

## Introduction

Non seulement la danse est l'art du mouvement, elle est aussi un art du dialogue. Son premier interlocuteur fut la musique. Les corps sont les instruments ayant rendu possible ce dialogue.

Pour l'être humain, cela est vrai depuis son enfance : enfants, nous avons tous fait l'expérience de danser en écoutant de la musique ou à l'aide d'un son ou d'un rythme quelconque. C'est ainsi que la danse s'est inscrite en nous, en tant que plaisir originaire et façon spontanée de transmission des émotions. Elle l'aurait fait de manière à pouvoir « ordonner ou organiser nos mouvements de dissipation<sup>1</sup> », à savoir notre surplus d'énergie, notre enthousiasme et amour de la vie. L'idée de la mise en forme des excès dans notre corps, qui n'attendraient que d'être dépensés, nous apparaît comme étant l'image ontologique de cet art, en lien avec le dialogue que la danse tisse entre la dimension interne du corps et l'extérieur. Parfois, il s'agit d'une conversation intime. La musique y est alors presque accessoire, car il suffit que la danse suive le rythme vital, ou alors, que le corps se souvienne d'une musique... Quant au danseur, pendant longtemps il est resté silencieux.

Historiquement, c'est dans la forme du ballet que la danse acquiert le statut d'art fédérateur, grâce à l'ouverture aux autres arts tels que l'art de faire les décors, l'art des costumes et des lumières, la littérature et l'écriture en particulier des livrets, le corps (dansant) continuant d'être le support pour l'expression de compétences artistiques diverses. Et si cela est vrai pour le comédien, il est encore plus évident pour le danseur qui a été l'expression tout à la fois de la musique au travers du rythme, du texte au travers de la pantomime, des arts plastiques en tant que corps-matière. Il l'a été justement, car quelque chose s'est passé entre-temps. De

---

• 1 – POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 39.

telle sorte que le dialogue, sans devoir s'interrompre, a tout de même changé de nature.

À ce propos, une première rupture avec les formes de la tradition chorégraphique eut lieu lorsque les artistes décidèrent de renoncer, entre autres, à la codification des pas, à l'ensemble chorégraphique comme figure obligatoire, à la construction narrative linéaire et à la représentation dans les salles de théâtre. Au début du siècle dernier, les corps libérés dans la nature d'Isadora Duncan et de Rudolf Laban, et à l'opposé les mises en scène de Mary Wigman dans les espaces clos, ainsi que le corps « technologique » de Loïe Fuller qui dansa sur des effets de lumière, auront montré la façon dont la danse, avec le temps, a trouvé d'autres interlocuteurs. Comme par exemple la respiration, au travers du mouvement de la cage thoracique, avec qui la danse a renouvelé le dialogue avec les zones profondes de l'inconscient. Il semblerait alors que l'ancien interlocuteur, la musique, ait eu moins d'influence. À cet égard, les nouvelles théories accueillant les bruits parmi les sons musicaux (Luigi Russolo, John Cage) elles aussi ont fait en sorte que le dialogue préférentiel de la danse avec la musique a changé de direction. Et bien que ce soit à ce moment que l'on commence à mettre au premier plan l'expression de la voix du danseur (voir le cri de Wigman), ce dernier a continué de rester silencieux.

C'est pourquoi, pendant longtemps la danse en Occident a été considérée comme un art muet au service des autres arts, tels la poésie et la littérature pouvant témoigner de son ineffable nature, le danseur n'ayant pas eu le droit à la parole voire à la pensée, n'étant lui que l'exécuteur des pas, l'athlète chargé de la performance spectaculaire. Le mutisme a été consubstantiel au danseur tant que la danse était l'art du mouvement, et qu'on avait laissé à la musique l'espace de l'écoute. Aurait-il fallu que le danseur ne bouge plus ou qu'on n'entende plus la musique pour que celui-ci prenne la parole ?

Certaines pratiques en vigueur à la fin du xx<sup>e</sup> siècle en Europe, notamment en France, témoignent d'un renversement : des danseurs qui ne bougent plus autant et qui préfèrent donner (ou publier) une communication sur leur propre œuvre, sur l'idée de chorégraphie ou sur les conditions de vie dans notre société. En l'occurrence, ce n'est plus la danse qui est en dialogue, mais son interprète ; « comme Véronique Doisneau dans l'œuvre éponyme de Jérôme Bel devant le public de l'Opéra de Paris, le danseur parle et ce faisant il entame un processus de subjectivation, déplaçant le rôle et le statut traditionnels du danseur tels qu'on les avait conçus dans l'histoire occidentale de la danse<sup>2</sup> ». Le résultat est qu'on aura mis sens dessus dessous les principes de la danse comme ceux du corps dansant. Qu'est-ce que c'est

---

• 2 – PÉREZ GALÍ Aïmar, « Le danseur parle-t-il ? », in Bojana CVEJČIĆ (dir.), « *Rétrospective* » par Xavier Le Roy, Dijon, Les Presses du réel, 2014, p. 307.

que danser? La danse fait enfin place à son interprète-chorégraphe, qui semble désormais conduire le jeu et décider du sort de son art. Aujourd'hui, c'est lui qui se met en dialogue en choisissant son interlocuteur parmi les hommes politiques, les institutions culturelles, le public. De la même manière, il se trouve que son interlocuteur est parfois un courant de pensée ou un héritage artistique, selon les modes d'un dialogue plus intime. Il semblerait que le danseur ait changé même de profession, dans la mesure où la pratique des discours lui permet aujourd'hui de se présenter tel un critique, un historien ou un théoricien de la danse.

Ainsi, depuis qu'il s'est émancipé du statut d'objet de la chorégraphie et qu'il a décidé de participer à l'élaboration de la pensée de son art, le danseur a entamé des pratiques artistiques basées sur la formulation de discours qu'il aura appris à décliner sous forme d'objets d'art, de prises de parole, de publications dans la presse, de combats politiques. C'est un champ large de définitions qui s'ouvre, et qui témoigne de l'élaboration d'un espace mental (Boris Charmatz) et d'une conception de la danse qui, en ayant affaibli le principe constitutif d'art du mouvement, en aura en revanche renforcé la prédisposition au dialogue.

## La danse en France entre passé, présent et futur

Dans le cadre des politiques en faveur de la danse – suite à la création des premiers Centres chorégraphiques nationaux (1984), expressions de la décentralisation culturelle alors en acte et de la fervente activité de création –, le rassemblement de personnalités venant du milieu chorégraphique (non seulement jeunes chorégraphes et danseurs mais aussi programmeurs et administrateurs de compagnies) avec le concours de critiques et d'historiens de la danse, donna le signal, pendant les années 1990, d'un plus large phénomène artistique destiné à modifier voire bouleverser le cours de la nouvelle danse française.

Il s'agit de collectifs – « Les Assises de la danse », « Les réunions de Pelleport », « Espace commun », « Pro-danse », « Les Signataires du 20 août » – ayant mis en place des actions de contraste à certaines mesures politiques, sous forme de manifestes artistiques et de lettres adressées aux autorités politiques contre les logiques de production dominantes. Leur volonté était de pouvoir mener un débat sur la création avec les représentants des institutions et les décideurs politiques. La définition d'une nouvelle image de la danse passa ainsi à travers la recherche d'autonomie des artistes, à l'égard aussi bien de la programmation des œuvres que du discours critique sur les œuvres. De façon qu'un nouveau statut du danseur et chorégraphe soit annoncé : liberté d'abord de l'artiste de décider du contexte de présentation de son œuvre et de la pensée sur l'œuvre.

Dans le projet réformiste de la danse, ce qui en subit les conséquences est l'idée de composition, qui ne dépend plus de l'occupation « trop formelle, trop frontale, trop appliquée » du plateau, et qui dorénavant laisse place aux explorations de l'espace entendu au sens large d'environnement. Parcs, montagnes, espaces urbains, friches industrielles, hangars, galeries commerciales, musées, centres d'art, châteaux, églises déconsacrées, gymnases, piscines, chambres d'hôtel. Loin d'être exhaustif, ce début de liste des lieux où l'on a pu faire et montrer la danse durant ces vingt ou trente dernières années révèle la façon dont toute une génération de jeunes danseurs a changé de modèle. Sans doute la France est le pays en Europe où le phénomène a connu le plus de visibilité, et ce pour des raisons de système (coalitions indépendantes d'artistes déjà cités, activités de recherche, programmation de festivals, stratégies culturelles) ayant énormément favorisé le développement et le renouveau de l'art chorégraphique. Ainsi, en raison même du lieu, la danse continue aujourd'hui d'être proposée comme spectacle, mais également en tant qu'événement, performance, installation, protocole, etc.

De fait, le processus de sortie des théâtres – pour l'art chorégraphique comme pour l'art dramatique – s'est aujourd'hui de plus en plus intensifié. Mais c'est pendant les années 1960, aux États-Unis, que la collaboration entre les artistes plasticiens, les musiciens, les poètes et les danseurs fit basculer le paradigme scénique vers les espaces informels du body art, le happening et l'art performance. À la base, il y eut l'action des avant-gardes contre les systèmes de production et de diffusion, et la recherche de modalités nouvelles de rencontrer le public. Quant à la danse, les enjeux des artistes à cet égard ont été multiples : la tentative de faire de la chorégraphie un art finalement autonome par rapport aux pratiques théâtrales ; l'ambition de créer un art des présences contre les modes illusionnistes de la représentation ; la volonté de travailler le corps (dansant) non seulement comme un instrument mais aussi comme un organisme sensible, un agent réel, un sujet identitaire ; la recherche de modalités de l'être-ensemble ; la définition d'espaces de débat et de confrontation publics. Récemment, ces thèmes ont été repris par les danseurs européens qui en ont fait l'actualisation au sein du système de production néolibérale.

Le risque pour la danse de se perdre, de devoir renoncer, comme l'on a considéré, à son identité, a fait partie de ce processus d'évolution. On soulignera ici le fait que le langage chorégraphique s'est rapproché davantage des arts plastiques. Cela a concerné aussi la production chorégraphique en France. Les quelques journalistes sensibles aux nouvelles formes et aux nouveaux formats (Laurence Louppe et Laurent Goumarre, *in primis*) tentèrent, quant à eux, d'encadrer le phénomène artistique à travers même des définitions. Parfois perçues telles des étiquettes par le groupe hétérogène des danseurs-chorégraphes, ces définitions

sont devenues complémentaires dans la narration assez récente du riche parcours d'expérimentations et d'explorations de la danse contemporaine.

Dans la première partie de l'ouvrage, nous rendrons compte de l'activité de la critique dans sa tentative de saisir le phénomène de la danse expérimentale depuis son émergence au début des années 1990. Nous aurons ainsi l'occasion de discuter les notions de danse plasticienne, danse(s) performative(s), danse conceptuelle, art déceptif, et non-danse.

## Prendre et donner la parole

Les différents modes de discours montrent d'abord l'appropriation de la fonction critique de la part des artistes. En concevant des formes de dialogue entre pairs – dans la presse spécialisée, selon des pratiques d'archivage vidéo, à travers des publications conjointes, etc. –, les chorégraphes du courant expérimental ont produit une série de discours touchant autant aux œuvres de leurs confrères qu'à leurs propres créations. Ils y ont abordé, sur un registre critique, les thèmes de la tradition et de l'apport des avant-gardes, et ils ont développé une réflexion sur l'art chorégraphique et sur l'art en général où ils n'auront pas oublié de discuter les conditions personnelles d'exercice de la danse. C'est pourquoi le danseur, en tant que sujet supposé savoir et expert de son art, est apparu comme le nouveau théoricien de la danse.

Quant à la critique, son rapprochement des chorégraphes semble témoigner du renoncement au discours critique comme savoir sur l'œuvre, en faveur même d'une critique performative qui consiste à participer aux performances des artistes. En effet, cela peut arriver à chaque fois que le critique sort de l'espace qu'il partage avec le public en tant que médiateur des œuvres pour rejoindre l'espace de l'art à côté des artistes et au sein des œuvres elles-mêmes. Il devient en ce sens « organique » à l'œuvre, dans la nécessité pour lui d'articuler le point de vue de la réception avec celui de la production, ce qui ne lui permet plus, comme pour le passé, de se porter garant des catégories esthétiques, celles qui traditionnellement mènent au jugement normé. Dans l'ouvrage, nous prendrons en compte cette démarche de la critique dans *Dispositif 3.1* d'Alain Buffard et dans *La part du rite* de Latifa Laâbissi, deux pièces chorégraphiques où l'on retrouve parmi les interprètes deux historiennes de la danse : Laurence Loupet et Isabelle Launay.

Le processus des dialogues inauguré par les danseurs aura concerné les spectateurs également. En ce sens, l'art chorégraphique est devenu de plus en plus un art participatif, dans la mesure où le spectateur y est désormais prévu comme quelqu'un avec qui on peut même discuter. Dans les dispositifs conçus par l'artiste Xavier Le Roy, par exemple, les différents moments de rencontre et d'échange entre

danseurs et public au sein de ses performances, ont fait de la dramaturgie de ses œuvres une expérience élargie et partagée. Cela relève d'une attitude générale à l'égard de la scène qui consiste à vouloir changer le rôle de l'artiste d'une part, et celui du public de l'autre. Le premier n'est désormais plus seulement l'interprète d'un personnage ou d'une figure, mais il est devenu le témoin d'une histoire privée ou publique, personnelle ou collective, ou bien l'expert qui prend la parole à l'égard d'un sujet; l'autre, en revanche, n'est plus le spectateur « passif », mais il est aussi le faiseur de la pièce, celui qui peut décider de ce qu'il voit. C'est pourquoi le fait de prendre et de donner la parole a été effectivement perçu comme un outil pour mettre fin à l'assujettissement aux normes de la création et pour démasquer les mécanismes de l'illusion théâtrale. Or, en raison de la tradition scénique à laquelle la danse est rattachée, ces conditions sont celles également de l'art chorégraphique qui, à cet égard, a pensé à de nombreuses solutions afin de contrecarrer les normes de la représentation : conférences-spectacles, dispositifs de dialogue avec le public, activités d'entraînement prévoyant la confrontation et le débat, etc. C'est de ces nouveaux formats que nous chercherons à rendre compte dans l'ouvrage.

## La voix du performer dans l'espace social

Le danseur et le spectateur par les formes de l'être-ensemble participent à la création d'un espace public de la danse, en résonance avec nos modèles de vie. En dialogue avec le contexte sociétal, tels des performers leur posture trouve écho dans le modèle entrepreneurial de nos sociétés du fait que l'autoréférentialité du performer nous rappelle la personnalisation des conduites de la société néolibérale. De plus, nous ne pouvons que constater que le « nouvel esprit » du capitalisme a orienté le système de l'art vers la mise en concurrence des structures de production, avec le dépassement de l'idée de bien commun en faveur de celle de bien singulier et la mise en réseau des sujets (individus, associations ou groupes) comme mode de redéfinition des liens sociaux. Ainsi, quitte à avoir un système culturel expression des logiques concurrentielles, la diversité aujourd'hui de l'offre culturelle se base *grosso modo* sur une incitation à la création, à savoir plus d'œuvres pour plus de public; l'institution toujours plus grandissante de festivals, basés sur des logiques promotionnelles et de surproduction, semble répondre à cet enjeu précisément.

Dans le chapitre « Institutions culturelles et modèle économique », nous développons une réflexion sur le fonctionnement des structures économiques et de production de l'art afin d'établir des parallèles entre la gestion du capital humain et les pratiques artistiques. Dans quelle mesure la compétition serait-elle encouragée par le système de l'art en y voyant une sorte d'outil autorégulateur qui peut décider des choix et des tendances artistiques? Comment le modèle

entrepreneurial touche-t-il à l'éthique de l'artiste? Dans quelle mesure les modes de la Performance dont aujourd'hui l'art chorégraphique fait largement preuve, répondent-ils aux modes de l'autogestion, ceux qui ont conduit à la privatisation de la conduite des individus?

Nous nous sommes aperçu que les modèles économique et social peuvent avoir eu de l'influence dans la définition des nouveaux paradigmes de l'art, et même avoir pris le relais de la critique, non pas comme un discours nouveau sur l'art, certes, mais en tant que discours idéologique sur lequel envisager la création et penser la réception des œuvres. À cet égard, il faudra souligner d'ores et déjà que les pratiques et les formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain ne se bornent ni à la pratique des discours chez les artistes – ou en compagnonnage avec certaines personnalités de la critique, comme l'on a observé –, ni au discours critique sur les œuvres, mais ces pratiques et formes relèvent d'une dimension systémique qui aujourd'hui ne peut en aucun cas faire abstraction de l'action de promotion des œuvres sur le marché. Sur un plan plus général, il existe un discours lié à la programmation (nous le nommons « discours *pour* l'art ») – ses voix sont les structures de programmation, les politiques culturelles, le marché économique – qui serait devenu également une pratique, dans la mesure où non seulement il a de l'influence sur l'action artistique (cela s'est toujours vérifié) mais il informe l'art et peut remplacer les objets, lorsque la stratégie de l'artiste « en prise sur le réel » est réduite à ce discours près.

Le discours *pour* l'art complète la série des discours que nous étudions au sujet de la danse contemporaine, et que nous avons voulu éprouver à partir du corpus des œuvres de trois chorégraphes du courant expérimental.

## **Le réseau comme modalité de construction du dialogue entre artistes**

Le corpus des œuvres étudiées a été restreint à trois personnalités majeures, aujourd'hui appréciées à l'étranger : Jérôme Bel, Boris Charmatz et Xavier Le Roy. Nous nous attacherons à analyser les premières pièces des trois chorégraphes, celles ayant bouleversé, au milieu des années 1990, les codes scéniques de la danse. Nous prendrons en compte également le moment « de la maturité » artistique avec le passage des chorégraphes aux années 2000, quand le rapport avec les institutions change, et le besoin de définir une démarche cohérente avec le discours des débuts semble s'imposer dans le travail de création comme un défi personnel pour tous ces artistes. En ce sens, la liberté accordée par le système de production semble avoir fait l'objet auprès des chorégraphes de stratégies, soit pour résister au système lui-même, eu égard aux principes libéraux et règles de marchandage,

soit pour le manipuler. Le discours tenu par Bel en tant que nouvel auteur de la danse, la recherche de la part de Charmatz d'espaces politiques à la fois de lutte et de création, et les tentatives poursuivies par Le Roy de dépasser les modes de production dominants, trouveront un large espace de discussion dans la deuxième partie de l'ouvrage, là où nous chercherons à problématiser leur démarche.

Puisque notre objectif n'est pas de nous aligner sur le choix de ceux qui auraient connu le plus de visibilité – au contraire, notre ambition est d'élaborer un discours qui puisse s'écarter de celui des artistes –, nous nous attacherons à discuter la nature des rapports qu'ils entretiennent : autoréférentiels, communautaires, stratégiques. Le fait de nous concentrer sur l'activité de ceux qui ont constitué un réseau tout masculin de soutien et de collaborations réciproques, d'une part nous permettra d'étudier les circonstances liées aux différentes collaborations, et d'autre part nous donnera la possibilité d'évaluer le niveau de personnalisation du projet réformiste de la danse pour chacun d'entre eux : de quelle manière les corps-objets dans les premiers *ready-made* de Bel dialoguent-ils avec le dynamisme des masses dans le travail de Charmatz ? De quelle manière le premier a-t-il questionné la place occupée par le spectateur tout en gardant le rapport scène/salle frontal, alors que l'autre cherche à le déplacer à l'intérieur de ses dispositifs, là où il aura été possible ? Selon quelles stratégies Le Roy continue-t-il de fuir les espaces de représentation, en détournant les codes (rapports et fonctions scéniques) et profitant quasi exclusivement des espaces informels, alors que Charmatz aura intégré le système de production en tant que directeur artistique d'un Centre chorégraphique national ? De quelle manière ce dernier a-t-il recours à la culture savante (les musiques de Helmut Lachenmann pour *Herses*), alors que Bel n'hésite pas à utiliser des tubes musicaux pour la bande sonore de ses spectacles (voir *The show must go on* et *Gala*) ?

Pour donner suite à nos questions, et pour pouvoir entamer un dialogue personnel avec les artistes, nous avons partagé le point de la vue de la réflexion dramaturgique sur les œuvres. Théorisée par Bernard Dort, cette théorie consiste à voir la dramaturgie telle une pratique « globale » en faveur de la construction du sens de l'œuvre, une pratique pouvant accompagner autant le processus de création que les moments de la réception et de l'historisation de l'œuvre. Or la dramaturgie, qui est l'art d'écrire des pièces de théâtre mais correspond au travail aussi de mise en scène des pièces, serait proche du travail de composition chorégraphique en tant qu'« exercice qui part de l'invention personnelle d'un mouvement ou de l'exploitation personnelle d'un geste ou d'un motif proposé jusqu'à la construction d'une unité chorégraphique entière, œuvre ou fragment d'œuvre<sup>3</sup> ». Toutefois, l'idée de la réflexion dramaturgique semble correspondre mieux au champ élargi

• 3 – LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, (1997) 2004, p. 211.



de la création qui aujourd'hui intéresse l'art chorégraphique dans la mesure où les pratiques précisément montrent des danseurs dialoguer au sujet de l'histoire et des théories de la danse ou avec le contexte de production.

Notre étude s'inscrit dans les lignes temporelles que Céline Roux a tracées dans son premier ouvrage sur les danses performatives (*Danse[s] performative[s]*, 1993-2003), et qu'elle a ensuite prolongées dans sa publication de 2016 (*Pratiques performatives / Corps critiques*). Nous sommes de même redevables d'une partie de nos réflexions à Laurence Louppe (1938-2012) qui nous a permis d'identifier les thèmes en particulier de la mémoire et de l'héritage. Historienne et enseignante de la danse, auteure d'ouvrages remarquables et chroniqueuse pour *Art Press* et *Libération*, Louppe a été l'une des protagonistes indiscutables du débat qui a accompagné l'émergence de la génération « quatre-vingt-dix ». Sa proximité avec les artistes – ayant voulu s'essayer à la performance dansée et aux modes de la conférence-spectacle – fait d'elle un témoin spécial. Nous nous référerons ici à son ouvrage majeur (*Poétique de la danse contemporaine*) où elle nous fait part des changements induits par la danse moderne qui mène aux états du corps (dansant), et à ses publications dans la presse (*Art Press*, jusqu'à 2002) où Louppe lit les événements de ces années en opposition au modèle productif de la décennie précédente.

Ensuite, pour que la poétique liée aux états de corps ne s'enferme non plus dans des visions du corps qui, quoique multiples, ne pourront pas toutes seules donner le sens des mouvements parallèles (social, politique), nous nous attacherons à interroger les différents parcours, ambitions, modalités et moyens d'agir des danseurs qui, d'après Louppe, effectivement, semblent constituer un courant. Comment peut-on reconnaître des stratégies « de survie » derrière le partage de certains paradigmes esthétiques ?

L'hypothèse explorée dans l'ouvrage est que le « tournant éthique » de l'artiste est lié aux conditions de sa production, celles prenant en compte à la fois la place de l'artiste dans le système des économies libérales, la fonction de l'art dans le système culturel proche du modèle économique, le rapport avec les spectateurs en tant que consommateurs de biens particuliers. Face au capitalisme qui prône plus d'œuvres pour plus de consommateurs, comment l'idéologie du spectacle comme « bien singulier » aura-t-elle changé le paradigme de l'art ? Comment serions-nous passés de la démocratisation culturelle à la diversité culturelle ? Il s'agit donc de faire la lumière sur un combat entre systèmes de valeurs, un combat qui souvent se présente tel un jeu des masques, camouflé même par des formes consensuelles, et qui a tendance à rester souterrain. Quant au rôle des artistes, il apparaît encore une fois central au sein de ce modèle, en confirmant l'idée du système de réseau comme modalité contractuelle répandue, au risque de formes nouvelles de vassalité.