

L'*hubris* de la danse.

Le projet de ce travail part du constat que la chorégraphie contemporaine, à savoir ce que donnent à voir les chorégraphes français ou en France depuis la toute fin des années 1990, cultive un art de l'excès. J'entends par excès non pas une catégorie morale ou économique mais le mode opératoire par lequel l'art chorégraphique excède, c'est-à-dire dépasse, ajoute, désordonne, en plusieurs de ses aspects ce qu'on avait tenu de façon plutôt évidente comme étant de la danse jusqu'alors. Beaucoup a déjà été dit sur l'investissement de formes hybrides par les chorégraphes jusqu'à la distance à laquelle certains ont voulu tenir la danse elle-même. Considérer les modalités du processus de l'excès dans la recherche, l'écriture voire la composition chorégraphique s'impose pour assurer ce qu'a de légitime d'aborder les propositions chorégraphiques à partir d'une telle catégorie. Le présent travail en cours ne pourra faire l'économie de cette investigation. Toutefois, l'objet de notre recherche concerne davantage l'excès extra-chorégraphique qui est ainsi mis en œuvre tout particulièrement en direction du public. Le pari de cette recherche est qu'en ces temps où, sous l'effet des explorations hybrides, le médium danse finit par être récusé par certains chorégraphes, nous pourrions néanmoins retrouver dans les modes de réception et de participation que la chorégraphie contemporaine initie matière à réaffirmer une spécificité de la danse malgré tout sans l'arraisonner à nouveau aux impératifs normatifs du discours usuellement identitaire. La thèse qui sous-tend notre propos est que le chantier identitaire relève d'une pratique de la liberté tout autant individuelle que politique et non de la simple proclamation d'un état hérité ou même choisi. Si l'art peut, comme le suggère John Dewey, se constituer en expérience plutôt que comme pratique réglée artistique ou sociale, autrement dit du point de vue de l'artiste comme de celui du public, la danse, pour peu que l'on se donne pour exigence de ne pas tout confondre, pourrait en être exemplaire. Ma position n'est pas ici bien sûr celle de l'artiste, de l'historien, du sociologue ou de l'herméneute mais celle qui consiste à tenter de penser quelles vertus paradigmatiques pourrait-on reconnaître à la danse contemporaine dans son rapport au specta(c)teur cher à Mikel Dufrenne<sup>1</sup>.

### **Hubris, Hybride et Excès.**

---

<sup>1</sup> Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie, tome 3*, Klincksieck, 1981.

Je m'aperçois que, tout en annonçant m'intéresser à l'*hubris*, j'ai d'emblée glissé à la notion d'excès et il faut rendre raison de ce glissement. Dans un essai récent consacré à la monstruosité dans l'art moderne, Jean Clair<sup>2</sup> rappelle que « L'*hubris*, la démesure, l'abandon à l'orgueil, aux débords sexuels, aux pulsions criminelles, à tout ce que l'Âge classique en France appelait les « transports », était en Grèce une faute majeure, un crime, dont les créatures monstrueuses pouvaient offrir une illustration »<sup>3</sup>. Il n'y aurait aucune difficulté à trouver dans l'histoire moderne de la danse des pièces qui frayent avec une telle thématique depuis par exemple le faune de Nijinsky en 1912 et les innombrables versions et déclinaisons auxquelles il a pu donner lieu par la suite jusqu'à tout récemment les pièces de Gisèle Vienne à partir des textes de Dennis Cooper<sup>4</sup> invoquant la biographie fictionnelle de personnages meurtriers. Il demeure que Jean Clair a raison de souligner la portée morale du couple *hubris/nemesis* même si l'on ne voit que trop que cela sert son dessein de dénoncer l'écart qu'il juge désormais trop profond entre la figure humaine et sa représentation contemporaine et que cela alimente son désaveu de l'art contemporain proféré en d'autres pages désormais célèbres<sup>5</sup>. Il reste néanmoins que notre propos n'est pas de nous livrer à une évaluation morale des œuvres mais de convoquer l'*hubris* comme **fait** plutôt que comme **valeur**. Ramenée à sa dimension pratique et factuelle, l'*hubris* est donc la démesure, l'élargissement, le fait d'aller ailleurs et au-delà des limites a priori naturelles d'un être ou d'un faire. Il y a *hubris* dans la culture grecque lorsqu'on ne s'en tient pas à la mesure naturelle fixée par l'ordre cosmologique ou cosmogonique. L'histoire de la danse indiquerait facilement en quoi celle-ci fut souvent assujettie à un ordre sacré ou politique qui s'est employé à la codifier et à la limiter à un champ de pratiques et de normes d'exposition qu'elle s'est empressée de transgresser dès que cela fut possible. La danse s'est donc rendue coupable d'une *hubris* non seulement à l'image de tous les arts qui se développent en dépassant les canons usuels de tel ou tel académisme mais aussi en transgressant et débordant les limites de son genre artistique, en intégrant les nouvelles technologies, et en hybridant son médium avec celui d'autres arts du spectacle vivant. Toutefois, s'il ne s'agissait que de constater les écarts de la danse relativement à tel ou tel académisme, nous ne saisirions pas la spécificité de ce dépassement que nous souhaitons établir comme constituant de la danse elle-même.

---

<sup>2</sup> Jean Clair, *Hubris, La fabrique du monstre dans l'art moderne*, Gallimard, 2012.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>4</sup> *I aplogize* (2004), *Une belle enfant blonde* (2005), *Jerk* (2008).

<sup>5</sup> Jean Clair, *Le temps des avant-gardes - Chroniques d'art 1968-1978*, Éditions de la Différence, 2012, coll. « Essais » et surtout *L'hiver de la culture*, Flammarion, 2011, coll. « Café Voltaire ».

L'*hubris* appelle comme réponse la *nemesis*, c'est-à-dire, le châtement qui consiste à infliger une diminution ontologique, un affaiblissement à l'imprudent qui a cru pouvoir défier la mesure décrétée par les dieux de manière à rétablir l'équilibre rompu par la démesure. Point n'est besoin d'insister sur ce que ces notions de mesure, équilibre et déséquilibre peuvent évoquer dans le champ chorégraphique où le corps ne cesse de solliciter les limites de l'équilibre ou d'en rechercher un autre. Cette notion d'équilibre demanderait d'ailleurs à être considérée dans son sens physique mais aussi esthétique au sens où le point d'équilibre d'une œuvre peut aussi être entendu comme son point d'achèvement. En ce dernier sens, l'équilibre constituerait un horizon à jamais atteint en danse contemporaine puisque chez la plupart des chorégraphes, l'œuvre ne se donne que sous la forme d'un chantier continué. À titre d'exemple, on peut également se référer à un point de poétique d'un moment de l'histoire de la danse moderne. Ainsi, Laurence Louppe<sup>6</sup>, présentant les fondamentaux de la théorisation du mouvement de Rudolf Laban, signale que le jeu avec le poids est au cœur des grandes découvertes de la danse contemporaine. Le poids est à la fois facteur de mouvement mais aussi enjeu poétique puisqu'il faut, pour danser, y consentir et rechercher entre chute et balancement les voies qui ouvrent au jeu avec le flux - compris comme degré d'intensité du tonus musculaire - et par-là même avec l'espace et le temps. Merce Cunningham soulignait également qu'« Une des meilleures découvertes de la danse contemporaine est l'utilisation de la gravité du corps à partir de son poids. C'est-à-dire qu'en opposition avec le corps qui nie (et ce faisant affirme) la gravité en s'élançant, le corps obéit à la gravité en se laissant aller sur le sol »<sup>7</sup>. La gravité tient ainsi le rôle des dieux et compense en contraignant à l'acceptation celui qui tente de la nier. Le mouvement dansé s'est donc compris assez longtemps comme jeu autour de la gravité et figure ainsi comment la dynamique accroissement/diminution, saut/chute, balancement/immobilité décline quelque chose de formellement analogue à ce qu'installe *hubris/nemesis* considérées justement dans leur dynamique<sup>8</sup>.

Il reste que ce couple *hubris/nemesis* convient pour évoquer ce qui excède de soi-même ses limites sans permettre encore d'envisager la démesure non comme simple sortie de soi, mais mélange avec une altérité. C'est pourquoi, bien que les notions *hubris* et *hybride*

---

<sup>6</sup> Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Edition Contredanse, 1997, rééd. 2000, pp.95-103.

<sup>7</sup> Merce Cunningham, *Space, Time, Dance in Transformations*, New York, 1952, trad. in *Bulletin du CNDC n°4*, Octobre 1989, cité par Laurence Louppe in *Ibid.*, p. 97.

<sup>8</sup> On pourrait également retrouver cette dynamique dans le choix chorégraphique d'un minimalisme comme *hubris* par rapport aux critères académiques du spectaculaire, surtout quand il s'incarne dans des corps eux-mêmes lisibles comme victimes d'une *nemesis* sociale (voir les chorégraphies de Raimund Hooghe).

n'aient aucune solidarité étymologique, elles semblent quand même ici complémentaires. Par ailleurs, si l'*hubris* fournit un modèle pertinent pour saisir le mouvement dansé dans la perspective dynamique, il ne suffit pas en première considération à en rendre compte d'un point de vue génétique.

Aux origines de l'usage linguistique de la notion d'*hybride*, on retrouve à la fois l'idée constative de mélange de sang (*hibrida* en latin) mais aussi celle, normative, de ce qui transgresse les catégories ou critères purs, tantôt selon un usage laudatif, tantôt selon un usage péjoratif. Pline l'Ancien désignait ainsi l'enfant dont les parents étaient issus de divers pays ou de conditions sociales différentes. La notion d'hybride installe donc dès le début de son histoire le risque d'un glissement, malheureusement très actuel, du typologique à celui de l'évaluation, avec son cortège de conséquences liées à l'ordre selon lequel on décide de ce qui est méritoire ou non. L'hybride, comme choix ou effet de la recherche en danse contemporaine, pourrait donc être tenu comme une forme de résistance à tout assujettissement axiologique auquel invite plus facilement l'*hubris*.

Le recours à la notion d'hybridité ne se justifie en danse pas seulement au sens du résultat d'un mélange des genres ou des disciplines artistiques mais aussi parce la genèse de l'opération d'hybridité elle-même renvoie à un état et à un *faire* originel pour qui commence à chorégrapier. La danse contemporaine se distingue par l'exploration de ce corps immédiat à lui-même qui caractérise le danseur. Avant même la production de formes hybrides dans le laboratoire artistique au service d'une performance quelconque, l'hybride est un donné avant d'être construit qui plonge dans les couches d'une insignifiance pré-langagière. Pour les sciences biologiques, l'hybride naturel est considéré d'ailleurs comme muet au départ sur les origines de sa production. « L'enjeu de la non-signifiance (...) est plus sensible, plus impérieux aussi : tout de suite, le corps est là, c'est là que ça se passe, c'est-à-dire que l'on est, si je peux dire, simultanément dans l'ordre d'un médium, d'une médiation, et dans celui d'une... "immédiation", pour essayer de ne pas dire "immédiateté". »<sup>9</sup>. L'idée d'un corps dépris de tout savoir n'est alors plus envisageable et il faut admettre que ce qui est premier, ce qui se livre à l'exploration du danseur est déjà un composé. Simone Forti<sup>10</sup> en théorisant ce qu'elle nomme « logomotion » par exemple laisse comprendre deux idées caractéristiques de

---

<sup>9</sup> Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, op.cité, p.34.

<sup>10</sup> Peu connue du grand public, Simone Forti est une plasticienne et chorégraphe américaine de premier plan. Formée par Anna Halprin et Merce Cunningham, elle innovera dans les techniques d'improvisation avec le musicien Robert Dunn et créera la danse narrative, *logomotion*, qui, à travers Trisha Brown et Steve Paxton, influencera de manière importante toute la génération des chorégraphes des années 90 et 2000.

l'hybride comme donné et comme processus. Le mouvement régressif auquel invite la technique de Simone Forti aboutit à la considération d'un objet-partition qui révèle par sa nature même, qu'il n'est pas un pur en soi mais un composé de données sensibles et d'une intention de découpage ou d'isolement. On serait ici en fait à la source même du phénomène décrit par Kant comme résultat de la fécondation d'un donné divers par la visée d'un sujet transcendantal. Ce que l'on nomme contingence sensible est déjà un hybride premier qui signe la résistance du monde à se laisser décomposer en éléments simples. Cette idée générale est importante dans l'appréhension chorégraphique car elle indique que le corps biologique est une ouverture sur un environnement biologique plus complexe que celui qui se déduit des procédés ou schémas proposés par les grands systèmes de notation classiques du mouvement. Par ailleurs, cette complexité extérieure renvoie à une complexité intérieure, celle du corps qui expérimente. Cette genèse est fondamentale et constitue le travail cardinal du chorégraphe-danseur avant toute considération d'une altérité culturelle ou théorique ayant le statut de motif d'une composition.

Gilles Jobin peut avec *Black Swann* (2009) inviter Karl Popper sur scène et l'idée qu'une théorie scientifique ne vaut que si elle peut être réfutée, il ne s'agit que d'une conceptualisation après-coup d'un dispositif de recherche d'un mouvement qui ne se doit qu'à son origine et va se déployer selon sa propre immanence : « L'idée, c'est de me concentrer sur le mouvement, un mouvement pur, dépouillé de sens *a priori*, presque abstrait. L'autre désir, c'est d'écrire la pièce sur un mode chronologique. Je veux partir d'un premier mouvement d'où naîtra le deuxième et ainsi de suite. Parfois, on retravaille le début d'une pièce à la fin des répétitions. Là, ce ne sera pas le cas. C'est une contrainte. Je l'ai choisie. »<sup>11</sup> La danse hybride est donc celle qui, dans sa genèse, revendique un infra-théorique même lorsqu'elle s'aventure à jouer avec une théorie annoncée parce qu'il y a aussi à laisser advenir ce que peut produire une certaine qualité d'aléatoire.

Le statut du moment de la composition chorégraphique est par ailleurs trouble. Il constitue pour certains chorégraphes la composition toute entière et pour d'autres le temps de la recherche de matériaux qu'il va ensuite falloir sélectionner, retravailler pour aller, dans un second temps, vers une forme répétable qui sera œuvre. Ce qui doit alors se décider, c'est de savoir si le moment de l'improvisation exploratoire est suffisamment riche de potentialités pour que cette œuvre puisse être ou non. Par faire œuvre en danse, il faudra alors désigner une opération qui ne s'assimile pas forcément au concept classique d'œuvre, défini comme objet

---

<sup>11</sup> Entretien avec Alexandre Demidoff durant l'élaboration de la pièce.

public et répétable, puisque l'exhibition du *faire-œuvre* dans les conditions particulières à chaque fois de son exécution, est justement un des choix fait par plusieurs chorégraphes contemporains. Sur les pas de Michel Bernard, il y a quand même à reconnaître le risque de fourvoiement dans ce « moment » de la recherche en danse<sup>12</sup>. Il serait en effet naïf de croire que la recherche improvisée puisse être assimilée à « une création spontanée, instinctive ou imaginaire ». Qui peut accepter l'idée qu'il y ait une liberté pure du sujet sauf à vouloir se masquer l'influence que divers pouvoirs exercent sur lui ? Comment croire que le moi puisse être créateur à lui seul comme s'il était vierge des formalisations qu'il met lui-même en œuvre ? Enfin, qui admettra qu'il soit possible que le sujet puisse coïncider avec lui-même dans une identité primordiale qu'il se révélerait peu à peu ? Ce qui hante ces trois effets de ce que Michel Bernard nomme « le mythe de la spontanéité originaire », c'est qu'il y a un désir de non-hybridation, un fantasme d'accéder au *pur*.

Or, il y a ici à rappeler que la danse hybride comme toute autre est avant tout un art qui s'identifie par un médium spécifique et une intention précise. Tout ce qui bouge n'est pas danse. Et, il y a danse lorsque se joue quelque chose relativement à la corporéité reconnue comme élément spécifique. En fait, la danse hybride n'est pas un au-delà ou un en-dehors de la danse mais au contraire une danse qui s'assume radicalement comme telle. Tout commence toujours dans un studio où le danseur tente un retour à l'expérience d'un vécu corporel. Ce retour vise un donné hybride né du jeu que s'impose le danseur à l'égard de certaines contraintes (objets, cadre scénique, autres corporéités, etc.). Cette régression s'accomplit selon un procédé d'hybridation réfléchi. Le danseur s'installe dans la position de l'observateur des métamorphoses de sa propre corporéité qui expérimente des zones inexplorées usuellement selon la gamme sensorielle qui définit la sensibilité de chacun. On comprend au passage que cette expérimentation ne sera jamais répétable, qu'elle ne peut se produire qu'une fois à chaque fois. L'hybridation nous mène ici sur le terrain d'une singularité radicale qui s'attache au travail de l'appréhension corporelle d'une première altérité qui est son environnement. Chacun saisit alors que la sortie nécessaire de ce moment, car interviendra tôt ou tard celui du passage du studio à la scène, sera problématique. Quelle place tolérer ou accorder au regard de cette autre altérité qu'est le public, l'autre composante du spectacle imposé par les codes de l'institution et la demande économique ? Comment ne pas en rester à

---

<sup>12</sup> Je reprends à grands traits ici l'analyse qu'il propose de ce mythe de l'improvisation théâtrale telle qu'il la résume dans *Du « bon » usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience*, in Anne Boissière et Catherine Kintzler, *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2006.

une pantomime narcissique et hermétique, ni altérer le matériel précieux qui ne peut surgir que dans l'intimité de cet exercice qui est aussi le témoin d'un engagement authentique dans la recherche du geste créé ?

Un autre aspect de l'élaboration de la danse signale également une hybridité inactuelle constitutive de la danse elle-même : l'art chorégraphique est aussi un art de la décision. Dans l'exploration même de cette corporéité réfléchie, le danseur fait des choix. Lisa Nelson disait elle-même : « Lorsque j'improvise, il y a beaucoup plus de choses que je décide de ne pas faire, que de choses que je décide de faire de mon corps »<sup>13</sup>. Michel Bernard explique avec raison que notre sensorialité se confronte à une altérité originale dont elle se détache. Mais ce détachement est productif à son tour d'une hybridité en ce qu'il installe une structure chiasmatisée dans laquelle chaque sensation se dédouble en produisant, selon le modèle de la physique épicurienne, un simulacre ou analogon qui a un effet retour sur la sensation première. Chez les épicuriens, la théorie des simulacres permet de comprendre le travail des rêves et de la pensée. De même, il s'agit ici de comprendre qu'une sensation ne s'inscrit pas dans le corps sans être en même temps productrice d'un effet d'amplification ou d'altération de la sensation originale. Chaque sensation se féconde alors-elle même par la médiatisation du corps pour construire une nouvelle sensorialité en acte. « Le travail de simulation immanent à la corporéité sensorielle est non celui d'un banal clonage, mais celui d'une dynamique de création fictionnaire qui est l'imaginaire même »<sup>14</sup>.

La danse conduit à reconnaître dans ses processus d'hybridation la genèse de l'art chorégraphique comme celui d'un art de la décision et de la prise de position par rapport à une altérité interne, si on veut bien risquer l'oxymore, et une altérité externe. L'*hubris* et l'*hybride* seraient alors deux modes d'approche du même processus par lequel la danse se fabrique, s'expérimente. Si l'*hubris* énonce la dynamique générale du mouvement par lequel la danse se fait, ce qu'on qualifie d'hybridation en énoncera la perspective génétique. Il nous reste alors à justifier le recours à l'*excès* comme troisième concept à propos de ce phénomène. Ce dernier semble plus à propos pour en rendre compte d'un point de vue poétique.

### **Ce que la danse excède.**

---

<sup>13</sup> In *Nouvelles de Danse*, n°32-33, Bruxelles, Contredanse, 1997, cité par M. Bernard in op. cité, p. 132.

<sup>14</sup> M. Bernard, op. cité, p. 133.

Pour saisir ce que la notion d'excès nous semble permettre d'expliquer, il nous faut nous intéresser à ce que la danse contemporaine met au travail chez le spectateur en portant à l'extrême en quoi la danse se fait chez le spectateur l'occasion d'un dépassement des cadres ordinaires de l'expérience. Pour éclairer notre intention, il nous faut indiquer brièvement l'intérêt critique que nous porterions aux analyses de John Dewey. Certes, le propos de *L'art comme expérience*<sup>15</sup> ne concerne pas spécifiquement la danse qui n'est que très accidentellement évoquée dans l'ouvrage mais expose deux idées qu'il nous semble important de considérer ici. La première tient à l'affirmation de la solidarité entre ce que Dewey nomme l'expérience ordinaire et l'expérience esthétique. « Une conception des beaux-arts qui se fonde sur leur lien avec les qualités découvertes dans l'expérience ordinaire pourra indiquer les facteurs et les forces qui favorisent l'évolution normale des activités humaines ordinaires, évolution qui confère à ces activités une valeur artistique ». <sup>16</sup> Dewey laisse donc entendre que l'expérience est liée tout autant aux conditions factuelles de la vie qu'à un processus d'accomplissement de soi-même. L'expérience ouvre au processus qu'il appelle *individuation* et qui rompt avec toute conception substantialiste ou déterministe de l'individu. L'individu est désormais ce qui résulte d'une histoire personnelle et quelque chose qui n'est pas réductible à ses conditions d'avènement ou de production. La seconde idée importante de Dewey que nous voudrions évoquer ici tient en ce qu'il précise par ailleurs que cette expérience ne peut être que le résultat d'un faire, d'une décision. « La personne qui perçoit accomplit un certain travail tout comme l'artiste. Si elle est trop fainéante, indolente ou engluée dans les conventions pour faire ce travail, elle ne verra pas ou n'entendra pas. Son appréciation de l'œuvre sera un mélange de bribes de savoir et de réactions conformes à des normes d'admiration conventionnelle, additionné d'une excitation émotionnelle confuse même si elle est authentique »<sup>17</sup>. Il y a donc une compétence du spectateur qui est requise pour qu'une expérience ait bien lieu et qui suppose la médiation non seulement d'une somatologie mais aussi du logos ne serait-ce que pour accéder au « processus d'organisation expérimenté de manière consciente par le créateur de l'œuvre ».<sup>18</sup>

Ces deux idées éclairent ce qu'excède la danse contemporaine et en quoi elle le fait spécifiquement. Nous avons indiqué en quoi le chorégraphe-danseur explore les ressources d'une corporéité au gré d'une interactivité entre lui-même et son environnement. Si le

---

<sup>15</sup> John Dewey, *Art as experience*, 1915, *L'art comme expérience*, trad. coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Gallimard, Folio, 2010.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 110.

spectateur de danse n'est pas lui-même danseur, il n'empêche qu'il est aussi dans un « comme l'artiste » dans la mesure où le travail de réception n'a rien de passif et que voir de la danse, c'est la voir en danseur et en dansant. La danse nous vient par le corps en excédant l'usage social usuel que nous faisons de notre appareillage cognitif. Le lieu de la première présence de l'altérité, nous l'avons vu, c'est le corps même du danseur, véritable « champ de bataille » selon l'expression de Sally Banes<sup>19</sup>, puisque traversé en son mouvement par des courants de pensée, des idéologies, des rapports de forces, souvent en conflit. « À chaque nouvelle étape d'un « déplacement » dans les structures du corps et du mouvement, quelque chose est gagné sur l'histoire et surtout sur le destin »<sup>20</sup>. Bien sûr, il faut que cela soit lisible pour faire date dans l'histoire ce qui n'est pas facile quand on se souvient de la leçon de Michel Foucault expliquant que l'oppression porte surtout sur les forces et non sur les signes<sup>21</sup>. Que le corps soit façonné pour des raisons sociales et esthétiques, il présente explicitement et à la vue de tous les signes des transformations qu'il a subi. La question est toujours de savoir si ces signes renvoient à des forces qui relèvent de lui, d'un choix réel ou d'éléments manipulateurs ou normatifs subis plus ou moins consciemment. Tout le travail en danse contemporaine est d'inverser le rapport et de donner visibilité aux forces qui font signes. C'est l'une des lectures possibles que l'on peut faire de la très belle performance de La Ribot *Laughing Hole* (2006). Durant huit heures, elle et ses deux complices exténuent leur corps. Investissant un espace donné, elles arpentent, en titubant, aux sons de rires placés à la limite du sanglot, un sol jonché de panneaux en carton. Le trio, dans ce hall désespéré, ne cesse de chuter pour s'emparer de ces surfaces éphémères, tenues à bout de bras, sur lesquels on lit des mots ou expressions renvoyant à toute une gamme allant de l'intime au politique : « My death », « clean hands », « guantanamo », « just aliens », « laughing bar », « do not buy » etc. Les mots quittent alors le sol, accablent les porteuses et finissent scotchés au mur composant, de manière aléatoire, un environnement obsédant, ouvert à toutes les associations et à toutes les prises de conscience. Durant la performance, Clive Jenkins compose en direct une ambiance sonore à partir des souffles et des pleurs de rires repris en échos. Le sens naît-il par hasard du voisinage contingent des mots ou de la réitération des chutes et de l'obstination à rendre visible un texte inédit caché sous les débris cartonnés ? Il vient surtout de ce que ces mots sont les signes de forces qui s'exercent sur nous et qu'il s'agit de donner à voir comment

---

<sup>19</sup> Sally Banes, *Power and the dancing body*, texte repris in *Writing Dancing in the Age of Post-Modernism*, Wesleyan University Press, 1994.

<sup>20</sup> Laurence Louppe, *Qu'est-ce qui est politique en danse ?*, Nouvelles de danse, n°30, Bruxelles, éd. Contredanse, 1997.

<sup>21</sup> Voir M.Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1976.

elles n'agissent pas seulement sur la conscience mais modèlent une corporéité. Les corps des performeuses sont progressivement de plus en plus marqués par les signes de l'épuisement et c'est le processus de cette inscription qui est donné à voir.

Il faudra expliquer pourquoi on ne suivra pas Dewey affirmant que l'art soit préfiguré dans les processus même de l'existence<sup>22</sup>. Cela finirait, nous semble-t-il, par ruiner le propre de l'art lui-même. Néanmoins, force est de considérer que la danse s'excède elle-même en mettant au travail le spectateur dans son activité d'individuation corporelle. Nous apercevons par ailleurs que s'il nous a fallu emprunter au vocabulaire de la morale les notions d'hubris, d'hybridité et d'excès en les désarmant de leur motivation première, c'est aussi parce que danser et voir de la danse relève de la pratique, de la décision et que cela n'est pas sans nous engager à l'égard de plusieurs types d'altérités.

### **L'excès extra chorégraphique.**

Il y a longtemps que la danse sait qu'elle fonde avant tout un ordre du corps et de son usage. Si le chorégraphe-danseur contemporain fait des procédures de la danse classique un répulsif – encore que nombre d'entre eux viennent de cet univers - , il ne s'inscrit pas moins dans la continuité de l'idée que fonder une corporéité, fut-ce dans le régime de l'auto-affection, n'est pas sans dimension politique. La différence est qu'au lieu de simplement affirmer un ordre, il en affirme aussi la déconstruction au moment même où il l'énonce. Voici alors où se génère l'excès extra-chorégraphique. Cela tient d'abord aux procédures même de l'auto-affection.

Analysant ce qui se passe dans l'expérimentation d'un environnement par une corporéité singulière, M. Bernard distingue la présence de cinq opérateurs (posture, attitudes, déplacement, gestes, expression) articulés selon trois niveaux qui constituent une structure de l'usage du corps en danse attentif à ce qui la fonde. En décomposant pour l'analyse l'élaboration du mouvement, il repère un premier niveau qui convoque postures et attitudes qui installent un pré-mouvement. Où commence l'émergence d'une vraie corporéité ? S'il s'agit de refuser le corps produit par les forces extérieures, il faut aller chercher l'origine du corps artistique ailleurs que là où se situe celui exigé par l'ordre social. L'art contemporain a depuis longtemps mis les corps à nu et multiplié les images jusqu'au pornographique pour nous le montrer sous toutes les coutures, y compris avec les stigmates de la maladie. Que peut

---

<sup>22</sup> John Dewey, opus cité, p. 63.

faire la danse de spécifique ici ? À la différence de l'image, elle va substituer le mouvement au statique, mais à la différence du corps théâtral, elle nous mettra en présence, parce que son médium reste avant tout le corps, d'un jeu d'organes rendu visible en contestant la limite-peau par l'animation de sa plasticité. Pour préciser la différence entre ce qu'offrirait la danse par rapport au théâtre, on peut mettre sur ce point en vis-à-vis deux exemples. Romeo Castellucci mettant en scène le *Jules César* de Shakespeare projeté sur grand écran, durant le monologue de Marc-Antoine, les cordes vocales de l'acteur à la faveur d'une caméra chirurgicale ingurgitée par ce dernier. Le résultat, inaudible, conduit à s'intéresser à l'image de ce qui se passe à l'intérieur du corps et au jeu des organes. Mais le mouvement organique continue à se plier à l'ordre de l'énonciation du texte ingéré et expiré par l'acteur. Nous n'avons donc pas affaire à une danse autonome ou développée de la seule auto-affection par le corps lui-même de son propre mouvement. C'est le contraire de ce qui se passe dans la pièce d'Alain Buffard *Good Boy* créée en 1998 et régulièrement reprise par lui comme un processus continué. Le solo, dédié en partie également au thème du corps malade, s'ouvre sur une série de postures où le corps vertical et nu fait jouer ses organes sous la peau. A. Buffard affirme ainsi sa « volonté physiquement organique de faire apparaître certains segments de chair comme valeurs propres du corps en soi. C'est une proposition sur l'anatomie. Il s'agit d'une sorte de compte rendu physiologique »<sup>23</sup>. Le corps artistique auto-affecté commence en deçà de la peau et déplace donc l'origine du fondement de son auto-affectation consciente. D'autres propositions pourraient énoncer d'autres choix. L'intérêt de la démarche est une invitation à l'éclatement des cadres usuels subis dans un ordre politique donné sur un mode hypothétique. Le corps sur scène ne se donne sûrement pas comme modèle prescriptif. A. Buffard proposera à d'autres de danser son solo et d'expérimenter différemment ce parcours, manière de souligner la singularité d'une expérimentation qui jamais ne donnera le même mouvement d'un corps à l'autre. Si le corps auto-affecté est dans l'ordre du singulier celui sur lequel se construit le corps hétéro-affecté, tendanciellement isomorphe, de l'ordre social, la danse déplace donc l'origine de la fondation de ce dernier corps ou invite à lui résister. Ce pouvoir de perturbation explique le désir d'encadrement par le pouvoir politique dont l'art chorégraphique a souvent fait les frais.

En un second niveau de la fondation en acte de la structure auto-affective, le pré-mouvement fait place au mouvement lui-même à la faveur des déplacements et gestes accomplis. Le mouvement ordinaire, c'est-à-dire non dansé et exempt de toute intention

---

<sup>23</sup> Propos recueillis par Muriel Steinmetz disponibles sur le site personnel d'Alain Buffard, <http://www.alainbuffard.eu>.

artistique, semble s'accomplir selon des modalités décidées par le sujet seul. En réalité, l'anthropologie montrerait facilement qu'il n'en est rien et que nombre d'habitudes héritées conformément aux codes sociaux de l'usage public comme privé du corps forcent secrètement nos modalités de déplacement et nos gestes dans l'espace. Ici encore, la recherche du danseur visera à découvrir l'évidence d'une altérité à l'œuvre dans le mouvement corporel, issue de sa confrontation avec les contraintes décidées et choisies, donc que le mouvement n'est pas *causa sui*. Mais plus encore, l'altérité rencontrée par le danseur résultant de ces choix préalables de contraintes, elle est alternative à celle qui travaille le corps social selon des contraintes émanant d'un ordre qu'il n'a pas choisi. L'expérience n'est toujours pas prescriptive de modèle, invitation à un jeu où se révisent les raisons de nos modalités kinésiques. Cette proposition était au cœur d'une pièce comme *Closer* (2003) du collectif Deep Blue formé par les chorégraphes Heine Avdal et Yukiko Shinozaki et le musicien Christoph De Boeck. Le public, invité d'abord à se déchausser, est invité à explorer un espace apparaissant aussi intime qu'intimidant formé d'une immense boîte noire à l'intérieur de laquelle tombent verticalement en une ligne arabesque et discontinue des bambous plus ou moins longs. Les danseurs, évoluant dans la pénombre au ras du sol, semblent très proches mais appartiennent à une autre réalité. L'angle de vue que choisissent les spectateurs détermine ce qu'ils voient et de quelle façon ils le voient. Bousculés par leurs mouvements ou le désir de ne pas leur faire obstacle, ils se déplacent selon une orientation qu'ils doivent sans cesse redécider. Au travers d'écouteurs, ils sont plongés dans un environnement synthétique en résonance avec des organismes audio qui naissent, mutent et s'éteignent. Ce monde dans lequel évoluent les performers est une sorte d'antichambre entre veille et éveil, vie et mort, marche et arrêt. *Closer* les plonge ainsi dans un espace où de subtiles tensions et de micro-mouvements peuvent impliquer des conséquences capitales. Le point de départ de cette production est inscrit dans notre propre microcosme : le corps génétique. C'est un plongeon au cœur de la chair organique, aussi artificiel et inconfortable que cela puisse paraître. Il restera pour chaque individu du public l'expérience de s'être immiscé dans un monde en présence d'une corpo-réalité qui n'a jusqu'à présent jamais été expérimentée. Au final, pour signe de lisibilité de ce qui vient de se passer, les lumières se rallument pour découvrir le long d'un rail les portraits photographiques des visages des spectateurs aléatoirement répartis au-dessus des chaussures alignées mettant chacun devant une nouvelle partition de l'image de soi.

En un troisième et dernier niveau de la structure qui nous occupe, va pouvoir se lire la

réflexivité sensori-motrice grâce à l'expression. Chacun sait bien que, comme l'assène l'école de Palo Alto, on ne peut pas ne pas communiquer. Il reste que la décision de l'expression puise elle aussi dans une altérité non choisie mais contractée par contagion de la gamme sociale des expressions qui les divise en publiques et familières et qui surtout les voue à une évaluation double. Il s'agit d'évaluer le sens d'une expression physique selon les codes établis pour ensuite évaluer si, dans tel ou tel contexte, elle est ou non acceptable : on ne peut grimacer n'importe comment et n'importe où. Or, là aussi, le danseur révisé les partitions expressives usuelles. Le travail primordial de la recherche en studio conduira à faire des choix concernant les modalités de l'apparition de l'altérité qui se fait jour dans l'expression née du mouvement. Dans *Gustavia* (2009), Mathilde Monnier et La Ribot se jouent des pleurs. Elles pleurent jusqu'à l'extrême, à en rire, à en faire rire. En menant jusqu'au bout le processus de réflexivité soutenu par la répétition, se découple avec évidence que les larmes n'expriment pas forcément la tristesse, ni le rire mais sont ambiguës car les rendre sonores conjugue le triste et le grotesque. Il y a ici toute une révision du sens de la gamme expressive.

Les trois niveaux de la structure auto-affective pré-mouvement, mouvement, réflexivité sensori-motrice s'activent simultanément et assure à la danse une fonction de résistance et de déconstruction de l'institution politique du corps qui est elle-même politique en ouvrant l'espace d'une lutte. À la question « *Qui lutte contre qui ?* », Michel Foucault répondait « *Nous luttons tous contre tous. Et il y a toujours quelque chose en nous contre autre chose en nous* »<sup>24</sup>. Il n'y aurait donc pas de vie sociale sans cette tension en soi et entre soi. Bien vivre ensemble, ce n'est **donc** pas se ressembler tous et communier en une même humanité. Au contraire, c'est creuser les singularités pour enrichir une dynamique sociale. C'est ici qu'il nous semble y avoir une parenté entre le mouvement du créateur et celui du geste politique fondateur. L'artiste ne se satisfait pas du compromis et traque en lui les sourdes archives culturelles et sociales qui pourraient compromettre son élan créateur. Pour que la **société progresse**, il nous faut de même viser un peu plus que de simplement fonctionner dans un **ordre** en sacrifiant ce qui se bat en nous. La danse contemporaine nous apprend que les singularités créatrices qui affrontent leurs conflits intérieurs ne mènent pas une guerre stérile. La culture de la singularité s'y trouve au service d'une richesse collective dans laquelle chacun s'élève... très loin du projet de ceux qui veulent accréditer que l'exception singulière est dans la *pipolisation*.

---

<sup>24</sup> *Dits et Ecrits*, 1976-1979, Paris, Gallimard, 1994.

Pour terminer, en guise d'annonce car cela dépasserait le cadre de l'intervention d'aujourd'hui, il faudrait considérer encore les effets proprement politiques de cet excès. La crise de la démocratie politique se constate pour beaucoup à partir de ce que Bernard Manin a nommé l'érosion des fidélités partisans et la croissance de la participation politique non institutionnalisée<sup>25</sup>. Comment ne pas songer que la défiance lors d'une consultation à l'égard des partis politiques n'ait rien à voir avec le sentiment du public de ne pas s'y retrouver dans son désir de culture de la singularité ? Comment ne pas rapprocher l'engouement pour la participation politique non institutionnalisée avec le sentiment que cela convienne mieux à l'expression de singularités créatrices ? Ces nouveaux modes d'émergence d'un commun public et politique ne doivent-ils rien à la constitution d'un public artistique nourri de la culture de l'excès que nous venons d'évoquer ? Je laisse ces questions en suspens pour le moment mais elles seront au cœur d'une dernière partie du travail que j'entreprends.

---

<sup>25</sup> Bernard Manin, *Principes du gouvernement représentatif*, 1996, réimprimé en 2012, Flammarion, coll. Champs. Voir en particulier la postface.