridisciplinarité, pour ce qui ressemble à une démarche en l'inconnu, avec tout ce qu'elle recouvre d'exploration, de menace et de mise en danger. Mieux qu'un jeter de dés, sur le chambranle du seuil, les artistes d'aujourd'hui ne poursuivent-ils pas à leur manière le grand œuvre consistant à transformer le plomb en or, nous insufflant le sentiment d'immensité comme face au miroir qui revient et qui revient ?

Si l'icône est ce corridor menant plus sûrement que les sens au divin (les sens étant les portes de l'âme, comme l'observe et l'assure le théologien Daniel Rousseau⁶), l'image comporterait donc des propriétés de transparence pouvant conduire à la vérité. Ainsi donc, les pages qui vont suivre vont analyser les concepts de transcorporeité et de *nexus*.

*

Dans sa conférence « L'Esprit nouveau et les poètes », Guillaume Apollinaire en 1917 exhorte ses confrères, les poètes, à s'initier au 7^e art, l'enjeu étant de visiter le monde par une autre porte, le grand écran des salles obscures, pour que s'ouvre à soi un autre niveau de conscience. De transfiguration ? Il n'est pas *a priori* question. Mais partant de l'image, d'une poétique du visuel depuis la plus extrême dans l'imaginaire occidental – l'icône de la lumière, de transcorporeité n'est-il pas tant question *in fine* dans l'ordre du corps dansant-actant en lieu et place de la désubstantialisation prédominante à l'époque contemporaine ? Quoique remise en balance avec certains élans de spiritualité tels que la scène théâtrale ou non, et les lieux d'exposition atypiques ou non la révèle, la sacralité du geste créateur revient en finesse à travers certaines figures marquantes de la modernité dont Yves Klein auquel nous allons réserver un sort particulier dans notre étude des arts performatifs et chorégraphiques. Autrement que Marcel Duchamp, lequel fait allusion non sans provocation au "coût spirituel", à rebours du précurseur de l'art conceptuel, Yves Klein dans les années 1950-60 avait tenté pour sa part d'appréhender l'immatérialité au travers de son action artistique. Actionniste messianique en recherche de formes médiumniques, méditatives et contemplatives⁷

3

⁶ Rousseau Daniel, *L'icône, splendeur de ton visage*. Editions Théophanie – Desclée de Brouwer, 1982, 212.

⁷ Yves Klein crée une pièce musicale à un son unique en 1949 : *Symphonie monotone*. Il peint en blanc la galerie de Iris Clert pour y exposer le principe pictural de l'impossibilité de dire par le visuel ; 1958 sonne pour lui l'heure du vide, un temps consacré pour le tableau invisible. De même qu'il travaille avec des pigments réels, il s'approprie des éléments de la vie quotidienne pour l'anoblir, comme dans sa composition en bleu *Ci gît l'espace*, tentative de relier matière, esprit, matérialité et immatérialité. Son travail de synthèse s'inscrit dans une perspective de recherche de sublimation métaphysique que d'aucuns pourraient rapprocher de la Rose-croix. Son rêve étant de fonder « une nouvelle et grande civilisation mondiale du beau », ses *Anthropométries* monochromes en 1958 traduisant une forme de « sanctification de la chair ». Aussi son œuvre trouve-t-elle un certain écho dans l'exploration du monde vivant telle que l'envisage Emmanuelle Huynh laquelle, notamment, en quête du sens de l'univers, renoue aujourd'hui avec le « ikebana », art floral japonais pensé comme la voie des fleurs permettant l'union entre l'être humain et l'ordre cosmique que recèlent le végétal, le minéral et la chair. La translation entre le visible et l'invisible s'accomplit grâce à la force du geste créateur, écoute par ricochets de voix mystérieuses qui touchent la peau – pensée motrice contenue dans la main et condensée dans l'iris, sans paraître effleurer l'intellect – pensée réflexive de même que raison raisonnée. *Shinbaï, ou le vol de l'âme* (2009) est une performance créée par et avec Emmanuelle Huynh, artiste chorégraphique, pour Madame Seiho Okudaira, maître ikebana. Emmanuelle Huynh met en situation l'espace de résonances de la gestique dansée et dansante dans son ampleur, sans différenciation entre l'art et la vie ; à l'instar des principes d'ailleurs forgés par Anna Halprin, l'artiste chorégraphique définit un lieu de renouveau et de recueillement sur ce plateau où viennent à chanter en murmurant les fleurs à l'heure d'une cérémonie du thé. Abolition des frontières entre le vrai et le faux induits dans l'espace-temps de la représentation frontale, rejet du spectaculaire de la mise en perspective à l'italienne d'une action sur-jouée, force de la présence du beau à travers les corps respirés et séduction de la ténuité des gestes ciselés qui tranchent l'air, tant celui de la composition chorégraphique

dans les années 1960, influencé par le bouddhisme zen en chef d'orchestre de son propre espace spirituel, en générateur d'idées qui restent une source d'inspiration pour l'art à venir, il développe un art de l'espace empirique, à la fois figuratif, conceptuel et mystique, avec notamment ses *Anthropométries*, son *Saut dans le vide*, son étrange *Zone de sensibilité picturale immatérielle* dont le sujet central demeure l'apesanteur telle qu'une architecture de l'air se ferait jour. Comment expliciter ces formes artistiques dites expérimentales ? Depuis les années 1900, à quelles références déterminantes se rattache l'évolution des œuvres chorégraphiques ? Les notions traditionnelles de création artistique et de valeur esthétique étant devenues à elles-mêmes nulles et non avenues, ineptes et erronées dans le champ de l'inspiration poétique, nous nous interrogeons sur le fait que ne va plus de soi la notion de beauté au sens mimétique du terme, parce que l'art moderne a considérablement modifié l'idée du beau en en faisant une donnée toute relative et subjective attendu que, disait Marcel Duchamp, « c'est le regardeur qui fait l'œuvre ». Avant que ne s'exerce la raison du goût, le jugement du spectateur quasiment situé en position privilégiée d'être installé dans le fauteuil du roi, Duchamp objecte que l'arbitraire contient une puissance suggestive phénoménale (ce qui est surréaliste). Il fait remarquer combien la force d'une œuvre tient à la prégnance du choix commis par ce geste créateur inexplicable, inexploqué, inexprimable non plus ; ce geste précis qui l'a poussé, par exemple, à exposer en 1913 une roue de bicyclette fixée sur un tabouret en bois. Alors, effectivement, comment s'expliquer les choses ? Et aussi, pourquoi les traduire par quels mots ? Souvenons-nous de Michel Foucault quand il souligne que « l'on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit »⁸. Ce qui comptera dorénavant n'est plus le corps de l'objet, mais l'état d'esprit par lequel il est advenu. Accouchant de soi, autrement dit, Marcel Duchamp présente sa *Roue de bicyclette* fabriquée à Paris et prototype du *ready-made*, comme un appareil bizarre dépourvu de sens, débarrassé de sa gangue signifiante. Appelant les vivants à s'alléger du poids d'un monde englué dans les automatismes prônant toujours un ordre en trompe-l'œil, Marcel Duchamp invente l'art conceptuel, et perpétue une forme d'expression artistique spirituelle. Ainsi, il échappe à la gravité du système aristotélicien de la représentation classique en lui préférant une autre approche symbolique ancrée, quant à elle, au jeu des associations d'idées (ce qui n'est pas sans faire écho aux découvertes freudiennes). Avec lui, la légèreté, l'inconséquence, l'inconsistance, l'immédiateté, l'instant présent, l'improvisation, l'éphémère, l'Inconscient, acquièrent une résonance dont les artistes du XXe siècle feront leur grain. Depuis les années 1910, ces valeurs ont toujours cours. Ainsi donc préoccupation, encore et toujours, après un siècle d'histoire de l'art. Or, pour la danse contemporaine, quel est l'aspect qu'adopte ce regard intérieur ? Il apparaît sous un angle kaléidoscopique car la danse contemporaine est une nébuleuse de singularités faisant œuvre d'auteur⁹.

que celui de la composition florale. L'art ancestral de l'Ikebana libère un geste commun entre les mouvements, de l'homme à son environnement et son milieu. Emmanuelle Huynh transporte sur scène un langage hybride qui mélange les codes culturels et les pratiques, réunissant le passé et le présent, nous reliant à l'étoile polaire. De sorte que « sur scène, des images naissent et se défont, des signes dérivent, de la main qui les arrange au corps qui les met en mouvement. Entre manipulation minutieuse et dissémination mouvementée, *Shinbai, le vol de l'âme* est un voyage en territoire imaginaire ».

⁸ Foucault Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Editions Gallimard, NRF (1966, 25).

⁹ Comme définie par Philippe Le Moal (*Dictionnaire de la danse*, Editions Larousse, 1999, 705), la danse contemporaine est une expression de sens global choisie pour désigner diverses formes chorégraphiques apparues au cours du XXe siècle jusqu'aux années 2000. Mais plus spécifiquement, elle renvoie à un mouvement chorégraphique issu de la mouvance des quatre grands courants de la danse au XXe siècle : le ballet néoclassique, la danse moderne américaine et allemande, la danse postmoderne, et le butô. La danse contemporaine s'est construite à partir de démarches aussi multiples que divergentes connues par le nom de Nouvelle danse dans les années 1970. Forte de sa richesse, elle plonge ses racines partout où elle trouve une source d'inspiration, depuis la danse libre d'Isadora Duncan ou de la Denishawn, jusqu'aux théories kinesthésiques de Rudolf Laban,

Sur quoi repose le point de vue du regardeur, lequel fait l'œuvre, selon Duchamp ? Bien conscient du jeu psychique engagé dans la mécanique des choses au moment de leur réception, et en l'occurrence, dans la lecture d'un monde élaboré en se moquant des conventions et de la solennité du monde des arts, qu'elle soit chorégraphique, picturale ou autre, la valeur du geste qui engendre du sens tend vers une réinterprétation toujours renouvelée, rompant ainsi le cours ordinaire des choses. Tel est le propos fondamental à l'heure du détournement d'objets, vécu tel un rapt mental à l'aune du *ready made*. Mettons en exergue les apports et les incidences de Marcel Duchamp dans la danse et la performance, formes conjointes de l'art contemporain.

La danse du XXe siècle avec sa nébuleuse : la danse contemporaine¹⁰, s'enrichit de sa propre sensibilité en vivant d'autres expériences poétiques qui la nourrissent à l'aune de la différence. Par

mais aussi dans la danse absolue conçue par Mary Wigman, ainsi que dans l'imaginaire psychanalytique et l'engagement féministe des Martha Graham et Doris Humphrey ; elles se nourrissent aussi bien des ballets modernes de Béjart que de l'optique décentrée des abstraits, dont le théâtre du vide de Nikolaïs et la danse aléatoire de Cunningham, ainsi que de l'esprit contestataire de la Judson puis celui du Grand Union. Elle conserve des cercles anarchistes leur élan ravageur, tant ceux d'Anna Halprin, des postmodernes au rang desquels comptent Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Meredith Monk, Laurie Anderson, sans oublier les Japonais placés sous le signe des Hijikata, Ôno, mais aussi de Yano. S'ajoute le rayonnement des Pina Bausch en Allemagne, Carolyn Carlson et Susan Buirge en France, la danse contemporaine émergeant enfin à la faveur des conjonctures et du politique, l'après 68, les scènes françaises avec les concours de Bagnolet, de La Rochelle, de Montpellier, Châteaullon, le CNDC d'Anger, les CCN, etc. contribuant à son développement. Concluons par un hommage au nouveau théâtre de l'après guerre (50-60) dont les orientations esthétiques se font ressentir à travers l'œuvre, par exemple, de Beckett qui rend visible l'inanité des jours et pour qui « rien n'est plus drôle que le malheur » (*Fin de partie*, 1957), ce à quoi Ionesco répond, reflétant ainsi la platitude de l'existence, que « la douleur de l'homme est ridicule pour l'homme » (*La soif et la faim*, 1966). Vides de toute humanité, les personnages de ce nouveau théâtre se réfugient peut-être dans une physicalité qui leur restitue un peu d'épaisseur et de cœur. Sous la grimace, la souffrance. Sous la dérision, le tragique. Sous la gesticulation, l'esthétique de l'ordinaire : vacuité de la condition humaine aux prises avec le désespoir d'être seuls face à la disparition, face à la ruine de l'humanisme, face au vide ontologique, sous-tendus par la dénonciation des modes de représentation conventionnelle hérités d'Aristote. Société de spectacle aspirée vers un néant métaphysique, cette génération de danseurs contemporains réagira en postmoderne et se redressera en redécouvrant les procédés classiques articulant au long cours d'un langage considéré comme médiation, une action solide et des personnages consistants (Josef Nadj s'appuyant pour sa part sur Tadeusz Kantor). A l'inverse de la postmodern dance, la danse contemporaine adopte l'esprit postmoderne défini pour la première fois en 1971 en architecture par Ihab Hassan, puis relayé dans le champ philosophique par Habermas et Lyotard. Cette posture postmoderne (distincte, rappelons-le, de l'attitude des danseurs postmodernes) invite les chorégraphes à se saisir du patrimoine comme d'un puits sans fond. Mais dans ce jeu de citations et de relecture du répertoire, à l'instar d'Angelin Preljocaj par exemple, la danse contemporaine encourt le risque de la gratuité et du pastiche académiste. Mais en forant cette tradition retrouvée, certains gageront que l'histoire peut servir de lesté à l'imaginaire. Aussi Yves Klein fait-il œuvre originale quand il cherche à fonder « une nouvelle et grande civilisation mondiale du beau » dans l'espoir et l'espérance d'anoblir l'ordinaire, rejoignant Montherlant pour qui seul l'acte héroïque hisse l'homme au-dessus de lui-même, comme Malraux rêve peut-être de voir finir l'ère de l'aléatoire où l'homme contemporain est entré après l'effondrement de la foi, réactions croisées et multiples à l'absurde qui est, selon Camus, un « univers indicible où règnent la contradiction, l'antinomie, l'angoisse ou l'impuissance ».

¹⁰ Cette nébuleuse de la danse contemporaine contient en son sein des individualités propres revendiquées comme telles, qui affichent en principe majeur leur singularité pour créer. Ainsi en est-il à travers toute une

les biais de l'art dramatique avec le théâtre corporel de Maïakowsky ou celui de la cruauté d'Artaud, par les biais de la musique expérimentale comme avec celle d'ameublement de Satie ou *the art of noise* de Russolo, par les biais des arts plastiques, comme avec l'abstractionniste Kandinsky, le suprématiste Malévitch, ou l'expressionniste Nolde, par les biais de la poésie calligraphique avec Apollinaire ou de la poésie sonore d'Hugo Ball, notamment, par le biais du cinéma avec Eisenstein, par le biais de la danse libre avec Laban et de la gesticulation géométrique inspirée par Diaghilev dans le monde du ballet ; bref, les références prises dans les arts sont florilèges, il revient à Nikolai Foregger de les avoir impulsées, lui qui s'est battu contre l'académisme fin de siècle des années 1900, en rupture d'avec la tradition bourgeoise conservatrice, en lutte pour un théâtre populaire et social. Il est un fait établi que depuis le début du XXe siècle, les mentalités ont beaucoup bougé, et plus elles ont changé, se sont transformées au rythme d'une société qui s'étourdit de vitesse et de sensations par amour du danger peut-être, plus s'impose à soi le temps de réflexion sur les actions commises, la nécessité de penser l'acte de créer retenant la main et le regard, l'oeil et l'esprit...

Alors, danser selon des normes codifiées, réglementées au fil des siècles et conçues par et pour un monde révolu – l'Ancien Régime, ne va plus de soi en raison même des dits critères normatifs, de ladite codification réglementaire ordonnée au nom de l'ordre monarchique et entretenu depuis le Grand Siècle. C'est notamment contre tout ce pan de l'histoire que s'élève l'art moderne avec en tête des avant-gardes *Le Manifeste des Futuristes* que Filippo Tommaso Marinetti commet en 1909, chef de file d'un mouvement animé par l'idéal du progrès, porté par le goût pour la vitesse et par l'amour du danger ; d'où les prises de risque d'un théâtre à la fois naïf et simple en marge du solennel et du sublime des formes d'art officiel. A leur suite, la Nouvelle Danse Française, plus connue depuis les années 1980 sous le nom de Danse contemporaine, s'attelle au jeu de découverte tout semblable à un accouchement de soi. Exploration, expérimentation, expérience, recherche, processus, innovation, invention sont des maîtres-mots dans l'univers de pensée des avant-gardes ainsi que dans l'appréhension de l'art vivant, la danse, de cet art du vivant, le spectacle des profondeurs : la chorégraphie. Mais non plus, n'oublions pas que l'art moderne provient d'une révolte contre l'académisme fin de siècle ; ce à quoi participe *a posteriori* l'art contemporain qui naît après la Seconde Guerre Mondiale. Questionné et même soumis à l'interrogation telle une forme de torture¹¹, le corps dansant au XXe s'aventure dans les méandres de l'inconnu, et pour ne pas disparaître, il opère avec autant de tact que de folie, sinon d'innocence que de résolution aussi. Or, comment ce phénomène d'éveil aux murmures, rumeurs et grondements du monde se met-il en place ? Mais comment ne pas se dissoudre non plus avec ce « vacarme dans le monde de la finitude [qui] m'éloigne de l'être vrai et fait pâlir l'être là. » (Søren Kierkegaard)

En quoi l'apport des arts plastiques est-il effectif dans la danse contemporaine ? Pour s'en persuader, il ne suffit que de citer en France les tenants d'un art chorégraphique défendu et soutenu par la politique culturelle de la décentralisation depuis 1982, au travers des centres chorégraphiques nationaux que dirigent les figures Jean-Claude Gallotta, Claude Brumachon, anciens étudiants des Beaux-Arts, mais aussi, Dominique Bagouet, Maguy Marin, Odile Duboc, Karine Saporta, Régine Chopinot, ou Mathilde Monnier, Dominique Hervieu et José Montalvo, Héra Fattoumi et Eric Lamoureux, ainsi que Carolyn Carlson et Susan Buirge (quoique non directrice de ccn, pour cette dernière), chacun étant inspirés qui par l'univers de la bande dessinée, qui par la vidéo, qui la photographie, l'architecture ou les installations. Les limites de l'œuvre, son interprétation, sa forme, reste et demeure une préoccupation toujours d'actualité. Alors, s'il s'agit d'affabulation dont le

généalogie d'artistes danseurs chorégraphes et pédagogues qui se sont penché toute leur vie sur le mouvement des formes inédites qui sourd et la poïétique vient sertir.

¹¹ La danse butô procède de l'acuité du regard intérieur.

spectateur serait en capacité, celle-ci s'ajoute à celle des artistes en jeu. Revenant au rôle décisif de Marcel Duchamp dans la refonte des imaginaires contemporains, nous soulignerons le fait que son œuvre préfigure largement l'art contemporain de la seconde moitié du XXe siècle, par sa forme atypique, par ses aspects non pas uniquement iconoclastes mais également a-artistiques, du [a] privatif qui indique l'absence de tout modèle. Par le biais du détournement d'objets, objets extraits de la vie quotidienne et regardés en eux-mêmes pour ce qu'ils revêtent de spécial et de spécifique, Marcel Duchamp a devancé le courant du pop art, et en l'occurrence la démarche poétique des Robert Rauschenberg, Jasper John, Nam Jun Paik, artistes plasticiens proches de Merce Cunningham¹². Même si Marcel Duchamp n'est finalement pas le concepteur du *live art* en tant que tel, puisque revient à Allan Kaprow la paternité du *happening* – ce que d'ailleurs Duchamp eût aimé concevoir le premier mais qu'il aura su nonobstant inspirer à autrui avec sa réflexion sur l'"anti-art", notion nietzschéenne s'il en est, aujourd'hui, à l'instar des générations précédentes et à l'effigie des figures toujours montantes¹³, le processus de création prime sur l'œuvre écrite ou finie, d'où la prééminence du caractère voulu "inachevé" des pièces dansées que présentent les *working progress* et les *jam* ateliers qui sont l'héritage des danseurs performers new yorkais, tout autant que des utopistes d'Hellerau, d'Ascona, de Monte Verita durant les années 1910-1920, époque crucial dans la naissance de la performance et de la danse contemporaine (dite "libre" alors) où d'ailleurs les artistes et les intellectuels se rassemblaient autour de personnalités comme R. Laban, E. Jaques-Dalcroze, ou même à Berlin, autour de cercle de recherche, de laboratoire et d'école comme celle du Bauhaus autour d'Oscar Schlemmer et de Vassily Kandinsky notamment. Or, à l'instar de la journaliste Dominique Frétard¹⁴, d'aucuns pensent établir de nouvelles catégories chorégraphiques

¹² *Walkaround Time* (1968), chorégraphie de Merce Cunningham en 7 parties pour 9 danseurs, sur une musique de David Behrman, et dans un décor de Jasper Johns réalisé d'après *le Grand Verre* de Marcel Duchamp. Les mobiles transparents sont gigantesques ; ils ont été inspirés par *la Mariée mise à nue par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*), œuvre laissée inachevée délibérément en 1923. Cet encombrement de l'espace scénique ne détériore cependant pas le calme avec lequel les danseurs évoluent latéralement sur le plateau, et selon le désir de Cunningham, la danse conserve son tempo égal, imperturbablement, à l'instar du grand détachement cher à Duchamp, lequel était réfractaire à toute idée de lyrisme. « De l'immobilité dans le mouvement, un « entract » un peu dada en forme de flâneries et de bavardages réels sur scène, des échauffements conçus comme des ready-made prélevés dans le cours technique, un solo magistral de C. Brown alternant silence gestuel et vivacité pour donner, en référence au *Nu descendant un escalier* [1912], l'impression double qu'elle s'arrête et se déplace, tout dans cette pièce porte à travailler l'ubiquité, l'ambiguïté de l'écoute et du regard ». (*Dictionnaire de la danse*, Editions Larousse, 1999, 668, Christine Rodès)

¹³ Quelques chorégraphes à la pointe des années 2000 : Myriam Gourfink, Sasha Waltz, Gilles Jobin, Christian Rizzo, Jérôme Bel, Boris Charmatz, les Fatlam (Héla Fattoumi et Eric Lamoureux), Latifa Labissi, Alain Buffard, Vincent Dupont...

¹⁴ Frétard Dominique, *Danse contemporaine. Danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires*. Edition Cercle d'art, Paris, 2004, 119. « La non-danse, ce n'est pas la question de la danse : c'est la question du corps et de la panique. De sa disparition. Comment parler de danse quand le corps devient le lieu de toutes les manipulations biotechnologiques ? Corps virtuel, numérisé, modifiable à volonté, effaçable autant qu'on le souhaite : le danseur sent la menace transpercer ce corps qui est son outil de travail, qu'il façonne depuis des années. Son meilleur ami, en quelque sorte. Comment incorporer ce nouveau corps qui, bien que virtuel, existe avec force. Jusqu'à se substituer au sien, comme on le voit dans les fort belles vidéos chorégraphiques du duo N+N Corsino qui capte le mouvement à partir de vrais corps afin d'en restituer l'image virtuelle à l'écran. Le danseur acceptera-t-il de n'être qu'une simple doublure-image ? Là aussi se joue l'avenir de la danse.

dont celle de la “non-danse”, appropriée au champ des arts plastiques, et de surcroît, à celui des arts performatifs. Une fois encore, citons Marcel Duchamp qui préconise la dimension a-artistique du travail des plasticiens. Et dans son droit fil, référons-nous à Allan Kaprow qui étend au *ready made* l’art *in situ*, ce qui implique la participation de l’artiste ainsi que celle du spectateur désormais sur un pied quasiment d’égalité. Néanmoins, tous ces jeux poétiques suffisent-ils à rendre compte des silences du corps sous le poids du regard, lourds qu’ils sont d’une vision du monde, d’une intériorité, d’une histoire intime que l’échange entre l’œuvre et le regardeur réveille ? Quant à lui, Duchamp évoque le “coût spirituel” par le biais de l’art en connivence. Pour lui, l’expression artistique se veut intelligente, mais aussi libertaire et subversive, telle une interrogation parcellaire, fragmentaire. L’inachèvement des pièces présentées renvoie à une forme de jouissance, iconoclaste, non pas tant forcément, l’expérience du beau procédant d’une individuation réflexive et distanciée qui est une mise en abyme. Aussi Marcel Duchamp a-t-il brisé les stéréotypes, convoquant une pensée en mouvement par la qualité d’écoute et par une réorientation du regard engageant plus vivement la contribution du public. Critiquant la sacralité de l’œuvre d’art, circonscrite, délimitée, enfermée dans sa gangue prétendument éternelle, ses créations telles que *Nu descendant un escalier* (1912) *Roue de bicyclette* (1913), *l’Urinoir* exposé sous le titre de *Fontaine* en 1917 et signé R.Mutt, repoussent les limites du sensible et du supportable en remettant en question l’esthétique aristotélicienne préétablie. Mais non sans mélancolie pourtant, sa vision de l’art rejoint celle des romantiques tant son rapport au sublime est émotionnel. Et quand bien même sa sensibilité poétique fût à la fois ironique et provisoire, à l’instar des romantiques eux-mêmes, il s’est efforcé de combattre la spéculation avec virulence et avec détermination, il s’est engagé contre l’escroquerie régnant sur le monde de l’art. Il s’est élevé contre le marché consumériste des arts. De plus, il a fait prendre conscience que rien n’est jamais ni entier ni définitif, et que par voie de conséquence, Dieu ou son corps glorifié dans une quelconque forme de représentation, n’est que pure invention de l’homme. Pour ce motif, il s’est inscrit dans une perspective nietzschéenne, estimant que pour vivre heureux, il est néanmoins préférable de croire en l’incroyable, donc en ce que l’idée de Dieu subsume. Pour Duchamp, l’œuvre d’art ne trouve sa pleine mesure que lorsqu’elle est perçue, appréciée, regardée. C’est pourquoi l’art contemporain signifie ce qu’on lui prête d’exprimer, le regardeur faisant l’œuvre au même titre que l’artiste l’initie.

Engagé et même critique de son temps, l’artiste contemporain paraît abhorrer le grandiloquent à ses yeux tout mensonger, l’ennui que la routine installe, l’érosion du sens, la réduction des valeurs humaines à celles de l’argent – ce que reflète, on le comprend aisément, la dégradation de l’œuvre au rang de marchandise, marchandisation de l’art à laquelle les danseurs n’échappent pas non plus puisqu’ils sont en eux-mêmes des œuvres chorégraphiques ; réalité substantielle que les danseurs postmodernes viendront à dénoncer, notamment au travers du *Manifeste du non* que

La non-danse observe ses avatars du corps, partout à l’œuvre dans les travaux des plasticiens anglo-saxons comme Damien Hirst, Jack et Dinos Chapman, Matthew Barney, Mike Kelley, Paul Mc Carthy. Elle se sent proche des univers des Young British Artists dans lesquels tout n’est que formol, pustules, orifices désordonnés bourgeonnant sur la peau, corps déchiquetés, obscènes, dérisoires. C’est évident que la non-danse connaît les arts visuels, qu’elle s’en inspire très étroitement, voire les imite. D’où cette démultiplication du corps masqué, du corps-latex, assez proches de ceux des mannequins des vitrines, créatures pour fétichistes, plastiquement stéréotypées, comme les exhibent la compagnie DACM dans « ShowRoomDummies » et « Stéréotypie ». Encore qu’Alain Buffard aborde frontalement l’excès sans jamais tomber dans l’hystérie illustrative du réel, notamment dans « Dispositif 3-1 ». »

Yvonne Rainer publie en 1974¹⁵. Autour d'elle Après Guerre à New York, les artistes performers de la Jusdon Theater et du Grand Union se rallient, auxquels les danseurs contemporains issus de la Nouvelle Danse doivent beaucoup en ce début du XXIe. La critique d'art contemporain et spécialiste des arts performatifs, Sally O'Reilly¹⁶, explique que l'une des constantes de l'art de la performance au XXe siècle, c'est la priorité accordée au processus par rapport au résultat. Mais cette dominante n'interdit pourtant pas la création d'images (cristallisations du fugitif) dans la mesure où celles-ci fixent les instants vécus normalement voués à la disparition. Conçues comme les résidus d'évènements leur ayant donné corps, les images témoignent de phénomènes sensibles éphémères. Ainsi la performance et la danse se comprennent-elles comme un savant mélange d'actes prévus et de réactions imprévues conditionnés par la perception de soi. Sally O'Reilly ajoute que le physique d'une personne ne se réduit à sa surface apparente car l'équilibre individuel, fragile en soi, oscille entre les codes sociaux et leur ordonnancement tant physique que moral. Aussi les formes abstraites et décomposées de représentation vivante annihilent-elles délibérément la figure humaine. Chez Harold Pinter par exemple, le temps distendu devient un vrai révélateur. Et l'instant s'étire en profondeur et à l'infini jusqu'au plus rien, dans une absence glacée d'action dont il ressort des pauses chargées d'émotionalité équivalente au détonateur qu'on active pour que se cristallise enfin le sentiment de vide, la vérité du corps et son état d'esprit. Parallèlement, en vidéo, Bill Viola manipule la matière subtile et ductile de l'espace-temps, de sorte qu'il parvient à amplifier la sensation de notre appartenance au point d'infini qui fonde l'être humain en personne individuelle, nous ancrant dans la durée des choses découvertes à soi et en elles-mêmes, souverainement mystiques et mystérieuses comme une épiphanie. Nous rendant à nous-mêmes, et nous livrant les anfractuosités de notre conscience, ces artistes de l'abstrait concourent d'une part au démantèlement de l'ordre établi, et d'autre part à une réflexivité génératrice d'avancées dans l'ordre de la pensée et du ressenti. En supprimant au théâtre la primauté du texte pour ne privilégier que le dispositif en cours, les comédiens performers affirment la prééminence de l'état de corps considéré en termes de présence et de vérité. Rejetant l'anecdotique superfétatoire d'une narration encombrée et encombrante, ils bouleversent tout à la fois les modalités du spectacle, du spectaculaire, du théâtral, de la théâtralité, de l'expression, de l'expressivité, se ramifiant aux valeurs de l'humain et de l'humanité qui peuvent se faire jour en scène par-delà le jeu des apparences. Ce que recherchent les artistes par des procédés quasi alchimiques. Ce qui (se) passe, c'est ce qui arrive dans la splendeur du visage même... Alors, les abstraits atteignent ce que Sally O'Reilly désigne comme étant l'ultime forme de représentation, soit : le caractère mortel de la figure humaine dans la disparition complète du corps et par la fin de l'histoire.¹⁷ « Par sa présence immédiate, le corps peut faire contrepoids au caractère intangible d'un monde de plus en plus saturé d'images ; mais il peut aussi devenir un élément figuratif permettant un retour à la primauté de l'image. »¹⁸ Et la représentation de soi reprend ses marques, reconquises et renaissantes.

¹⁵ Rainer Yvonne écrit dans le *Manifeste du non* : « Non au spectaculaire, non à la virtuosité, non aux métamorphoses et à l'illusion, non à l'envoûtement et à l'empire de l'image de l'artiste, non au caractère héroïque et antihéroïque, non à l'imagerie de pacotille, non à l'engagement de l'interprète et du spectateur, non au style, non à l'interprète, non à l'excentricité, non à l'émotion. » Y. Rainer, *Work 1961-73*, New York, The Presses of Nova Scotia College of art and Design of New York University, 1974, 67.

¹⁶ O'Reilly Sally (2009, Londres), *Le Corps dans l'art contemporain*. Editions Thames & Hudson, Paris, 2010.

¹⁷ O'Reilly Sally (*ibidem*, 184).

¹⁸ O'Reilly Sally (*ibidem*, 47).

Questionnons la performance en danse, non de façon historique ni selon un ordre chronologique d'évolution linéaire, mais d'un point de vue poétique, sans chercher non plus à établir un panorama de la danse-performance. Tout au contraire, allons de liens d'affinités en liens d'affinités afin de déceler la nature des correspondances entre la danse et la performance telles qu'elles se sont développées dans l'art du XXe siècle. Sous l'angle sémiologique, étant admis que la danse comme la performance sont des langages, c'est-à-dire des systèmes de signes et de significations, essayons de dégager la dimension performative du corps en jeu, qu'il s'agisse soit du danseur, soit du performer. En nous appuyant sur les travaux de recherche de Sally O'Reilly, focalisons la démarche de création que développe Jérôme Bel. L'auteur y dénote que, chez lui, « la danse s'approche de l'essence de la performance [décrivant] Un danseur qui demeure immobile sur la scène en regardant les spectateurs de manière à établir un contact oculaire avec eux (...) comme un motif récurrent dans son œuvre. Pour Bel, cette communication directe, qui se passe de mots, rompt de manière radicale avec les normes de la danse (...) Le refus de toute gestuelle virtuose et de toute fioriture technique contribue à mettre sur un pied d'égalité le public et les interprètes dans la mesure où les mouvements exécutés reflètent plus les aptitudes physiques du commun des mortels qu'ils ne suscitent l'admiration. »¹⁹ *The Show Must Go On* [2001], en tant que danse performance, remet effectivement en question ainsi « l'obsession de notre société pour l'efficacité et la technique. »²⁰ Attendu que ces termes exigent des éclaircissements, qu'entendons-nous par les occurrences « corps dansant » et « corps actant » ? En tant qu'acte de langage, nous pourrions dire d'emblée que la performance comme la danse équivaut la parole en ceci qu'elle permet au sujet d'actualiser une réalité intérieure par le simple fait de s'exprimer et d'exprimer. Confronter l'idée à la pensée classique nous rappelle cette pensée de Noverre à propos de la poésie qui s'articule dans un élan d'inspiration tout à fait distinct des automatismes de l'homme-machine, auquel il rend hommage nonobstant pour sa force et son agilité. Cependant, il ne lui rend pas justice de l'émotion qu'un artiste doit pouvoir agiter en lui. A la fin de sa Lettre seconde, il dit ces mots mémorables que « la danse renferme en elle tout ce qui est nécessaire au beau langage et qu'il ne suffit pas d'en connaître l'alphabet »²¹ ; la rhétorique des pas étant redoublée par la poétique des sentiments. Par ailleurs, il convient de renvoyer cette réflexion sur l'écriture et la lecture à la philosophie du langage. Et pour ce qui procède de l'actualisation, faisons référence maintenant à John Austin qui traite de la dimension pragmatique du discours en abordant la fonction performative de la parole dans son essai *Quand dire, c'est faire* (1962). Ainsi parallèlement, considérons ce corps en acte comme s'il pouvait vivre une forme d'accomplissement de soi. Et s'il y a performance considérée en tant que forme artistique liée au domaine des arts plastiques, celle-ci s'occupe probablement du concept de corps aux prises avec la crise de sa représentation. Ce corps du performer étant préoccupé de questionnements post-humanistes, englué la personne en lutte et en butte contre ses propres rendez-vous manqués avec la conscience délitée au fur et à mesure que les idéaux se dissolvent dans un espace dont l'ultime est prétendument privé de Dieu puisque, selon Nietzsche, celui-ci serait mort. Alors oserions-nous rétorquer : comment n'aurait-il dû jamais exister si ce n'était, un jour, pour qu'il ne revienne ! Comprises au sens de l'être au monde, la danse et la performance participent à l'idée d'accomplissement, d'exécution, de perfection, et procèdent du *Dasein*²². Trophées et triomphes escortent en signes des temps ces figures héroïques ignorantes d'elles-mêmes et comme aveugles ; par ces voies, la danse et la performance, le sujet en acte ajuste un avenir à la mesure du présent qui est de la sorte en gestation, par les gestes et en mouvement, mis l'épreuve de la mort quand est endurée l'insoutenable résistance de l'âme, le corps étant bel et bien médiateur et rempart à la fois.

¹⁹ O'Reilly Sally (*ibidem*, 65).

²⁰ O'Reilly Sally (*ibidem*, 66).

²¹ Noverre Jean-Georges (1760), *Les lettres sur la danse*. Editions Ramsay, 1978, 108.

²² Concept heideggerien.

Que charrient ses actions ? Du point de vue des actes de langage, le jeu prend son intensité dans les forces de l'esprit en présence. Ainsi, par exemple, Bill T. Jones considère l'art comme « une activité spirituelle dans laquelle est engagé l'artiste ou le performer, et, potentiellement, un pont permettant d'échapper à l'aliénation et au repli sur soi face à un monde hostile. »²³ Artistiquement, il reconnaît que l'émotion monte en lui à partir d'une lumière jaillissant du chaos, et il confie que c'est sa relation pendant 17 ans avec le performer et artiste visuel Arnie Zane qui lui a permis de forger un goût esthétique constamment remis en question, le doute étant son talon d'Achille, mais aussi son propre moteur. « Sans opter pour la narration au sens strict, le chorégraphe noir américain (...) a toujours (...) exacerbé des motifs à vif. Parmi les plus incontournables, la maladie et la mort, dans *Still here* [1993], prière ardente, d'une intensité poignante, pour laquelle le chorégraphe, séropositif lui-même, a mené des "ateliers de survie" avec des personnes-amateurs atteintes de maladies graves. Entre ces spectacles coup de poing, Jones renoue régulièrement avec une veine plus abstraite. Homme en colère, il sait aussi faire confiance au mouvement pur pour apaiser son impuissance. »²⁴ L'exemple montre à quel point l'univers de la danse contemporaine s'est imprégné des procédés de créations propres à l'art de la performance, systématiquement en chambranle puisque destiné à mesurer le poids des choses, c'est-à-dire : le rapport des forces en tension au regard du sujet en crise. C'est ce que professent les danseurs chorégraphes contemporains, à l'instar des artistes plasticiens performers. Ainsi notamment, par ailleurs, le théâtre dansé ou le butô : Pina Bausch ou bien Ushio Amagatsu. Du point de vue de l'histoire de la performance dans sa rencontre avec le monde de la danse, Roselee Goldberg explique que les artistes se sont retrouvés d'un commun accord autour des tabous qu'ils ont voulu faire voler en éclat. Ainsi, l'historienne cite en exemple Bill T. Jones et Arnie Zane qui, dans les années 1970, sont parvenus à toucher le public par leurs duos chorégraphiques jusqu'alors pierre angulaire de la danse classique. En Europe, le théâtre dansé connaît sa plus haute expression à travers Pina Bausch et son Tanztheater Wuppertal, troupe constituée d'individualités exacerbées au langage corporel déterminé et aux tempéraments forts et différents. Créant des dynamiques originales à partir de cycles de mouvements empruntés aux gestes de la vie quotidienne répétés et combinés de manière architectonique et harmonique, comme dans *Kontakthof* (1978), la reproduction systémique par exemple « de gestes affectés d'hommes et de femmes : ajustement du nœud de cravate, de la bretelle de soutien-gorge, du veston ou du jupon, lissage du sourcil, remise en place de la mèche de cheveux rebelle, etc. »²⁵ finit par produire un effet hypnotique et rituel. Pina Bausch crée un monde pénétrant et presque funèbre, ardent, d'un accès ardu et se méfiant du plaisir immédiat. Œuvre austère certes, teintée de réflexivité et toute en distanciation aussi, le théâtre dansé japonais (le butô) se distingue également par son aspect ténébreux, contemplatif, intemporel, physique et charnel, à l'image, mais non pas à la ressemblance cependant, de l'univers onirique de Pina Bausch. Recherchant l'illumination spirituelle, le corps de cette danse noire condense paradoxalement la flamme de vie dans l'esprit du zen : « souvent nus, la peau enduite d'une argile blanche ou cendrée, (...) ces corps immobiles contorsionnés évoquaient quelques fœtus ou momie, symbolisant ainsi le sujet privilégié du butô, l'intervalle entre la naissance et la mort. » Instrument de métamorphose transcendante, le corps pour un danseur butô fait l'objet d'une fascination et de dévotion sacerdotale. Cérémonie de la scène chorégraphique que celle des œuvres de Sankai Juku mises en forme par Amagatsu ; événements cataclysmiques rendus au hasard : « A la fois gracieux et grotesques (...), ces spectacles ritualistes et solennels étaient

²³ Propos recueillis par Rosita Boisseau dans son anthologie : *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes*. Editions Textuel, 2006, 296.

²⁴ Boisseau Rosita, (*ibidem*, 295).

²⁵ Goldberg Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*. Editions Thames & Hudson, 2001, 171.

apparentés à un vaste corpus d'œuvres iconiques, orientales et occidentales »²⁶ tendant vers la spiritualité du visuel.

Partant de l'adéquation du geste à la parole, la conformation du corps et de l'esprit découle d'un certain mouvement au-delà du geste : le *nexus*. Il est un tracé des choses que restitue les dessins d'une pensée figurée en dessin ; ainsi celui du peintre, du poète et du danseur, qui « ne doivent être qu'une copie fidèle de la belle nature », relève Noverre²⁷. Sous le voile qui le nimbe et le dérober aux regards, l'homme en situation avec ses sentiments tend au sacrifice de lui-même par ses images qui fondent vraiment ses actes de parole²⁸ en mille et une facettes. En quête du bonheur, est-ce en vertu d'une philosophie de l'action que résultent essentiellement la danse et la performance ? Comment expliquer son pouvoir de fascination ? Selon les époques historiques, le public ébloui invoque les dieux de la danse, les divinités Apollon, Terpsichore, de déesse de la danse, jusqu'à Shiva, Ishtar, étoiles ou même corps glorieux comme le font en outre le juriste Pierre Legendre²⁹ ou le réalisateur Dominique Delouche³⁰. Mais plus concrètement, la relation entre danseurs et plasticiens passe par la scénographie tel qu'envisagé depuis la naissance du ballet, et d'autant plus d'actualité aujourd'hui du fait d'une conception de la danse qui se rapproche de l'art de la performance comme dans le jeu entre Hélé Fattoumi, Eric Lamoureux et Woudi-Tat par exemple, ou comme entre Frédéric Flamand et Diller+Scofidio, les figures se déclinant d'ailleurs à l'infini depuis le ballet de cour. En effet, à l'époque baroque, les peintres et les ordonnateurs de fêtes royales s'associaient déjà, laissant à la postérité des trésors de beauté luxuriante comme dans *Armide* en 1686 où Jean Berain, dessinateur du roi soleil, transpose pour l'opéra de Lully les fastes de la cour. La tradition exige qu'au plan des décors et des costumes, les danseurs et les peintres se rejoignent naturellement. A chaque période historique correspond son courant esthétique comme, par exemple, au XVIIIe siècle Servandoni pour Rameau dans *Les Indes galantes* en 1735, Boquet pour Noverre dans le *Ballet chinois* en 1754, tout simplement parce que l'art du geste est un tableau vivant en soi et pantomimique bien supérieur, en l'espèce, à la commedia dell'art, aux yeux de Noverre qui lui préfère la pantomime des Anciens et s'y réfère au Siècle des Lumières. « Tout doit peindre, tout doit parler chez le danseur (...) Les anciens étaient nos maîtres [connaissant] mieux que nous l'art du geste (...) Je leur accorde avec plaisir ce qui nous manque et ce que nous posséderons lorsqu'il plaira aux danseurs de secouer des règles qui s'opposent à la beauté et à l'esprit de leur art » comme « chaque geste, chaque attitude, chaque port de bras doit avoir une expression différente ; la vraie pantomime, en tout genre, suit la nature dans toutes ses nuances. »³¹. Le lien d'élection entre le

²⁶ Goldberg Roselee, (*ibidem*, 172, 173).

²⁷ Noverre Jean-Georges (*ibidem*, p. 93).

²⁸ Austin John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*

²⁹ Legendre Pierre, *La passion d'être un autre*

³⁰ Delouche Dominique, *Corps glorieux*

³¹ Noverre Jean-Georges (*ibidem*) traite de la chorégraphie en usant d'un champ lexical reflétant les correspondances entre les arts imitatifs que sont la danse et la peinture. Lettre 1 : « peindre sur la scène les différentes passions » (p. 96) ; Lettre 2 : « l'art de peindre les mouvements de l'âme par les gestes » (p. 101), « Le ballet bien composé est une peinture vivante des passions » (p. 102) ; Lettre 3 : « tout parle, tout intéresse, parce que tout est vrai (...) en un mot, parce que la toile semble respirer » (p. 115), « Le ballet est l'image du tableau » (p. 116) ; Lettre 4 : « les ballets auront la préférence sur la peinture, lorsque [les danseurs] seront moins automates et que [les chorégraphes] seront mieux organisés » (p. 121) ; Lettre 5 : « Tous les arts se tiennent par la main, et sont l'image d'une famille (...) la gloire est leur but » (p. 134) ; Lettre 6 : « ces traits que le maître de ballets doit saisir [,] c'est enfin l'amour du vrai, du grand et du sublime qui doit conduire ses crayons et déterminer ses pinceaux. » (p. 140) ; Lettre 7 : « Le ballet est, suivant *Plutarque*, une conversation

corps dansant et le corps actant de la performance met en situation le corps eutonique s'autoproclamant œuvre d'art³² en vertu du postulat dalcrozien que « je sais parce que je sens et j'éprouve ». Revenons un instant encore à Pina Bausch, référence majeure du théâtre dansé et de la danse contemporaine dont l'inspiration scénique découle de l'imaginaire des plasticiens Rolf Borzik et Peter Pabst. Pluridisciplinarité et de transversalité sont toujours les mots-clés de notre analyse. Ils permettent d'appréhender le langage de la danse d'aujourd'hui plus que jamais parce qu'ils rendent compte de la dimension à la fois scripturale et picturale du danseur, instrumentiste et dessinateur, ou même sculpteur, de sa propre chair.

Témoignant de la polyvalence des artistes chorégraphiques du XXI^e siècle, il faudrait alors étudier l'influence des nouvelles technologies dans le processus de création chorégraphique contemporain. A l'aube du XX^e siècle, une prise de conscience des pouvoirs de l'image du corps s'est faite jour avec l'invention du cinéma, ce qui n'a pas manqué de nourrir un sens du tragique sous le spectre du sentiment de finitude. Très tôt, la danse contemporaine a emboîté la pensée sémiologique avec toutes ses angoisses ontologiques et ses questionnements, à la suite des "meilleurs" en la matière, Antonin Artaud, Michel Foucault, Roland Barthes, et tous les autres. Au sein de la Nouvelle Danse, combien n'ont pas lu à la fin des années 70, par exemple, les *Fragments d'un discours amoureux* ? Le paradigme de l'en-soi venant à être établi, la poétique des arts et des spectacles va donc redécouvrir le thème récurrent de l'écorché vif, de la mort aux trousses, du cadavre, du cadavérique, du mortuaire et du morbide, à travers une revisitation des vanités, par le biais de la maigreur, du squelettique, de l'unisexe et du sexuel, mais aussi au moyen de l'"amor à mort" qui est comme un amour fou d'André Breton... D'où cet éternel retour du thème de la gloire, du corps de mort, image baroque de la grandeur et de la misère de l'Homme. D'où, enfin, la fascination pour l'ultime, l'*alfa* et l'*oméga*, et pour l'Infini.

Entendre, voir, sentir – faire chanter – les anges... La fonction performative du langage présuppose un lien de communication qui, dans les arts, ressortit au lien de communion. Les provocations d'artiste sont en substance à la hauteur de leur soif de vie, ce que renvoient les réactions du public. En quête d'humanité, en manque d'humanité, par déshérence, sentiment pesant de solitude, par compensation à l'anesthésie et révolte face à l'aseptisation des rapports humains, s'élèvent des voix depuis les dispositifs de décentrement et de déstabilisation du regard qui se joue du lisse, du machinisme, de l'instrumentalisant des sujets relégués à l'état d'objet, objets de consommation, de désir et de plaisir. A son tour, on désarme en finissant par jouir du désespoir dans l'esthétique de la disparition, à même l'ère du vide, vers notre propre anéantissement³³. Ordonner

muette, une peinture parlante et animée qui s'exprime par les mouvements, les figures et les gestes. » (p. 158) ; etc. et ainsi jusqu'à quinzième et dernière Lettre.

³² Théorie de l'œuvre d'art : pour Marcel Mauss, un objet d'art le devient seulement lorsqu'un groupe désigné le reconnaît comme tel. Il est par convention identifié à quelque chose d'original émanant de ce qui n'existait pas avant lui. Fruit d'une pensée, c'est une vision du monde qui reflète avant tout un ordre du temps conditionné par le jugement de goût (mode subjectif) et par le jugement de connaissance (mode objectif). L'art reconstruit donc la nature des réalités à des fins sensibles et ne vise probablement qu'à communiquer avec la sensibilité. Ainsi en Europe notamment, l'idéal de beauté n'existant pas par nature mais culturellement, l'œuvre d'art stimule le corps et l'esprit, elle génère du sens, de la connaissance et des vérités où se projettent et s'identifient les groupes sociaux.

³³ Lipovetsky Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Editions Gallimard, Coll. Folio Essais : « Désubstantialisation des grandes figures de l'Altérité et de l'Imaginaire, concomitante d'une désubstan-

sans rien dire, d'un seul clin d'œil, d'un mouvement de doigt, d'un épaulement, d'une posture, d'un simple souffle ; c'est effectivement pouvoir intervenir sur le monde en donnant son poids comme on donne de la tête pour restituer une valeur. Cette parole incarnée se resserre donc autour des petits endroits du corps pour en explorer et en comprendre ainsi la rhétorique. Sur le plan didactique, nous mesurons l'écart entre la poétique de la performance et la fonction performative du langage. Dans le cadre de l'image, ces forces dévident un état d'urgence, entre état de pure nature et puis effets de grand naturel. Alors, à l'aube des années 2000, que raconte notre contemporanéité ? Tel aura été notre finalité : dégager les non dits travaillant la parole au corps.

Mode chorégraphique "indisciplinaire"

Pour tenter d'approcher le langage de la danse du XXe siècle et des années 2000 sous un angle à la fois artistique, esthétique et historique, il était nécessaire d'apporter un soin particulier aux notions de pluridisciplinarité et de transversalité notamment. Pour ce faire, nous avons essayé de questionner leur corollaire qui est le principe de palimpseste, en nous appuyant sur des modes chorégraphiques de type indisciplinaire puisque échappant à une seule discipline identifiée. Plongeant dans l'expression gestuelle de l'interprète, nous avons souhaité apprécier ce corps réfléchi devenu à lui-même un véritable produit "corps texte". Aussi, il faudrait encore considérer ce que recouvre le terme de corporéité dans l'espace scénique, et rendre compte de la dimension physique du jeu d'actant danseur devenant soudainement un véritable instrumentiste de sa propre chair. En conclusion, rappelons combien les nouvelles technologies, le multimédia, alimentent les procédés d'hypertextualité efficiente dans le domaine des arts plastiques, et par extension dans le domaine des arts performatifs. Mais en revenant à la racine de l'art moderne et de l'esthétique contemporaine, nous nous retrouvons à l'aube du XXe siècle dans l'écho de Lautréamont, et redécouvrons entre autres figures Marinetti ou Hugo Ball entreprenant le chantier de la poésie sonore pour les générations prochaines, les autres avant-gardes dont les postmodernes. Se dressent aussi devant nous Marcel Duchamp et Oscar Schlemmer avec leurs corps robotisés. Erik Satie se profile, avec en tête de lignée John Cage³⁴. Et puis Yves Klein décalé dans son temps en carence de spiritualité, dans un monde en cours de déchristianisation, et par conséquent en voie de redéfinition.

Les Trente Glorieuses font naître chez les artistes un nouvel appétit de découverte qui se traduit par l'expérimentation, la conscience aiguë des pouvoirs de l'image, le regard critique vis-à-vis du corps standardisé, modélisé et imposé par la société du spectacle³⁵, qui est aussi la société de consommation³⁶, culture moderne que dénonce le *Living Theater* notamment. Dans ce courant de

tialisation du réel par le même procès d'accumulation et d'accélération. (...) Au principe de réalité s'est substitué le principe de transparence qui transforme le réel en un lieu de *transit* ». (p. 106)

³⁴ Roselee Goldberg (1988), *La Performance du futurisme à nos jours*, Coll. L'univers de l'art, Ed. Thames & Hudson, Paris 2001.

³⁵ Debord Guy (1967), *La société du spectacle*. Editions Buchet-Chastel. Thèse 2 : « Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant. » ; thèse 3 : « Le spectacle se représente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme instrument d'unification. En tant que partie de la société, il est expressément le secteur qui concentre tout regard et toute conscience. Du fait même que ce secteur est séparé, il est le lieu du regard abusé et de la fausse conscience ; et l'unification qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée. »

³⁶ Baudrillard Jean (1970, Edition Denoël), *La société de consommation, ses mythes, ses structures*. Editions

contestation, la danse contemporaine participe à l'aventure sémiologique telle que l'a impulsée Roland Barthes. Les *Fragments d'un discours amoureux* établissent en 1977 le paradigme de l'en soi, d'où la poétique de l'écorché, du vif, du mort, du cadavre ; d'où cette prédominance désormais de l'état premier, d'indicible même, avec son lot de paroles et de mots en acte, énoncés sans suite ni raison pour le plaisir d'ordre musical, érotique et sensoriel qui en découle, et ainsi donc, pour la jouissance d'ordre esthétique qui en procède. La fonction performative du langage présupposant un lien d'union coordonnant deux pôles. Transposée dans le langage artistique, celle-ci ressortit d'abord et avant tout au lien de communion. Cette conception porte vers un esprit de recherche et donc d'innovation, d'où le plus souvent ces écarts d'artistes considérés comme étant provocateurs alors qu'ils n'espèrent obtenir qu'une réaction du public. Pour cela, sont imaginés des dispositifs de déstabilisation du regard et de perturbation du prévisible. Ordonner sans que rien ne soit dit, mais ordonner par la seule force de l'implicite et du non verbal. Des faits et des gestes en remplacement des paroles, et comme pour renforcer la parole au travers du moindre endroit des corps, constituer une ligne de conduite, une éthique en même temps qu'une esthétique. Entre danse, écriture chorégraphique, performance et fonction performative du langage, nous avons essayé de comprendre comment les stratégies se mettent en place³⁷. Pour renchérir, nous nous sommes munis d'un appareil critique autour de l'historienne de la danse contemporaine Laurence Louppe³⁸, de la journaliste Dominique Frétard³⁹, de l'écrivain (historienne de danse) Geneviève Vincent⁴⁰, le philosophe Michel Bernard⁴¹. En héritiers à Marcel Duchamp, les revues *Art press* et *Mouvement* constituent également un contrepoint utile à la découverte des arts performatifs actuels. En perspective à la dissidence cunninghamienne hippie, voici pour finir quelques références qui ajoutent à l'oeuvre des Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown et de tous les autres. Voyons les ressemblances entre artistes plasticiens et artistes de spectacle, et considérons pour conclure combien les arts sont reliés. Sachons apprécier ces imaginaires qui se reflètent l'un dans l'autre comme Wolf Vostel se retrouve en Alain Platel, Klaus Rinke en Romeo Castellucci, Denis Masi en Jan Fabre, Max Ernst en Jan Lauwers, Jim Dine en Tadeuz Kantor ou encore René Magritte en Josef Nadj par exemple ! Que disent ces interactions des corps dansants et du décor comme notamment chez Karine Saporta et Jean Bauer, ou comme chez Héla Fattoumi, Eric Lamoureux et Woudi-Tat, chez Frédéric Flamand

Gallimard, Collection Idées, 1983. Effet de mode, et fait de *culture*, « Dans la panoplie de la consommation, il est un objet plus beau, plus précieux, plus éclatant que tous – plus lourd de connotations (...) : c'est le corps. (...) tout témoigne aujourd'hui que le corps est devenu *objet de salut*. Il s'est littéralement substitué à l'âme (...) Une propagande sans relâche nous rappelle, selon les termes du cantique, que nous n'avons qu'un corps et qu'il faut le sauver. Pendant des siècles, on s'est acharné à convaincre les gens [du contraire], on s'obstine aujourd'hui systématiquement à les *convaincre de leur corps*. » (200) A la fois capital (propriété privée) et fétiche (objet de consommation), le corps s'orchestre en "carte du tendre", symbolique, investi, fructueux. « Ce corps réapproprié ne l'est pas selon les finalités autonomes du sujet, mais selon un principe *normatif* de jouissance et de rentabilité hédoniste, selon une contrainte d'instrumentalité directement indexée sur le code et les normes d'une société de production et de consommation dirigée. » (204)

³⁷ Corraze, Jacques, *Les Communications non-verbales*, PUF, 1980 et Descamps, Marc-Alain, *Le Langage du corps et la communication corporelle*, PUF, 1992, ainsi que Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, 1963.

³⁸ Louppe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*. Editions Contredanse, 2004.

³⁹ Frétard Dominique, *La danse contemporaine. Danse et non-Danse 25 ans d'histoires*. Editions Cercle d'art, 2004.

⁴⁰ Vincent Geneviève, *Trop de corps*. Editions Indigènes 2007.

⁴¹ Bernard Michel, *De la création chorégraphique*. Editions Centre national de la danse. Collection Recherches, 2001.

et Diller+Scofidio, etc. ? Plus longuement en effet, nous nous sommes arrêtés sur le cas de Pina Bausch dont l'inspiration poétique retourne viscéralement l'univers scénographique qui est le sien, la scène baignant dans un état second, le mouvement corporel entretenant un rapport privilégié d'osmose avec son environnement et son milieu théâtral. Nous avons espéré pointer l'émotion toute en synergie qui unit respectivement Pina Bausch à ses comparses plasticiens Rolf Borzik et Peter Pabst. Etant eux-mêmes profondément inspirés par le *Land Art*, c'est-à-dire par la poésie de la nature, soit par la puissance des éléments naturels, la réalité scénique des corps actants résulte de l'effet de miroitement que prodigue l'image, comme en peinture. Rapports de forces en présence où s'entrechoquent les états de pure nature et les effets de grand naturel.

Dans ce tour d'horizon comparatiste montrant l'actualité chorégraphique telle qu'elle apparaît dans ses atours emprunts d'arts plastiques, que déduire de pareils échos rapprochant l'espace théâtralisé de l'art contemporain, comme chez Christo, et les plateaux monumentaux, comme chez Sasha Waltz, qu'en penser ? Citer les exemples à foison prouve combien les tours, contours de la robe des arts et des spectacles, les détours et détournements d'objets artistiques sur les planches ou dans les galeries, règlent pour ne pas dire régissent le processus de création contemporain depuis un demi siècle. Les passerelles se demultiplient, les frontières sont gommées, le langage artistique en quête d'une langue universelle ou d'un art total si cher à Serge de Diaghilev lisse les aspérités entre les médiums. Souvenons-nous un instant encore du *mentor* des Ballets russes qui, sa vie durant (du temps donné à sa troupe, entre 1909 et 1929), fut littéralement hanté par l'économie du geste juste et du mot d'esprit. Maintenant, les analogies entre les installations de Leopoldo Maler et les espaces chorégraphiés de Christian Rizzo, la même gestuelle vigoureuse et stylisée de Keith Haring et l'énergie calligraphiée de Kāfig, la fantasmagorie consumériste de Jeff Koons et la vision post-industrielle de Grace Ellen Barkey tissent des réseaux, une sémiotique, de plus en plus labyrinthique en pâture à la subjectivité des auteurs qui revendiquent encore et toujours plus fiévreusement leur unicité propre en butte contre l'uniformisation. Mais est-ce bel et bien tout ceci qui est représentatif des écritures contemporaines dans le domaine des arts et des spectacles ? A l'aube des années 2000, que racontent-ils ces objets artistiques ou œuvres d'art de notre contemporanéité ? Tel fut notre objet : fouiller les maux et non dits travaillant la parole aux corps. En conséquence, nous nous sommes évertués à expliciter la dimension utopiste des courants artistiques transversaux, véritables phénomènes culturels témoignant d'un tournant de la pensée moderne dans le modèle postindustriel et fin de siècle des dites années 2000. Surtout, nous nous proposons de mettre en exergue la consubstantialité entre l'art chorégraphique et les arts plastiques, attendu d'ailleurs que l'image en est le point d'orgue : entre danse et peinture, entre performance dansée et arts plastiques, l'icône domine l'imaginaire et la logique du regard ne laisse pas d'être stimulée dans le cadre symbolique tridimensionnel car spatio-temporel de la représentation vivante. Duchamp, du signe, le *ready-made*, le "coût spirituel" forgeant la poétique de la danse contemporaine.

Performance et danse contemporaine

La danse est le vivant de la vie. C'est en outre un mode de vie pour Anna Halprin et la Dancers' Workshop Company (1955). Ni laid ni beau, selon John Cage (1952), le langage de la danse n'est rien d'autre qu'une action dans la vie. A la même époque, Yves Klein (entre 1946 et 1962), avec sa révolution bleue (l'International Klein Blue), met en acte, réalise, exécute la philosophie de Proust qui considère que « seule une pensée grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout est dans l'esprit ». Aussi s'imprime-t-il dans son œuvre. Le 7 septembre 1957, il écrit ses réflexions dans son journal publié *post mortem* sous le titre *Mon livre* et dit : « Un peintre doit peindre

un chef-d'œuvre unique : lui-même, constamment... et devenir ainsi une sorte de pile atomique, une sorte de générateur à rayonnement constant qui imprègne l'atmosphère de toute sa présence picturale fixée dans l'espace après son passage. » En quête de surfaces de sensibilité artistique immatérielle, il interroge l'organicité du geste créateur par le biais des anthropométries et autres projections stylisées. Plongeant dans l'esprit du réel, il en extrait une quintessence. Quand il capture ces instants de vérité, c'est comme s'il introduisait à la poétique de l'invisible. Inaugurant un véritable théâtre du vide, le saut de l'ange d'Yves Klein photographié et paru le 27 novembre 1960 dans le *Journal d'un seul jour*, ouvre lui aussi à tous les possibles situationnistes. Créateur multimédia, comme ceux de sa génération, il proteste contre la vision restrictive et monolithique de l'artiste, préconisant l'esthétique de l'expérience immédiate. Alors, qu'est-ce que le *in situ* ? Dorénavant, l'art ne se pense plus comme une conception de la vie qui se résumerait au simple métier d'artiste centré sur une seule discipline. Depuis lors, l'artiste est davantage un créateur qui s'affirme à travers sa polyvalence, sa pluridisciplinarité. A la fin du XXe siècle, il se veut artiste toujours engagé, protestataire, subversif, contestataire comme aux origines de la performance. Les années 50-70 n'acceptent pas non plus la logique des salons académiques ni celle du théâtre classique. On descend dans la rue, on investit les lieux scéniques à ciel ouvert, et ceci pour invoquer le supplément d'âme à la clé de l'expérience artistique : créer, transformer l'ordre des choses en pesant sur le monde. Chorégrapheur, danser ressemble maintenant à quelque alchimie dans la mesure où la règle de l'assemblage et du mélange vaut comme mode de composition opératoire. L'idée a mis un demi-siècle à s'installer. Un siècle s'est écoulé avant que les danseurs ne rejettent le théâtre traditionnel et conventionnel à l'italienne, n'inventant plus leurs pièces en vertu de la représentation théâtrale frontale qu'ils croient obsolète. La notion d'évènement conditionne une nouvelle dramaturgie. Celle-ci creuse le paradigme d'évènementiel spécifique aux arts du spectacle, faisant apparaître des réalisations ni vraiment dansées, ni totalement jouées, déclamées ou chantées comme à l'opéra, mais chorégraphiées avec subtilité et avec une telle sophistication qui désarçonne beaucoup mais qui prouve bien aussi la « force dynamique au pouvoir catalyseur » de l'art de la performance, tout à la fois hybride, atypique, au-delà du tangible, ni spirituel, ni archaïque, mais à la frange de l'innommable⁴². Sur le plan diachronique, l'art de l'Après Guerre exprime une soif de liberté et de libération, ce que développent le *happening*, le *Living Theater*, les performances. Dans les cultures modernes en crise de repères, de valeurs et d'identité aussi, comme en Allemagne de l'Ouest, au Japon, ou même en Amérique, des expériences extrêmes sont menées qui heurtent les consciences en jouant avec les codes, les états limites, et la limite du supportable. Bouleversant la tradition, renonçant à toute forme de patrimoine pour envisager un monde *ex nihilo*, s'appropriant le mode de vie à l'occidentale pour la sonder, pour la critiquer, pour la dénoncer, les créateurs contemporains se battent contre les mentalités afin de percer l'enveloppe vide de l'existence moderne. Engagé parce qu'il est temps de passer à l'action, ce théâtre de la physicalité résonne au diapason avec le théâtre de gestes d'un Samuel Beckett, ce que Maguy Marin explore. Sur le plan synchronique, nous avons vu comment opère cette stylistique du jeu scénique, harmonique, architectonique, ordonnancement de corps conscientisés. Aussi, les expérimentations corporelles et audiovisuelles de Bob Wilson se hissent-elles sur les scènes internationales à la frontière des beaux arts, des arts plastiques, de la danse, du théâtre et de l'opéra, comme le fait également Bill Viola sur un fil tendu entre spectacle vivant, performance et arts mécaniques de l'installation vidéo. Tous ces retournements de situation se répondent et s'interpellent, testant la résistance de la matière, c'est-à-dire, l'élasticité des formes. Alors encore une fois, jusqu'où s'autoriser à ne pas aller trop loin ? Comment accéder à l'authentique, au vrai ? La réponse des danseurs postmodernes puis contemporains est de privilégier la kinesthésie de l'engagement par le geste chorégraphique.

⁴² Roselee Goldberg, (*ibidem*, 144).

Si depuis le continent américain Merce Cunningham trône sur un paysage chorégraphique contemporain postmoderne, d'autres figures de proue telles Trisha Brown, Yvonne Rainer, Meredith Monk ou Laurie Anderson empruntent aussi à la pensée pluridisciplinaire initiée par le Bauhaus, puis relayée par l'université d'été du Black Mountain College. Se dressent toujours ici et là des personnalités, telles Pina Bausch ou William Forsythe, au milieu et dans le cœur des choses, au croisement des vécus et dans les champs de traverse de sensibilités indéfinies, au lieu précis où le ressenti prime sur le pur savoir-faire académique. Artistes transfuges, certes, foncièrement polyvalents et multimédia comme l'était Alwin Nikolais, et comme le sont toujours actuellement les N+ N Corsino, Gilles Jobin ou Maria Ribot. Plus étroitement liés à la réalité du monde de la danse, des chorégraphes en charge de CCN comme Emmanuelle Huynh au CNDC⁴³ d'Angers, Hervé Robbe au CCN⁴⁴ du Havre, Angelin Preljocaj à Aix, Frédéric Flamand au Daniel Larrieu dans les années 80, puis maintenant Alain Buffard, Christian Rizzo, ou Caty Olive pour qui danser signifie mettre en acte et en action des corps en soi dans le seul but de bouger, non pour danser seulement, mais pour animer quelque chose, voire sinon pour réanimer le désir⁴⁵. Nous avons souhaité discuter de la problématique du temps, du temps perdu, en envisageant l'espace chorégraphique comme celui d'une mise à nu, d'un dévoilement, d'une révélation, d'une apocalypse, d'un dénuement et d'un anéantissement, l'ensemble se rapportant au domaine du prélogique et par extension du prélangage dont relève la danse même. A l'heure actuelle, nous pourrions suggérer que ces formes dansées subliment la fin des fins, exorcisant d'une part nos visions millénaristes de fin du monde, de morbide, de macabre ; et d'autre part, nous purifiant de la sensation terrifiant de mourir, d'éprouver à fleur de peau la mort elle-même quand on souffre, et quand l'actant s'abandonne au *border line* et au lâcher prise. Aussi, l'esthétique de l'ordinaire joue plus que jamais avec l'esthétique de la disparition par le goût du mouvement, tout ceci nous résumant aux prises avec la finitude des choses, d'où la récurrence de la perte et l'obsession de l'éphémère à travers l'image idéalisée de la maigreur et de la prise de risque extrêmes : Eros et Thanatos ; ombre et lumière ; dionysiaque et apollinien. L'homme s'esquive mais l'artiste le rattrape et lui tend son miroir. Mettre en jeu sa vie revient-il seulement à jouer son existence sur un plateau ou bien à jouer avec sa vie ?

Dépassant les bornes vers davantage de prouesse, de pas techniques, en rivalisant de virtuosité, d'ingéniosité, en cultivant l'insolite et même parfois l'abomination sinon l'abominable, nous éclaire sur la valeur accordée aux uns et aux autres, en vérité. Cela nous retourne le poids des choses et la valeur des mots, ainsi que tout ce que revêt le vivant en soi-même avec sa part de fragilité, d'être humain, tout à la fois prédateur et proie de lui-même.

Valérie Colette-Folliot, Mai 2010

⁴³ CNDC : Centre National de la Danse Contemporaine

⁴⁴ CCN : Centre Chorégraphique National

⁴⁵ Cf. la Judson, Fluxus, le Grand Union, la Beat Generation, etc.

Bibliographie indicative

Goldberg, Roselee (1988), **La Performance du futurisme à nos jours**, Coll. L'univers de l'art, Ed. Thames & Hudson, Paris 2001

Barthes, Roland, **Fragments d'un discours amoureux**, Editions du Seuil, Paris, 1977

Corraze, Jacques, **Les Communications non-verbales**, PUF, 1980

Descamps, Marc-Alain, **Le Langage du corps et la communication corporelle**, PUF, 1992

Jakobson, Roman, **Essais de linguistique générale**, Les Editions de Minuit, 1963

Loupe, Laurence, **Poétique de la danse contemporaine**, Editions Contredanse, 2004

Frétard, Dominique, **La danse contemporaine. Danse et non-Danse**, Editions Le Cercle D'art, 2004

Ginot, Isabelle ; Michel, Marcelle, **La Danse au XXème siècle**, Editions Bordas, 1995

Vila, Thierry, **Paroles de corps, la chorégraphie au XXème siècle**, Editions du Chêne, 1998

Le Moal, Philippe, **Dictionnaire de la danse**, Editions Larousse, 1999

Vincent, Geneviève, **Trop de corps**, Editions Indigène, 2007

Revue **Art press** et **Mouvement**