

# POUR UNE CHOREGRAPHIE DES REGARDS DES SPECTACLES QUI BOULEVERSENT LES CODES ATTENDUS

DOSSIER REALISE PAR LE CENTRE GEORGE POMPIDOU



*What A Body You Have, Honey*, chorégraphie Eszter Salamon. Photo Bertrand Prévost © Centre Pompidou

## 1. UN PROCESSUS EN COURS

**S'agissant de définir et de nommer la danse aujourd'hui, la difficulté d'y parvenir atteste par elle-même de l'intérêt du processus en cours.**

### La décennie 80 et la Nouvelle danse

Au cours de la décennie 80, la France observe l'emballement impétueux de sa *Nouvelle danse*. Bousculant l'héritage classique, ce mouvement très neuf épouse son temps. Il culmine symboliquement avec la désignation de **Philippe Decouflé** comme magicien-ordonnateur de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques d'hiver d'Albertville (1992). Voici qu'un leader de la danse contemporaine se voit confier un formidable enjeu national et médiatique, touchant à la représentation de masse des corps en compétition. Dès lors comment, au tournant des années 2000, moins de dix ans plus tard, vient à se répandre, tout à l'inverse, une pratique de non-danse ?

### Les années 2000: de la non-danse aux nouvelles tendances

Notons d'emblée qu'il n'est guère d'artistes chorégraphiques qui se reconnaissent sous ce vocable, apparu sous les plumes de la critique (comme, par exemple, en d'autres temps, le terme d'*impressionnisme*). Quoique fortement imagée, la notion de *non-danse* semble, de fait, fort réductrice, ne s'attachant qu'au ralentissement du tempo et au minimalisme des formes, observés sur la scène chorégraphique depuis le milieu des années 90. Outre leur caractère parcellaire et point systématique, peut-on s'attacher valablement à ces aspects qui touchent à la seule apparence, alors qu'il s'agit d'évoquer des esthétiques qui justement invitent à percevoir tout autre chose ?

Faut-il alors préférer les notions de *conceptuels*, ou de *performatifs* pour désigner les auteurs de ces nouvelles esthétiques ? Mais, directement importées du domaine des arts plastiques, ces notions subissent des torsions excessives au moment d'être plaquées sur le chorégraphique. Commode et consensuel, circule aussi le fourre-tout des *nouvelles tendances*, mais il est si vaste qu'il se vide de signification suffisamment précise.

### De la difficulté d'une définition

Arrêtons cette liste. Car cette difficulté à poser une définition atteste par elle-même de l'intérêt du processus en cours. Certes, cette imprécision a de quoi plonger la critique et le public dans la perplexité, voire le malaise. Mais il faut aussi y voir un signe probant de la réussite de ces artistes, qui se croisent – plutôt qu'ils ne se rejoignent – dans leurs actions de mise en mouvement des catégories, de défiance à l'égard des écoles et des manifestes, de traque aux évidences et aux apparences; dans leurs micro-stratégies de transferts, de dérivations et de branchements.

## Une nouvelle conception des rapports entre corps, environnement et esprit

C'est toute une nouvelle conception des rapports entre le corps et son environnement d'une part, le corps et l'esprit d'autre part, que mettent en jeu certains artistes chorégraphiques. Cela passe avant toute chose par une exploration des mécanismes, subjectifs autant qu'objectifs, de la perception. Autant s'en convaincre d'emblée: bon nombre de démarches actuelles ne parleront qu'à des spectateurs véritablement disposés à ce que leur propre regard s'intègre lui aussi dans un mouvement d'innovation chorégraphique. C'est à une crise de la représentation – du monde en général, et par le spectacle en particulier – que se voit confronté le sujet, littéralement déplacé.

Eventuellement déroutante, cette opération de déconstruction est éminemment stimulante. Encore faut-il ne pas se tromper de danse...

## 2. ET LE CORPS DEVINT SCÈNE



*The Moebius Strip*, chorégraphie Gilles Jobin. Photo Bertrand Prévost © Centre Pompidou

**Des années 80 où les corps dansants s'élançant comme des effigies s'adressant au monde, aux années 2000, ce n'est plus la scène comme territoire d'un espace libéré et sensuel que nous propose la danse mais comme prolongement du questionnement de l'intériorité des corps.**

### Un dernier souffle libertaire

Les années 70 voulurent changer le monde. Elles s'alimentèrent à une dévoration de la chose écrite, une frénésie des discours d'autorité et de contre-autorité. Vibrant encore d'un dernier souffle libertaire, mais plutôt féminine et optimiste, la danse des années 80 vient assurer une prise de relais plus sensuelle. Requinquée par les moyens considérables débloqués par les pouvoirs publics, ce mouvement projette alors des corps juvéniles et prolifiques, pleins d'allant et d'histoires à raconter. Sur les scènes leurs courses impétueuses entendent finir de balayer les raideurs de l'héritage classique en danse, tout autant que les dernières entraves du vieil ordre moral en société.

Ce mouvement foisonnant de la *Nouvelle danse* vient parachever une visée de libération des corps, en même temps qu'il laisse cadrer ses avancées dans les nouveaux outils institutionnels mis à son service (essentiellement le maillage du territoire par les Centres chorégraphiques nationaux).



### L'altération des identités féminin et masculin

Mais déjà les enjeux sont en train de se déplacer.

La diffusion durable des acquis du féminisme altère en profondeur les identités de genres féminin et masculin. Elle modifie les topographies du désir. La libération sexuelle, particulièrement homosexuelle, heurte dramatiquement l'écueil du sida. L'exacerbation des enjeux économiques et l'accentuation des tensions politiques dans un contexte de mondialisation dessinent une nouvelle perception de l'espace-monde. Celui-ci est plus que jamais traversé de migrations, et sillonné d'expéditions guerrières, humanitaires, mais aussi touristiques. La globalisation médiatique provoque une réduction des espaces, une accélération des temporalités, en même temps qu'une griserie de la submersion par les flux continus d'informations. Les innovations technologiques suggèrent des mises en réseau immatériels, éclatés et décentrés, ouvrant l'imaginaire sur les horizons extraordinaires de la virtualité.

*Dispositif 3.1*, chorégraphie Alain Buffard. Photo © Marc Domage



## Traiter du bouleversement de la relation espace-temps

Certains s'accordent à penser que ce bouleversement global (géopolitique, économique et culturel) est d'une intensité comparable à celui qui vit advenir les Temps modernes voici un demi-millénaire. C'est une vision du monde, une perception désirante de la relation espace-temps qui s'en trouverait radicalement bousculée. La danse n'a d'autre objet que de traiter de cette relation espace-temps. Au travers du plus proche et du mieux partagé des médiums – le corps – ne se retrouve-t-elle pas aux avant-postes sensibles de cette mutation? Quitte à s'en trouver en partie déboussolée.

## La "problématisation" des corps

Assez tardivement, du reste, cet art épouse brusquement la pensée post-moderne, qui fait le deuil des grandes lignes d'utopie pour s'infiltrer dans des arborescences mouvantes de recyclages, de décodages et de détournements. Dès lors, les corps dansants n'ont plus pour souci premier de s'élancer comme des effigies s'adressant au monde. Nouvellement problématisés, ils s'ouvrent autant au questionnement de leur intériorité. Et leur complexité neuve abolit en partie la coupure qui les sépare de la scène-territoire. Ils s'y conçoivent en interfaces propices à des branchements sur de multiples plans mouvants de significations, en quoi ils se construisent. Ils sont eux-mêmes devenus scène.

Skull\* Cult, une



proposition **Rachid Ouramdane et Chistian Rizzo.**

L'attention est focalisée sur le corps du danseur qui développe une gestuelle lente et minimale. Le corps devient scène.

© Fin Novembre XX Solenn Camus



## 3. UNE POSITION DANS L'HISTOIRE



Love, chorégraphie **Loïc Touzé.** Photo Bertrand Prévost © Centre Pompidou

**Rupture ou réexamen? Quelles attitudes adoptent les artistes chorégraphiques face à l'histoire de leur art? Comment continue de s'opérer une transmission, un savoir qui passe de corps en corps?**

## Les anciens contre les modernes?

Les anciens contre les modernes? Il est commode d'opposer une génération des directeurs des Centres chorégraphiques nationaux (issue de la *Nouvelle danse* des années 80) à une génération critiquant par la suite ces institutions (les *Nouvelles tendances* dans les années 90-2000).

Mais cela reste très grossier: certains directeurs de Centre chorégraphique, comme **Mathilde Monnier** ou **Régine Chopinot**, peuvent avoir des affinités avec les seconds, tandis que parmi ceux-ci, on voit **Emmanuelle Huynh** nommée à la tête de celui d'Angers. Enfin plusieurs de ces derniers peuvent être des artistes d'âge tout à fait confirmé: **Loïc Touzé**, **Alain Buffard** ou **Jérôme Bel**, entre autres, ne sont plus de tout jeunes gens.

Love, chorégraphie **Loïc Touzé.** Photo Bertrand Prévost © Centre Pompidou

## Une réévaluation plutôt qu'une simple rupture

Beaucoup plus intéressante est l'attitude qu'ils adoptent face au passé, au regard de l'histoire de leur art. C'est souvent celle d'un réexamen, d'une réévaluation, plutôt que d'une irrémédiable rupture. Un goût pour l'histoire se manifeste. L'ouverture de nouvelles voies passe aussi par l'ouverture d'une réflexion sur les



anciennes.

Par exemple, nombre d'artistes (**Boris Charmatz**, **Rachid Ouramdane**, **Myriam Gourfink**) évoquent volontiers, et positivement, leur passage auprès d'une chorégraphe-enseignante de la trempe d'une **Odile Duboc**.

Pour tout vous dire, chorégraphie **Odile Duboc**. © Contrejour

## L'héritage d'une rupture radicale: le *Judson Church*

Plus loin d'eux, bon nombre de ces artistes chorégraphiques ont pointé dans l'histoire l'époque du *Judson Church*, cette fois pour y faire franchement référence. Dans les années 60 à New York, cette expérience collective, fulgurante et foisonnante, cristallise une remise en cause radicale des codes installés de l'art chorégraphique. Elle produit la *post modern dance*, en désertant les salles de spectacle traditionnelles, en croisant les disciplines artistiques, en rejetant la narration et l'incarnation de personnages, en valorisant l'improvisation, les dispositifs, les processus aléatoires, le recours aux gestes quotidiens, et en systématisant l'expérimentation. **Steve Paxton**, **Lisa Nelson**, artistes américains restés fidèles à leurs recherches d'alors, sont volontiers invités à partager leur expérience avec la nouvelle génération française, au Centre Pompidou.

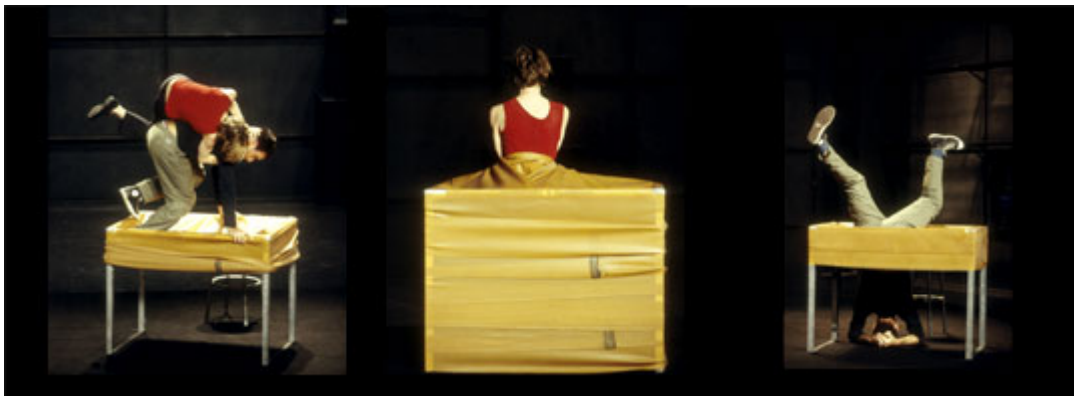
## Ou encore revisiter des pièces essentielles du répertoire du 20e siècle

Souvent mal connue, souffrant de faiblesse théorique, réduite à des biographies et catalogues d'artistes ou d'œuvres mythiques, l'histoire de la danse recèle pourtant de passionnantes questions sur son rapport à la société (l'histoire des corps...) comme sur ses propres modes d'évolution et de transmission (comment son savoir passe de corps en corps).

Constitué de danseurs contemporains, le **Quatuor Knust** se donna pour mission de redonner vie à des pièces essentielles du répertoire du vingtième siècle. Mais il envisagea cette entreprise comme un chantier à vue, de réflexion et d'expérimentation autour des systèmes de notation de la danse (la **kinétophographie** Laban), ou autour des forces et des références multiples qui sont au travail dans une œuvre, comme dans son interprétation, puis son souvenir. Au Centre Pompidou, le projet "... *d'un Faune*" (*éclats*) en fut l'un des plus aboutis.

... *d'un Faune (éclats)*, chorégraphie **Quatuor Knust**.  
Photo Bertrand Prévost © Centre Pompidou

# 4. RELEVER LES DEFIS D'AUJOURD'HUI UNE AMBITION INTELLECTUELLE



*Allitérations*, chorégraphie **Mathilde Monnier** Photos Bertrand Prévost © Centre Pompidou

**On considère souvent la danse comme un art de l'émotion pure. Cette conception est largement périmée. La danse s'inscrit dans la circulation générale des idées, des productions de l'esprit et relève les défis de l'époque.**

## Un art d'avant le langage, bon pour le ravissement

On considère souvent que, parce que le corps est son médium, et parce que celui-ci serait franchement séparé de l'esprit, la danse habite le terrain de l'émotion pure et qu'elle ignore l'activité intellectuelle consciente. Ce serait un art de la profondeur, de la spontanéité, de l'ineffable. Un art d'avant le langage. Quoique toujours très répandus, ces lieux communs reposent sur une conception du rapport entre le corps

et l'esprit, comme entre le corps et son environnement totalement périmée, tant au regard des avancées de la recherche scientifique (les **neurosciences**) que de la pensée philosophique (la **phénoménologie**).

On remarque par ailleurs les connotations de vulgarité (tout le monde danse) et de frivolité suspecte (un art de femme et de pédés), qui peuvent contribuer à y voir un art mineur et décoratif, surtout voué au ravissement et au divertissement, en tout cas peu propice à l'exercice de la pensée.

## Un art de la confrontation et du croisement

Aujourd'hui tout au contraire, on relève par exemple que la chorégraphe **Emmanuelle Huynh** mentionne volontiers ses filiations spirituelles et ses diplômes en études de philosophie, engageant ses projets comme des ateliers de réflexion autant que de pratique. Au Centre Pompidou, pendant deux semaines, son *laboratoire instantané Hourvari* ménageait une large place à la confrontation intellectuelle. De son côté **Mathilde Monnier** conçoit sa pièce *Allitérations* comme un croisement de sa propre écriture chorégraphique et de l'écriture du philosophe **Jean-Luc Nancy**. Lequel l'accompagne sur scène pour lire son texte *Séparation de la danse*.

Sur les questions d'écriture chorégraphique, on peut reconnaître aux travaux de **Myriam Gourfink**, accompagnée d'ingénieurs en informatique, une ambition proprement scientifique. **Boris Charmatz** s'est distingué, lui, par l'acuité de sa réflexion sur les enjeux actuels de l'art chorégraphique, consignée dans l'ouvrage *Entretenir* co-rédigé avec l'historienne de la danse **Isabelle Launay**.

## Au cœur d'une indispensable mobilisation intellectuelle

Le travail d'**Alain Buffard** voit l'implication directe de **Laurence Louppe** (théoricienne de la danse) et **Sabine Prokhoris** (psychanalyste). Dans des revues telles qu'*Art Press* ou *Mouvement*, ce même Alain Buffard participe au côté de **Jérôme Bel**, et de **Xavier Le Roy** à l'élaboration croisée d'une pensée critique qui entend s'affranchir des positions d'autorité extérieures (journalistiques notamment).

Il n'est pas nécessaire d'être agrégé de philosophie ou d'histoire de l'art pour apprécier la programmation de danse du Centre Pompidou. Ces pièces n'exposent pas des thèses savantes. Mais il vaut mieux accepter l'idée qu'elles s'inscrivent dorénavant dans la circulation générale des productions de l'esprit, que sciemment elles s'en imprègnent et contribuent à la nourrir. L'intelligence sensible de la pensée du corps et de l'espace tient son rang au cœur d'une période dont les défis appellent une mobilisation intellectuelle intense et excitante. Même si on n'y comprend pas forcément tout, en général on n'en sort pas plus bête.

# 5. CHOREGRAPHERS, INTERPRETES...

## UN BROUILLAGE DES ROLES



*Hourvari (laboratoire instantané)*, conception Emmanuelle Huynh.  
S'affranchir de l'obsession du produit fini. Photo Bertrand Prévost © Centre Pompidou

Inventant de nouveaux processus de création et de mise en commun, chorégraphes et interprètes sont amenés à redéfinir les rôles de chacun auxquels la danse nous avait habitués. De telle sorte, qu'ici, plutôt que d'interdisciplinarité, on parlera volontiers d'indisciplinarité.

## La notion de "danse d'auteur"

Un peu sur le modèle du cinéma du même nom, les chorégraphes des années 80 sont parvenus à faire reconnaître la notion de *danses d'auteur*. Selon ce modèle, des compagnies produisent alors des pièces clairement formatées et signées, dûment reconnues par les pouvoirs publics, qui favorisent leur diffusion au sein d'un réseau de programmation stable.

Mais les enjeux se déplacent très vite. Cela notamment lorsque les interprètes eux-mêmes, de "simples danseurs", imposent une réflexion sur la part considérable qui est la leur dans l'invention du geste, selon la conception contemporaine de la danse. Ne sont-ils pas auteurs de quelque chose?

## Inventer et produire autrement

Par ailleurs, comme du temps de la *post modern dance*, se répand l'envie de sortir des salles de spectacle conventionnelles, de se confronter à d'autres espaces, et d'oser une *indisciplinarité* entre les divers arts. Il est aussi question de se défaire du calibrage des œuvres imposé par les impératifs de diffusion, ou encore de briser l'isolement des auteurs campés dans la posture romantique du créateur démiurge solitaire.

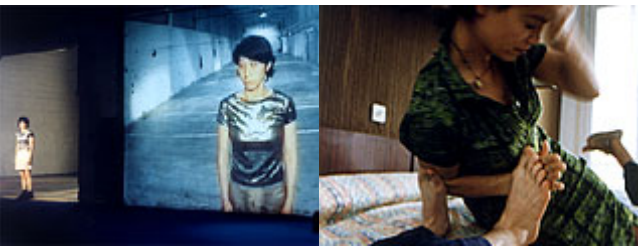
Parallèlement, l'accroissement de l'offre de spectacles se conjugue avec le rétrécissement des budgets, pour mettre à mal le modèle officiel d'évaluation, de financement et de diffusion des œuvres. Il faut inventer et produire autrement.

## Des interprètes indépendants

Ainsi devient-il courant de voir des interprètes beaucoup plus indépendants circuler dans les productions de divers chorégraphes. Mais surtout, on remarque que des chorégraphes tels que **Christian Rizzo**, **Julie Nioche**, **Rachid Ouramdane**, **Boris Charmatz**, etc, se retrouvent volontiers interprètes de pièces d'autres chorégraphes sans que cela signifie une perte de rang, mais au contraire une variation de perspectives.

Une lecture attentive des fascicules de programmation trimestriels du Centre Pompidou fait apparaître toute une gamme de nuances pour désigner les attributions des uns et des autres. Le spectacle "... d'un Faune" (*éclats*) du **Quatuor Knust** a des danseurs, mais ne mentionne pas de chorégraphe. *Self-Unfinished* se veut conçu, plutôt que chorégraphié, par **Xavier Le Roy**. *Common senses* est conçu et dirigé par **Thomas Hauert**, mais improvisé par huit danseurs, dont lui-même. <Otto> est présenté comme conçu

par le collectif **Kinkaleri**, et réalisé par ses six participants. **Jennifer Lacey** s'attribue la conception chorégraphique de *This is an Epic*, tout en précisant qu'il s'agit d' "une chorégraphie développée avec les performeurs" dont la liste des noms suit. Ces précisions signifient à quel point s'est atténuée la coupure dualiste entre chorégraphe d'un côté, danseurs de l'autre. Ces notions se sont complexifiées. Il faut y voir un enjeu politique quant à l'autorité et à la propriété exercée sur les œuvres.



## Des groupements artistiques à vocations multiples

Et plutôt qu'en qualité de directeurs de compagnies sous leurs propres noms, plusieurs chorégraphes se présentent volontiers comme initiateurs de groupements artistiques à vocations et visages multiples: **Boris Charmatz** avec l'association Edna, **Rachid Ouramdane** avec l'association Fin novembre, etc. On n'a plus vraiment affaire à des structures produisant efficacement des pièces séduisantes, pour en exécuter la reproduction sur des plateaux. Ces groupes se vivent plutôt comme des communautés évolutives, rassemblées dans des espaces-temps privilégiés, où s'expérimentent et se nourrissent de façon effective, réelle, présente, les questions de la relation et de l'*en-commun*.

## S'affranchir de l'obsession du produit fini

D'ailleurs, n'est-ce pas se faire une idée très réductrice de la création que de ne prendre en compte que des œuvres bien ficelées, une fois qu'elles sont prêtes à être présentées au public? Là encore une frontière s'abaisse: nombre d'artistes chorégraphiques inventent des processus créatifs, et y associent le public, en s'affranchissant de l'obsession de déboucher sur un produit fini.

Dans cet esprit, au Centre Pompidou, **Mark Tompkins** envisage le laboratoire de performance *in to or out of*, et on a déjà évoqué *Hourvari (laboratoire instantané)* impulsé par **Emmanuelle Huynh**.

Le projet *Highway 101*, de **Meg Stuart**, se conçoit comme perpétuellement en cours d'élaboration, chaque fois distinct en se déplaçant de ville en ville, où il s'adapte à l'architecture du lieu d'accueil et se nourrit de l'apport d'artistes invités sur place. Quant à **Catherine Contour**, elle propose aux spectateurs d'adopter plutôt l'attitude de témoins intimes d'étapes chorégraphiques circulant de chambre en chambre d'hôtel, et présentées tels des scénarios d'un processus d'accumulation sur plusieurs années.

*Highway 101*, projet de **Meg Stuart**. Wiener Festwochen 2000. Photo Maria Ziegelböck © Chris Van der Burgh  
*Chambre*. Etapes chorégraphiques en chambres d'hôtel, création de **Catherine Contour**. Dr

## Des processus où la danse n'occupe plus une position prééminente

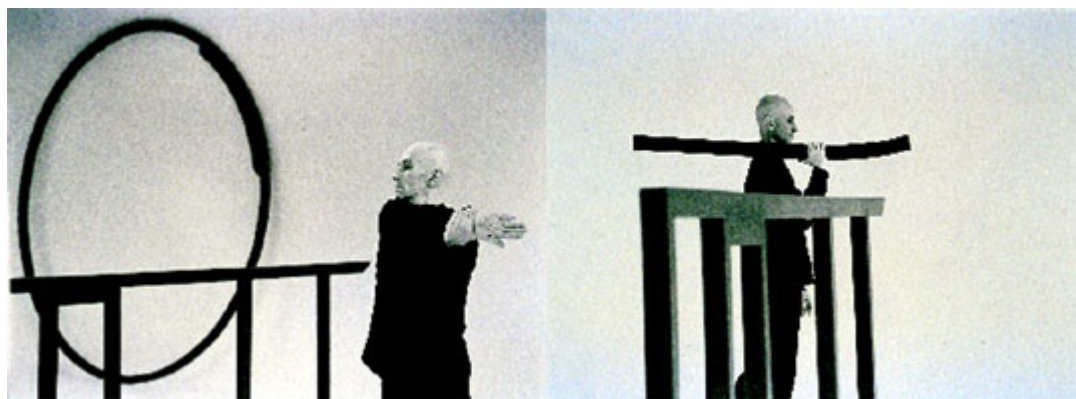
Enfin il devient commun que des processus de recherche chorégraphique mêlent des artistes d'horizons divers (vidéastes, architectes, écrivains, photographe, etc) sans que la danse y occupe a priori une position prééminente. Sur ce modèle, **Rachid Ouramdane** a développé sur plusieurs années le processus de *Au bord des métaphores*, en le désignant comme "un projet amibe".



C'est dans sa propre personne que la figure marquante et singulière de **Christian Rizzo** inscrit une farouche indisciplinarité: sa biographie précise que tout aussi bien il a monté un groupe de rock, créé une marque de vêtements, suivi une formation d'arts plastiques, avant qu'on le retrouve chorégraphe, ainsi que performeur-danseur dans certaines pièces, si ce n'est créateur de leurs costumes, ou de leurs musiques... Aujourd'hui les artistes chorégraphiques ne sont plus exactement ceux qu'on attend, dans la spécialité, au moment et à l'endroit où on les attend.

*Au bord des métaphores*, création **Rachid Ouramdane**.  
© Fin Novembre

## 7. UNE ECRITURE EN DEPLACEMENT



*Im Goldenen Schnitt I & II*, chorégraphie **Gerhard Bohner** (1989), reconstruction et solo **Cesc Gelabert** (1996).  
© Klaus Rabien



Lorsqu'elle cesse de se focaliser sur l'apparence extérieure et sur l'expressivité du mouvement, l'attention est plus libre de se porter sur les modalités d'écriture chorégraphique. Écriture du geste, ou des déplacements, ou composition des pièces. Sous cet angle encore, la re-visitation de certains fondamentaux, la réévaluation des héritages, côtoient des expérimentations toutes nouvelles.

Lorsqu'en 1989, l'Allemand **Gerhard Bohner** crée *Im (Goldenen) Schnitt I et II*, il y inscrit son demi-siècle de savoirs essentiels sur l'espace et la ligne, la diagonale, l'angle, la courbe, le carré; sur la composition liée à la musique et à un environnement plastique. Vingt ans plus tard, le Catalan **Cesc Gelabert** reprend et transmet à nouveau l'héritage de ce prédécesseur disparu .

### Écriture du geste ou des déplacements

Pendant de longues années, la Belge **Michèle Noiret** a été la danseuse impossible dont rêvait le compositeur contemporain **Karlheinz Stockhausen**. Il imaginait strictement qu'à chaque note puisse correspondre exactement un geste. Si elle s'en est détachée en retrouvant les voies du lyrisme, la chorégraphe revisite la musique de ce maître dans *Twelve Seasons*, et trouve dans les nouvelles technologies les outils d'une poétisation du trouble.

Parfaitement dansants semblent aussi *The Moebius Strip* de **Gilles Jobin**, ou le programme *Zoo* de la compagnie de **Thomas Hauert**. Pour autant le premier relève d'une composition rigoureuse selon les carrés d'une grille. Ce principe ne doit pas rien à l'héritage du père du chorégraphe, peintre de l'abstraction géométrique. Quant à la série de pièces des partenaires de Thomas Hauert, elles systématisent la mise en œuvre de principes d'écriture: danser des états d'âge, différer la perception de l'interprétation gestuelle puis de l'interprétation musicale, remonter une danse en sens inverse de son déroulement, etc.

5, création de **Thomas Hauert**.  
*The Moebius Strip*, chorégraphie **Gilles Jobin**.  
Photos Bertrand Prévost © Centre Pompidou

### Un mode particulier de composition: l'improvisation



Faut-il automatiquement considérer plus novateurs, ou audacieux, les projets basés sur l'improvisation? Par goût du risque et de l'imprévu, l'improvisation reste un mot magique, pour la plus grande liberté, sans doute illusoire, qu'on espère lui voir concéder aux interprètes. En fait, elle est un mode particulier de composition, dont les contraintes spécifiques sont l'instantanéité et la définition de consignes pré-établies. Ces procédés n'ont rien de nouveau, et l'improvisation jouit même d'une sorte de tradition de prestige dans l'imaginaire de la danse contemporaine. Et elle y demeure féconde.

L'Américaine **Lisa Nelson** en est une figure éminente, et on la retrouve au Centre Pompidou avec son compatriote et pionnier **Steve Paxton**, pour une semaine d'inventions aux côtés d'artistes européens. Dans la foulée, **Olivia Grandville** présente *Ki-t* comme une "partition d'improvisation". Mais peut-être est-ce le Portugais **João Fiadeiro** qui redonne le plus d'acuité et d'actualité au potentiel recélé par l'improvisation: ses spectacles se font paradoxalement virtuoses dans la saisie de l'instant infime où la simple présence sur le plateau bascule dans l'amorce d'une projection imaginaire, et dès lors commence à faire trace artistique. Mais ainsi ils cessent de ressortir pleinement au registre de... l'improvisation.

*Ki-t*, spectacle d'improvisation par **Olivia Grandville**.

*I am here*, chorégraphie **João Fiadeiro**. Photos Bertrand Prévost © Centre Pompidou

## Une écriture qui ménage une part de variabilité

Absolument singulière, la façon qu'a **Myriam Gourfink** d'aborder l'écriture de la danse. Il existe divers systèmes de notation du mouvement dansé, à l'instar des partitions musicales (celui de **Rudolf Laban** jouit d'une certaine notoriété). Alors, pourquoi ne pas imaginer d'écrire de nouvelles pièces de danse sur partition, comme un compositeur le fait pour la musique. De cette façon, la création chorégraphique est dégagée de l'emprise de la relation duelle entre chorégraphe et interprète dans le corps à corps du studio. Et pour ce faire, Myriam Gourfink invente un nouveau système, avec l'appui d'informaticiens, qui permettent de ménager pour l'interprète une part de variabilité en temps réel.

## Une nouvelle intelligence du corps

Très éloigné de ce type de démarche, l'Anglais **Russell Maliphant** a su fasciner en produisant une qualité de mouvement d'une fluidité ciselée. Au premier coup d'œil, cela pourrait le rapprocher d'une conception ancienne du corps resplendissant et de la virtuosité en danse. Mais outre qu'il construit ses pièces selon une approche très méthodique des principes de composition du solo, du duo, du trio, et qu'il prête grande attention à leur combinaison systématique avec une architecture de lumière, c'est la source de son mouvement qui attire l'attention.

Ancien danseur étoile, Russell Maliphant est venu à la danse contemporaine par une pratique assidue, outre le yoga et les arts martiaux, d'un grand nombre de techniques d'éducation somatique (Rolfing, Feldenkrais, *Body mind centering*, etc). Très subtiles, touchant à des niveaux de conscience corporelle souvent enfouis et assoupis, ces méthodes ont pour point commun de s'intéresser à l'intériorité du mouvement, à la logique des coordinations, au fonctionnement intime des tissus, etc. Soucieux d'autonomie dans l'exercice, de protection face aux traumatismes, et de finesse dans l'invention, beaucoup d'artistes chorégraphiques se sont tournés vers ces techniques. Il s'est agi de se désaliéner des exigences d'un mouvement que la tyrannie de la mise en spectacle réduirait à l'élaboration d'une forme extérieure performante.

Pus encore que l'écriture d'une danse stricto sensu, c'est la recherche d'une nouvelle intelligence du corps qui mobilise avant tout un bon nombre d'artistes chorégraphiques.

*Two / Knot / Stream / Sheer*, chorégraphie **Russell Maliphant**. © Hugo Glendinning

# 8. DESHABILLER LE CORPS OU BIEN LE DECONSTRUIRE, LE



## REAGENCER?



XX, chorégraphie **Julie Nioche**.  
Photo Bertrand Prévost © Centre Pompidou

**La nudité est devenue courante sur les plateaux de danse ces dernières années, d'une façon que certains spectateurs finissent par recevoir comme un exercice obligé, un tic qui ne serait pas à tout coup justifié. Pour certains chorégraphes, il s'agit avant tout d'interroger le corps et de déconstruire sa complexité culturelle.**

### Un acte de bravoure

Chez certains artistes, le fait d'apparaître totalement nu sur une scène peut continuer de représenter un acte de bravoure, une sorte de défi. Cet acte continue d'aller à rebours des principes de bonne moralité qui imprègnent encore de larges secteurs de la population. Vue sous cet angle de la provocation, la seule répétition de cette figure a vite fini d'en émousser la portée.

Même devant la récente inflation de nudité, on peut d'ailleurs se demander si les corps dans la danse de la fin des années 90 n'apparaissent pas singulièrement sous-érotisés par rapport à ceux, lyriques et désirants, de la *Nouvelle danse* des années 80.

Mais la question est ailleurs.

### Des nus obscènes, pudiques, violents, lugubres...

Cette vague du nu dans les spectacles chorégraphiques aura fait voir à quel point c'est l'esprit qui habille, le nu y compris, à corps mêlé. Décidément, un corps n'est pas un organisme, un ensemble stable de fonctions physiologiques, qui fournirait comme un substrat naturel de l'humain, celui-ci défini comme sa transcendance. Le corps est un lieu essentiel de la relation au monde dans sa complexité, culturelle et politique y compris. Il produit du savoir. Il recèle une histoire. Il est porteur de multiples signes. Il a ses techniques, ses usages, ses valeurs et ses projections. Il est une construction totalement connectée à l'univers social. Il est fabriqué, dressé. Son niveau d'intelligence sensible n'est en rien séparé des autres modalités d'élaboration de l'être.

Autour de la notion de bio-politique et de société de contrôle, la pensée de **Michel Foucault** sur ces questions a eu un fort impact parmi les artistes chorégraphiques.

Alors qu'un corps nu n'est qu'un corps sans costume, voici donc qu'on a découvert des nus obscènes et des nus pudiques, des nus violents et des nus tendres, des drôles et des lugubres, des francs et des indistincts, des gênants et des aimables, des pleins de forme et des mal portants, des rassurants et des inquiétants. Autant de types divers de présence; autant de regards et de projections divers portés dessus. Les nus se fabriquent dans les têtes autant qu'ils se montrent sur les plateaux.

### Un corps démonté, segmenté, réarticulé

Dans *Self-Unfinished*, un solo fondateur, **Xavier Le Roy** se coule lentement dans des postures repliées sur lui-même, ou tête en bas, masquant tel ou tel membre, surexposant d'autres, etc. Comme par anamorphoses, montré de la sorte ce corps échappe d'une façon stupéfiante à l'image couramment installée dans les esprits de ce qu'est une morphologie bien ordonnée. Ce corps paraît réellement susceptible d'être démonté, segmenté, ré-agencé, par le jeu réciproque de projections et de réceptions entre la scène et la salle. Puisqu'il peut à ce point se désarticuler et se ré-articuler, il n'est pas loin d'évoquer les principes d'élaboration d'un langage.

*Self-Unfinished*, chorégraphie **Xavier Le Roy**. Photo Bernard Prévost © Centre Pompidou

### Déconstruire un corps-savoir-social



Là où certains projetaient un état de nature, le corps le plus simplement nu se révèle un lieu complexe d'élaboration culturelle. Nus ou pas, on ne pourra jamais plus regarder un corps sur scène de la même manière qu'auparavant. Plusieurs artistes chorégraphiques semblent avoir pour principal projet de conduire inlassablement cette dé-construction du corps-savoir-social, du corps investi dans la vie de tout un chacun sur le mode d'une performance conforme à des attentes sociales, du corps répondant au paradigme bio-politique à l'ère des sociétés de contrôle.

A cet endroit, la question de la représentation spectaculaire dans des salles frôle de très près celle de toutes les représentations à l'œuvre dans l'imaginaire social. On pourrait considérer que bon nombre d'artistes chorégraphiques depuis le milieu des années 90 se sont essentiellement confrontés à la crise généralisée de la représentation. Disposons-nous aujourd'hui des concepts, des images, des médiations, nous permettant de nous représenter valablement le travail du réel à l'œuvre dans une phase de mutations aiguës?



## Un thème très présent: la fabrication des genres masculin et féminin

Enjeu majeur de la construction politique des corps, la fabrication sociale et culturelle des genres masculin et féminin est un thème qui traverse un grand nombre de pièces chorégraphiques. Il ne s'agit pas d'illustrer le féminin et le masculin, voire d'en révéler les ambiguïtés ou dénoncer les relations d'inégalité, mais d'en débusquer, parfois d'en dérégler les modalités de construction sociale. Cette approche critique aura atteint un sommet dans la pièce *Dispositif 3.1*, d'**Alain Buffard**, dont on a pu écrire qu'elle réunissait quatre femmes, dont un homme.

Dans son duo *XX*, **Julie Nioche**, qui se consacre aussi à des études de psychologie centrées sur l'image du corps, usait de prothèses pour souligner de façon presque monstrueuse les modalités de construction corporelle du genre féminin.

Alors **Mathilde Monnier** semble commettre un pied de nez, et mettre les pieds dans le plat, quand sa pièce *Signé, signés*, en ne reculant pas devant un humour plein de verdeur gaillarde, rappelle qu'une part de ce qui se trame dans les studios et sur les plateaux de danse n'est tout de même pas étranger au travail de la libido.

On était presque en train de l'oublier.

*XX*, chorégraphie **Julie Nioche**. Photo Bertrand Prévost © Centre Pompidou

*Signé, signés*, chorégraphie **Mathilde Monnier**. © Marc Coudrais

*Dispositif 3.1*, chorégraphie **Alain Buffard** Photo © Marc Domage

## 9. UN ART DES INTER-FACES DES MISES EN MOUVEMENT D'UNE AUTRE NATURE



+ ou - là, conception **Rachid Ouramdane**  
Bertrand Prévost © Centre Pompidou

La dynamique des corps ne se déploie plus dans l'espace-temps de la danse. L'artiste chorégraphique crée par d'autres moyens l'espace-temps de la représentation. En utilisant les nouveaux outils technologiques, son but est d'ouvrir des univers vivants inédits, abolissant par là-même la vieille notion de décor.

### L'apport des innovations technologiques

De tout temps, l'innovation technologique a touché les techniques du spectacle. Mais les bouleversements induits par la révolution multi-médiatique en cours sont d'une portée et d'une intensité qui déplacent massivement l'imaginaire de la relation au monde. Il ne s'agit plus de doter simplement les régies de scènes d'outils particulièrement sophistiqués, mais d'ouvrir des univers vivants inédits.

De la même manière que se complexifient les connexions du sujet avec son environnement, les artistes chorégraphiques élaborent des dispositifs en inter-faces, qui créent des circulations radicalement nouvelles dans l'espace-temps de la représentation. Si le spectacle est un objet, il semble ainsi offrir des prises jusque-là

artistes  
non



La  
La

inaccessibles, des formes ouvertes et mobiles, des possibilités d'expansion, de retournement, de dématérialisation. Par là aussi, les chorégraphiques produisent des mises en mouvement d'une autre nature, moins captivante, que la seule dynamique des corps.

## La transformation de la relation danse et musique

La relation entre danse et musique s'en est trouvée radicalement transformée. Les modes de composition électronique permettent d'exercer sur les sons, eux-mêmes de source volontiers synthétique, des stratégies de spatialisation, de découpages, de répétition, d'effets, de combinaisons, qui construisent l'univers sonore comme l'un des niveaux de la chorégraphie. La musique n'est plus un simple accompagnement de la danse. Les techniques informatiques permettent de complexes interactions entre les inductions du mouvement et la production du son, ainsi que des travaux sur le temps réel ou au contraire différé. La pratique du *dj'ing* simplifie l'introduction de la musique *live* sur scène, et la réactivité de la relation musicien-danseur. Elle favorise aussi l'emprunt, le détournement et le recyclage du

bain sonore de l'époque. **Christian Rizzo**, parmi d'autres, ne se prive pas de lancer des ponts entre danses de création sur scène, et danses des *ravers* et *clubbers* d'une ère électronique dont on retient que la techno fut aussi un mouvement collectif des corps d'une intensité excitante et démentielle.

La bascule mentale de l'an 2000 aura été un âge d'or pour le travail futuriste du grand son, et les artistes chorégraphiques se sont trouvés brillamment à ce rendez-vous. Impossible de recenser ici les expériences, trop nombreuses en la matière, programmées au Centre Pompidou, d'autant qu'en collaboration avec l'IRCAM, le festival *Agora* porte la démarche à des niveaux d'excellence et d'exigence inégalés.

Notons toutefois, pour exemples, l'acuité de la relation expérimentale entretenue par **Myriam Gourfink** avec le compositeur **Kaspar T. Toeplitz**, ou la force des interventions, plus brutes, d'eriKm dans les pièces de **Mathilde Monnier**.

## Une nouvelle conception de l'espace: installations plastiques et images vidéo

La conception de l'espace est, elle, souvent abordée sur le mode d'une installation plastique dont la chorégraphie devient un élément, et non comme une page plus ou moins ornée sur laquelle écrire une pièce de danse.

Pour inscrire la grande hétérogénéité des éléments constitutifs de *Distribution en cours*, **Emmanuelle Huynh** les expose en étirant l'espace de représentation sur une incroyable largeur. A l'inverse, c'est au cœur d'un grand dispositif circulaire mobile que **Julie Nioche** choisit d'inscrire la montée vers les limites de l'épuisement qui anime sa pièce *Les Sisyphe*.

Dans [*dikròmatik*] de **Vincent Dupont**, un dispositif d'habitacles mobiles fonctionne comme une machine à piéger les modes perceptifs du spectateur. Car toutes ces propositions modifient considérablement le rapport avec le public, même si celui-ci peut continuer de siéger sur un gradin parfaitement frontal.

Formé à l'architecture, le chorégraphe **Hervé Robbe** conçoit *Avis de démolition* comme une déconstruction sophistiquée des espaces domestiques où insinuer l'élégante circulation de ses danses fluides. Il double ce dispositif avec l'installation audio-visuelle *Permis de construire*. Sa création ne porte pas tant sur la qualité d'invention des images vidéos, mais sur l'art d'en chorégraphier les circulations au cœur des architectures mouvantes de la danse.

*Distribution en cours*, chorégraphie **Emmanuelle Huynh**.

[*dikròmatik*], chorégraphie **Vincent Dupont**.

Photos Bertrand Prévost © Centre Pompidou

## La vidéo: un outil pour travailler les corps

**Rachid Ouramdane** fait une grande utilisation de l'image vidéo. Mais son souci n'est en rien la représentation des corps que celle-ci permet. Beaucoup plus prospectives, ses pièces font de la vidéo, combinée à l'informatique, un outil pour travailler les corps eux-mêmes, et la nature de leurs relations; soit un aspect essentiel de la crise de la représentation. Sa grande pièce + *ou* - *là* parvint à faire percevoir, en temps réel, comment une mutation imaginaire se produit sous l'effet des techniques de manipulation audio-

visuelle.

Dans leur approche scénographique, conduite au côté d'artistes qui souvent poursuivent pleinement par ailleurs leurs carrières de plasticiens, les artistes chorégraphiques ont définitivement enterré la vieille fonction de décorateur.

## 10. DES SPECTATEURS EUX AUSSI DECONSTRUITS?



*The Show Must Go On*, conception Jérôme Bel.  
Photo © Dorothea Wimmer

**Qu'est-ce que l'art? C'est peut-être en se rapprochant vertigineusement de cette question sans réponse que les créateurs contemporains ont inscrit dans leur temps une tension spécifique. Dès lors sur les scènes, nombre de spectacles ont pour enjeu de questionner ce qu'est le spectacle. Les spectateurs ressentent doute et perplexité face à ces nouvelles frontières de l'imaginaire et de la pensée qu'on les invite à franchir.**

### En quête de nouveaux repères

Nombre d'artistes chorégraphiques travaillent à aiguïser la crise de la représentation spectaculaire. A déconstruire celle-ci. A en déceler les ambiguïtés, les illusions, les artifices, parfois les visées manipulatrices. Cela sans renoncer à fabriquer de nouvelles stratégies pour l'étonnement, l'humour, l'émotion et la rencontre.

Souvent excitantes, imaginatives, leurs propositions renversent les perspectives, brouillent les codes, surprennent, voire déçoivent les attentes. Renonçant aux séductions immédiates, elles ne se tiennent pas à l'écart de cette ère du soupçon dans laquelle s'est engagée la vie artistique et intellectuelle en quête de nouveaux repères et enjeux dans une époque insaisissable, souvent inquiétante.

Rien de surprenant à ce que, côté spectateurs, le doute, la perplexité, pourquoi pas le malaise ou l'irritation, participent aussi à certains des rendez-vous fixés sur ces nouvelles frontières de l'imaginaire et de la pensée.

Là se livre une bataille redoutable. Par la surabondance de leurs productions, la tonalité gratifiante de leurs propositions, le pouvoir de fascination particulier de leurs images animées, les grands moyens de communication audio-visuelle ont profondément ancré dans la population une attitude passive dans les modes de perception du spectacle, reçu comme objet de consommation courante parmi d'autres. On en attend qu'il donne satisfaction, dans une relation univoque et unilatérale.

### Gommer la barrière perception et action

Or, toutes les avancées actuelles, qu'elles relèvent de la recherche scientifique (les **neurosciences**) ou philosophique (la **phénoménologie**), conduisent à gommer toujours plus la séparation qu'on imaginait jusque-là entre les notions de perception et d'action. Il n'y a pas plus actif que la fonction perceptive, procédant à des jeux incessants de reconnaissance, d'identification, de projections, de tri, de détournement, de recyclage, d'élaboration. C'est le travail du spectateur.

### Une perspective élitiste ou généreuse?

Les artistes chorégraphiques concentrent toute leur attention sur la présence directe et immédiate des corps porteurs de sens multiples dans l'activation de la relation espace-temps. Ce faisant, ils ont révélé comme jamais à quel point c'est l'esprit du spectateur qui fabrique le spectacle. Assurément nouvelle, et d'une mise en œuvre parfois complexe, cette perspective est souvent perçue comme élitiste. Pourtant, elle

contient une adresse profondément généreuse, stimulante, et finalement démocratique, pour le spectateur qui la reçoit, tout autant que celui-ci s'y rend disponible. Cela notamment en se défaisant de la préoccupation obsédante et inhibitrice d'accéder à une lecture linéaire, explicite et intelligible des œuvres. Ne pas forcément comprendre, c'est parfois ressentir plus, saisir autrement. Dégager de nouvelles perspectives sur soi et les autres.

## Le spectateur devient interprète

Dans *The Show Must Go On*, **Jérôme Bel** a poussé à l'extrême – hissé à un sommet, estiment certains – une logique de représentation chorégraphique dont la danse s'est quasiment absentée, dont les interprètes ne représentent strictement rien d'autres que les spectateurs eux-mêmes, auxquels est redistribuée la liberté d'imaginer le spectacle, tel une bande-son de la mémoire. Il n'y a évidemment pas de hasard, et pas plus de sympathique initiative de médiation, dans le fait que des spectateurs aient été sollicités, de bout en bout du processus de création, pour exprimer comment ils ressentiraient les propositions en train de s'expérimenter. Là était l'essence de la démarche.

Ce n'est pas que pour remplir des salles à qui montrer leurs œuvres, que les artistes chorégraphiques ont absolument besoin des spectateurs. C'est qu'ils sont des artistes de la relation effectivement vécue dans un espace-temps privilégié.

Grande adepte de l'improvisation, **Lisa Nelson** a combiné celle-ci avec une recherche extrêmement poussée sur les mécanismes objectifs et subjectifs de la perception. Aux spectateurs, elle aime adresser la question suivante: "Quand vous me regardez danser, est-ce que vous improvisez?"