

Un lieu commun

Isabelle Ginot

▶ **To cite this version:**

Isabelle Ginot. Un lieu commun. Repères, cahier de danse, 2003, 11, pp.2-9. hal-00801020

HAL Id: hal-00801020
https://univ-paris8.hal.science/hal-00801020

Submitted on 14 Mar 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PARIS 8 DANSE
SITE DES ÉTUDES ET RECHERCHES EN DANSE À PARIS 8

UN LIEU COM MUN

Isabelle GINOT

Article paru dans *Repères* n°11, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, mars 2003.

UN LIEU COMMUN

Isabelle GINOT

Article paru dans *Repères* n°11, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, mars 2003.

« Quel est aujourd'hui ton regard sur la création contemporaine ? » Cette question, en vérité une invitation à écrire, m'était adressée il y a quelques mois par Michel Caserta – un programmateur, directeur de structure… – à la suite d'une première collaboration qui déjà avait donné lieu à un texte[1]. Pour le moins ouverte, la question n'allait pas de soi en une période où « la création contemporaine », tout comme la critique (et donc « mon regard »), étaient soumises à de profondes restructurations. « La création contemporaine » à laquelle je vais m'intéresser pour la suite de cet essai n'est qu'une partie, peut-être même marginale, de l'ensemble du champ chorégraphique actuel. Cependant – et c'est pour cela qu'elle m'intéresse ici – c'est une partie particulièrement visible, voire même occultante pour le reste du champ de la création : le domaine particulièrement mal défini et mal nommé des « nouvelles formes », telles qu'on peut les voir dans certains lieux à la mode – lieux alternatifs, intermédiaires, etc.

Ce mouvement se caractérise d'abord à mes yeux par une production critique, dans le double sens où il interroge l'héritage chorégraphique, mais aussi les discours « sur » la danse… tant il est clair que pensées esthétique et critique sont étroitement liées, et qu'on ne peut s'en prendre à l'une sans atteindre l'autre. On le sait, la fin des années quatre-vingt-dix a été marquée par une crise de « toutes » les valeurs caractéristiques de la création chorégraphique des années quatre-vingts. Une génération de nouveaux danseurs, chorégraphes, performers, propose aujourd'hui une analyse et une réaction à l'ensemble d'un système dont le principal défaut était une étouffante homogénéité. Une des qualités de ce mouvement critique est de s'attaquer au système dans son ensemble : c'est-à-dire de montrer son fonctionnement à la fois esthétique (quelles normes esthétiques sont désormais dominantes ?), politique (quels rapports de pouvoir organisent les relations entre artistes, artistes et tutelles ou programmateurs, spectateurs et danseurs, etc.), et économique (comment la formation d'un marché du spectacle est indissociable de la formation d'une esthétique). Ce marché étant d'ailleurs saturé et ne se laissant guère pénétrer par de nouveaux arrivants, cette période de théorisation s'accompagne d'actions politiques : la prise en main par les artistes eux-mêmes de nouveaux espaces et nouveaux modes de production.

On a donc vu émerger quelque chose comme une nouvelle communauté de la danse, coexistant avec la génération des aînés et la masquant quelque peu. Si les années quatre-vingts avaient permis la mise en

[1] « Vingt ans… à venir ? », *20 ans*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne (à l'occasion de son vingtième anniversaire), 1999.

lumière de la « nouvelle danse » via les lieux institutionnels (scènes nationales, festivals, etc.), les avant-gardes du tournant du siècle ont d'abord investi des lieux alternatifs (aussitôt labellisés 'intermédiaires'), le temps que les programmations plus officielles se rendent compte du virage à prendre et intègrent tranquillement ces rebelles.

Un « degré zéro de la danse » en héritage ?

Puisqu'Yvonne Rainer est devenue le maître à penser de nombre de ces jeunes artistes, on pourrait la paraphraser pour résumer les principaux enjeux de ce mouvement : non au spectacle, non à la chorégraphie, non à l'interprétation, non à la théâtralisation, non au drame[2]… Ainsi, à la Ménagerie de Verre, dans diverses friches industrielles, en studio, etc., voit-on se multiplier les anti-spectacles : Myriam Gourfink, en solo ou en groupe[3], se déplace à une telle lenteur que son mouvement est presque invisible, selon les grilles mystérieuses d'une partition dérivée d'un dispositif informatique et de postures de yoga. Jérôme Bel, dans *Jérôme Bel* (1995), expose des corps nus, amochés dans une trivialité inavouable : plis, rougeurs, urines… Dans *Distribution en cours* (2000), Emmanuelle Huynh apporte sur scène un invraisemblable bric-à-brac d'objets, collectés par son coéquipier Christian Rizzo ; celui-ci transforme scène de théâtre et corps des danseurs en vitrines d'exposition dans *Et pourquoi pas : « bodymakers », « falbalas », « bazaar », etc., etc… ?* (2001). Nombre de non-danseurs prennent pied sur scène, exposant ainsi leurs présences non-virtuoses mais aussi spectacularisant leurs pratiques intellectuelles, techniques ou autres (en 2001, Laurence Louppe, critique et historienne, participe à *Dispositifs* d'Alain Buffard ; la psychanalyste Sabine Prokhoris apparaît en cartomancienne dans *Boissy 2* de Cécile Proust, et Isabelle Launay et Hubert Godard « performent » une réflexion sur l'histoire de la danse dans *Faculté* de Boris Charmatz…). Ainsi se dissolvent les traditionnelles frontières entre ceux qui regardent et ceux qui dansent, à grand fracas de manifestes, de rassemblements, de textes et de performances. Ainsi, danseurs et non-danseurs (notamment critiques) se partagent la scène, mais aussi le droit au discours, et s'attèlent ensemble à l'invention de nouveaux modes de production et de présentation des travaux. Faut-il le préciser, les traditionnelles frontières entre disciplines (danse, théâtre, arts plastiques, etc.) sont une fois de plus abolies : chez Mark Tompkins, un exemple parmi d'autres, travaillent côte à côte danseurs, plasticiens, comédiens, gens de cirque…

Ces travaux doivent beaucoup à ce qu'on avait à tort considéré comme « les acquis » (et dont on s'était de ce fait désintéressé) des années soixante-dix. La jeune génération française choisit ses héros parmi les figures centrales des avant-gardes new-yorkaises des années soixante et soixante-dix : Laurence Louppe, exégète des post-modernes américains, est devenue une référence centrale pour le mouvement français ; Yvonne Rainer a été rappelée à la danse par une initiative du Quatuor Knust, recréant en 1996 son *Continuous Project Altered Daily*, ainsi que le *Satisfyin'Lover* de Steve Paxton, générant un engouement sans bornes pour la période et ses maîtres. Un voyage chez Ann Halprin, figure mythique des origines du mouvement américain, prend une valeur fondatrice pour Alain Buffard, autrefois interprète des « grandes compagnies françaises » …

[2]« NON au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette non à l'héroïque non à l'anti-héroïque non à la camelote visuelle non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur non au style non au kitsch non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non à l'excentricité non au fait d'émouvoir ou d'être ému. » Yvonne Rainer, citée par Sally Banes, *Terspichore en Baskets*, trad. Denise Luccioni, éd. Chiron-Centre national de la danse, 2002, p. 90.

[3]Solos : *Waw* - 1997, *Glossolalie* - 1999, *Taire* - 1999, *Too Generate* - 2000… ; pièces de groupe : *Übenrengelheit* - 1999, *Écarlate* - 2001…

Un travail historique et esthétique reste à faire pour analyser les effets de cette proximité entre deux époques et deux mouvements. Citons simplement quelques aspects qui nous intéressent particulièrement ici : d'abord, l'appétit théorique des jeunes artistes des deux générations : la danse sort de son mutisme prétendu essentiel (« les danseurs ont choisi le silence, leur parole est dans leur corps, pas dans les mots »…) et prennent en main la théorisation de leur travail, à partir d'une critique systématique de l'esthétique et de l'économie des productions chorégraphiques précédentes. De là, on comprend que d'un côté comme de l'autre, la « création » (ou le travail artistique) s'entend comme travail intellectuel autant que travail sensible, et qu'elle s'organise sur un plan conceptuel et discursif, autant que sur celui du geste. Une autre caractéristique commune qui m'intéresse tout particulièrement pour la suite de cet essai est la tentation du collectif ; on se souvient du « collectif » Judson, dont la mythologie alimente abondamment les travaux de la nouvelle génération. Nos années quatre-vingt-dix ont elles aussi vu la résurgence de nombre de collectifs, et tout particulièrement de groupes à visée politique : les « réunions de Pelleport », les Signataires du 20 août, Espace commun, Prodanse… rassemblent des artistes, des programmateurs, des administrateurs… Mais plus encore, on assiste à ce phénomène nommé par Christophe Wavelet « les coalitions temporaires[4] » : tandis que la coupure chorégraphe/interprète est dissoute par le simple fait que « les œuvres » sont produites sur des modes où la répartition entre ces deux fonctions semble perdre toute pertinence, auteurs, acteurs, performers travaillent à tour de rôle les uns « pour » et avec les autres. Ainsi Christian Rizzo peut-il être à la fois « interprète » et « costumier » pour Emmanuelle Huynh, faire partie d'un projet de Rachid Ouramdane, puis chorégraphier « pour » ce dernier un solo (*Skull*cult*, 2002), tout en créant ses propres projets, où les mêmes collègues, amis, collaborateurs, se retrouveront. *Morceau*, « de Loïc Touzé », est dit « conçu et réalisé par Jennifer Lacey, Latifa Laâbissi, Yves-Noël Genod et Loïc Touzé ». S'y retrouvent quatre artistes performers, auteurs de leurs propres projets par ailleurs, qui amènent dans cette pièce « de » Loïc Touzé non seulement leurs propres contenus, mais aussi sans doute leurs questions esthétiques communes. On pourrait ici multiplier les exemples à l'infini : un réseau serré s'est tissé, qui donne un air de famille à nombre d'équipes artistiques. Ce phénomène est étroitement lié à la dissolution effective de la hiérarchie entre chorégraphe et interprète (hiérarchie probablement remplacée par d'autres, qui ne sauraient tarder à devenir visibles…) ; à cela il faut encore ajouter que ce sont les mêmes visages, mêmes noms, que l'on retrouve dans la salle quand ils ne sont pas sur le plateau. La formule de Trisha Brown à propos de ses premiers travaux conserve toute sa pertinence pour la nouvelle génération : « Les gens qui regardaient mon travail étaient mes pairs, ils formaient un public très intelligent[5]. »

Cette « nouvelle communauté » de la danse s'attache donc à une sorte de projet commun, dont la notion d'œuvre est une des cibles principales. De fait, tout ce qui a constitué les traits caractéristiques d'une « bonne chorégraphie » dans les années quatre-vingts semble inapplicable à ces productions récentes : l'écriture chorégraphique fait place au « dispositif » (*Bord* d'Emmanuelle Huynh, 2001), la gestuelle, à des consignes d'improvisation (*Algo Sera* de Nathalie Collantes, 2001). La nature de ce qui délimite « une œuvre » a changé, tout comme elle changea avec les modes de compositions aléatoires de Cunningham, les aventures gravitaires de Trisha Brown, etc.

[4] « Ici et maintenant, coalitions temporaires », *Mouvement* n°2, septembre/novembre 1998.

[5] « Entretien avec Trisha Brown : en ce temps-là l'utopie… », *Danse et utopie, Mobiles* n°1, coll. Arts 8, L'Harmattan, 1999, p. 109. Ramsay Burt a commenté l'effet de ce phénomène dans sa communication : « Politique, communauté et la relation entre le public et les interprètes dans *Trio A* d'Yvonne Rainer et *Roof Piece* de Trisha Brown ». Colloque « Pratiques, figures et mythes de la communauté en danse depuis le XX^{e} siècle », Centre national de la danse, au Théâtre de la Cité internationale de Paris, 4, 5 et 6 octobre 2002.

Dès lors bien sûr la nature du regard change aussi, tout comme le statut du spectateur, celui du critique, du programmateur, du financeur. Ces deux derniers, d'ailleurs, sont particulièrement sur la sellette : à la fois sommés et accusés de payer (jamais assez, et de façon toujours suspecte), ils sont autoritairement exclusifs s'ils ne financent pas, et manifestement récupérateurs, s'ils le font. Quant au critique, il s'est en quelque sorte dissout avec les frontières qui le séparaient de l'artiste : celui-ci produit le discours sur l'œuvre en même temps que l'œuvre, quand ce discours n'est pas l'œuvre elle-même.

Dans ces conditions, la question de « mon regard sur la création contemporaine » se désagrège : faute de regard, faute de critique, et faute de création, du moins au sens traditionnellement accordé à ce terme. Pourtant, nombre d'autres questions restent ouvertes. Tout d'abord peut-être celle des œuvres (qu'il faudrait sans doute désormais nommer « dispositifs » ou « processus » afin de ne pas les confondre avec ces « œuvres » antérieures qu'elles entendent critiquer). Cette nouvelle période frappe en outre par la redondance entre le discours et les œuvres, voire même entre les œuvres. Il est tentant en effet, comme je viens de le faire, de décrire l'ensemble globalement, sans s'attacher au détail de telle ou telle pièce.

Ensuite, ces œuvres qui se fondent sur la critique ou la déconstruction des modèles précédents demeurent manifestement tributaires de ces mêmes modèles. Ainsi, nombre de performances qui tentent de réinventer le « visible » (ce qui est montré) résistent dans le même temps à reconsidérer les conditions du regard, et exposent dans le cadre frontal de la scène classique des matériaux appartenant manifestement à une autre construction de l'espace. De même, la critique acerbe portée contre les effets esthétiques du marché du spectacle (système de subventions, production, diffusion) ne fait pas obstacle à une présentation des œuvres dans des lieux aussi symboliquement et économiquement puissants que le Théâtre de la Ville. Les effets pervers de ces modes de présentation ne seraient-ils dommageables qu'aux « vieilles » danses des années quatre-vingts, et celles des années deux mille seraient-elles immunisées, imperméables aux effets de la marchandisation ? Ainsi vient pointer le sentiment d'expériences cycliques et d'assister à l'éternel retour des mêmes causes, et mêmes effets. Peut-on cependant tenter d'observer autrement les « phénomènes du milieu », et les penser de façon productive plutôt que désabusée ?

La non-originalité des non-avant-gardes[6] ?

Dans un esprit « très post-moderne », ce milieu (compris ici au sens à la fois de « milieu professionnel » et d'écosystème, avec ses lois, ses modes d'échanges et de circulation, de dépense et de compensation…) voue un culte constant à la déconstruction de l'originalité, du créateur démiurge, de l'authenticité, au profit de la copie, de l'ersatz, du faux-semblant, reprenant là encore les enjeux d'il y a trente ans. L'un des paradoxes des phénomènes actuels se situe, me semble-t-il, dans la cristallisation de postures contradictoires avec ces valeurs. Que penser de la mise en question des statuts de chorégraphe et d'interprète (*Xavier Le Roy* « conçu par Jérôme Bel et réalisé par Xavier Le Roy ») qui résulte en une pièce circulant dans les réseaux traditionnels de la diffusion, présentée dans les conditions habituelles à un public ainsi sollicité en tant que public, précisément, alors qu'on voit mal comment la catégorie de « public » peut résister à la dissolution de celles de chorégraphe et d'interprète ? Comment coproduire ces travaux sans en désamorcer la portée subversive, comment les présenter dans nos théâtres sans en recadrer la vision ? De même, nos discours de critiques s'efforcent d'accompagner (et de redoubler, puisque désormais les artistes eux-mêmes

[6] En hommage au texte de Rosalind Krauss, « L'originalité de l'avant garde : une répétition moderniste », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Macula, 1993.

produisent leur propre discours critique) ce mouvement ; mais comment l'accompagner sans produire un « discours d'auteur » perpétuant les catégories de critique, de créateur, d'œuvre ? Pensé ainsi, le maintien des positions traditionnelles d'artiste, de critique, programmateur, conduit à une sorte de fossilisation ou de non-sens des rapports entre ces différentes fonctions : en produisant des pièces qui sont à la fois « œuvres » et « discours sur les œuvres », en faisant « de la critique entre soi » (Jérôme Bel demande à Alain Buffard et Xavier Le Roy de commenter son travail[7], Christophe Wavelet analyse celui d'Alain Buffard[8]…), les artistes neutralisent la fonction traditionnelle de critique et s'approprient le pouvoir qui lui est normalement réservé. Peut-être parce que justement il s'agit pour eux de s'approprier ce pouvoir, ils adoptent parfois des postures dignes de la critique la plus conventionnelle (jugements, canonisations, excommunications armés d'un vocabulaire spécialisé frisant le langage de secte…). Ce faisant aussi, ils solidifient une forme de discours parfaitement homogène, discréditant d'avance toute pensée alternative qui pourrait tenter de s'inventer au sujet des travaux produits. Cette nouvelle radicalité conduit-elle à autre chose que l'avènement d'une « nouvelle génération » d'artistes (qu'on se gardera, cependant, de qualifier de chorégraphes), auteurs (malgré leurs dénégations) d'œuvres produites à grand renfort de subventions, coproductions, communication ? De son côté, le critique n'a plus guère comme choix que d'imiter le discours des artistes sur leur propre travail (posture hagiographique) ou de dénigrer le travail (posture négative qui ne fait que confirmer la nécessité qu'il y a, pour les artistes, de faire la critique eux-mêmes).

Malgré l'apparente dissolution de toutes sortes de frontières (entre disciplines, entre fonctions, entre discours et création…), d'autres frontières moins visibles subsistent, entre des temporalités différentes mais superposées de la conceptualisation. Autrement dit, la dénonciation de modèles à la fois esthétiques, politiques et économiques opérée par une nouvelle génération d'artistes répond sans aucun doute à une nécessité vitale du milieu chorégraphique ; mais cependant, cette « nouvelle époque » se superpose à une pensée toujours prise dans le temps des modèles antérieurs, même si les personnes semblent avoir changé. Que ce soient des « artistes » qui tiennent aujourd'hui la plupart des discours légitimants sur d'autres artistes, ou sur eux-mêmes, change-t-il quelque chose à la donne du discours critique en tant que discours légiférant, plus encore que légitimant ? L'avènement de ces nouveaux modèles (le ré-avènement de ces anciens modèles) ouvre-t-il d'autres horizons que celui de la reconnaissance d'un certain nombre d'artistes, au détriment de ceux qui ne sortiront pas vainqueurs du hit-parade des radicalités ? Pose-t-il d'autres enjeux que la formation d'un nouveau « milieu », d'un nouveau dandysme fondé, exactement comme le précédent, sur un consensus esthétique et des signes de reconnaissance permettant de distinguer entre « ceux qui en sont » et ceux qui n'en sont pas, du côté des artistes comme du côté de l'ensemble des professionnels, ainsi que du public ?

C'est l'ensemble de ces porte-à-faux conceptuels, et le sentiment croissant d'être moi-même envahie par une « langue de bois » des nouvelles formes, langue constituant à la fois les œuvres et la communication autour d'elles, qui me conduisent au moment de cet essai à tenter de saisir non « ce qui ne va pas dans le système », mais plutôt, « ce qui ne va pas dans notre façon de penser le système ». Et comment penser ce phénomène de « langue de bois » ? En pleine ère de la copie, du double, de la mise au pilon de tout ce qui gravite autour de la notion d'origine, la critique que je suis aimerait ne plus être acculée (par elle-même, par des archétypes de la pensée…) à produire des sentences, si argumentées soient-elles, sur les œuvres, leur validité, leur « originalité », ni à assumer l'originalité de sa propre parole, envahie comme je la sens

[7] « Dialogue sur et pour Jérôme Bel », *Mouvement* n°5, juin/septembre 1999.

[8] « Appropriations singulières », *Mouvement* n°6, octobre/décembre 1999.

par la parole de « tous les autres ». Et la pédagogue que je suis aimerait pouvoir rendre les armes dans sa lutte contre les clichés, les stéréotypes, les idées reçues, lutte qui fonde l'essentiel de mon enseignement sur la danse.

La danse comme doxa et la doxa comme enveloppe

C'est pourquoi je tente aujourd'hui de déplacer mon regard sur « la création contemporaine » et de ne plus l'observer à partir de la question de ses sujets (chorégraphes, interprètes, programmateurs…) et de ses figures (les œuvres) mais plutôt comme « doxa ». La doxa, c'est-à-dire, ainsi que le rappelle Anne Cauquelin[9], un mode de savoir autonome, non pas un faux savoir ou un savoir de bas étage, mais un registre spécifique de connaissance. Un « lieu commun », c'est-à-dire un lieu où l'on peut être ensemble, et une pensée commune. Ou encore, dit Cauquelin, une enveloppe : ce qui nous entoure, un discours-savoir évanescent, fluide, qui imprègne et surtout génère l'ensemble de nos actes, de nos perceptions et de nos discours. La doxa, soit encore ce qui se transmet de bouche à oreille, qui est à la fois constant, continu, mais aussi partiel, hétérogène, contradictoire et, surtout, en constant mouvement. Une enveloppe, donc : et Cauquelin de remarquer que ce que les débats récents ont appelé « la fin de l'art » serait plutôt une dissolution de la différence entre contenant et contenu. Entre œuvre et exposition, création et communication, etc. Qu'est-ce que l'art contemporain ? Une doxa, suggère-t-elle. Suivent de nombreux exemples : liste de courses, catalogues, commentaires sur l'œuvre en lieu et place de l'œuvre, exposition comme œuvre… La position véritable d'avant-garde, ce serait donc d'admettre que le discours sur l'œuvre est aussi l'œuvre ; que l'enveloppe et le contenu sont interpénétrés de longue date ; qu'il n'y a plus, en vérité, que « de l'enveloppe », non pas comme un contenant vide mais plutôt comme un tissu conjonctif : l'art contemporain a dissout les figures de l'artiste et de l'œuvre en faisant du monde de l'art un « réseuil » : « [enserrant] dans ces mailles de plus en plus étroites œuvres, artistes et professionnels ainsi que les spectateurs-acheteurs éventuels, de telle sorte que ce réseuil finisse par s'identifier à l'art tout entier. L'art ne serait rien d'autre que ce réseau, lequel ne peut exister que s'il accomplit son œuvre de réseau, c'est-à-dire s'il se forme, se déforme et se transforme à chaque instant[10]. »

Du point de vue de la danse contemporaine, on pourrait faire l'histoire de certains des mouvements internes de la doxa (Anne Cauquelin, quant à elle, consacre son livre à décrire « la physique », « la logique », et « l'esthétique » de la doxa), et les observer comme tels plutôt que de soupirer (comme il est depuis longtemps « un lieu commun » de le faire) après les méfaits « de la mode » si actifs dans la danse. On pourrait décrire comment « la danse contemporaine des années quatre-vingts » s'est formée sur un discours commun, une parole commune (une enveloppe), où artistes, critiques, programmateurs, et spectateurs, partagent un certain mode de pensée ou en sont exclus. On pourrait observer en météorologue – toujours selon Anne Cauquelin – la direction des courants, les mutations des formes, qui conduisent ensuite à d'autres constellations (ou nébuleuses) sémantiques et esthétiques, au long des années quatre-vingt-dix ; on pourrait encore dresser une liste, forcément partielle, des « notions clés » et surtout du vocabulaire qui sert à la transmission de la doxa (« radicalité », par exemple, semble jouer un rôle de choix dans la transition des figures de la doxa chorégraphique des années quatre-vingts à celles des années quatre-vingt-dix).

[9] *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Seuil, 1999.

[10] Idem, p. 190.

Tel n'est pas le propos de ce texte ; on s'efforcera plutôt d'envisager les effets produits par cette « nouvelle figuration » : la danse contemporaine comme lieu commun.

Il n'est pas certain que ces observations inspirées du milieu de l'art contemporain puissent être simplement transférées à celui de la danse contemporaine. Notamment, on l'a vu, la dissolution des « cailloux » que constitueraient dans un tel réseau l'artiste et l'œuvre est loin d'être effective. D'ailleurs, le milieu chorégraphique tel que cet essai tente d'en écrire « une autre fiction » n'est peut-être pas tout à fait ce réseau homogène et parfaitement fluide que semble désigner le terme de « réseuil », mais il inclut aussi des cailloux, des contre-courants, des poches empoisonnées comme des nœuds de rigidité. Au-delà de ces questions de textures qui pourront sembler bien abstraites au lecteur, en quoi cette vision du milieu chorégraphique comme doxa change-t-elle quelque chose à la donne actuelle ? Voir l'ensemble de nos activités de spectateurs, artistes, critiques, politiques, programmateurs, comme autant d'aspects d'une même chose ou comme les faces multiples d'une bande de Moebius (l'enveloppe), n'est-ce pas redire (encore une ruse de la doxa) ce qu'artistes et critiques contemporains ne cessent d'affirmer : il n'y a pas de coupure ou de différence essentielle entre les artistes et les autres, les œuvres et les objets du monde ?

Ce qui m'intéresse ici, ce serait d'observer en quoi le repérage des traits particuliers de ce corps étrange auquel nous appartenons tous, la doxa, permettrait d'activer d'autres modes de regard et de discours. Observer non pas les sujets engagés dans l'action (artistes et critiques s'observant et se commentant mutuellement ; choix des programmateurs comme choix subjectifs ayant un effet sur le parcours, le potentiel, etc., de tel ou tel artiste…) mais plutôt les actions elles-mêmes et leurs effets. Si gestes artistiques, discours, actes, textes, sont désormais pensés comme les aspects variés d'un même tissu de savoirs – les lieux communs – alors opposer tel registre de la pensée critique à tel choix esthétique de tel artiste n'a plus guère de sens. Le statut du sujet (artiste, programmateur, spectateur) est singulièrement estompé par un tel point de vue. Ainsi, comme critique, l'enjeu ne serait plus de « produire un discours » sur telle œuvre ou tel artiste ; il s'agirait plutôt de considérer, par exemple, quel genre de force anime et organise l'œuvre en question. Comprendre de quel même projet, de quelle même inclination la programmation ou la coproduction d'un théâtre et la création d'une pièce sont peut-être deux aspects. Comprendre finalement quels sont les mouvements à l'œuvre au sein de ce milieu, tels que les rendent visibles certains moments de la création, de la réception…

Rendre possible

Penser l'ensemble de l'activité chorégraphique en termes de « mouvement des choses » permettrait aussi de délier les relations causales qui organisent et hiérarchisent notre vision de l'art, et d'en rouvrir la question éthique (pourquoi, pour qui l'art existe-t-il ?), cruciale dans un domaine où esthétique et politique sont étroitement attachées par le service public. Penser que les choix de programmation, de production, les dispositifs de financement, l'architecture des lieux de spectacle, etc., sont là pour faciliter ou entraver la naissance des œuvres fait de « la création contemporaine » le but sacré autour duquel l'ensemble des actes du réseau professionnels sont tendus. Mais la proposition pourrait être réversible : qu'est-ce que telle œuvre rend possible ? De quel genre de potentiel a-t-elle pu émerger, et quel potentiel ouvre-t-elle, à son tour[11] ? Cette question permettrait de redistribuer non seulement les principes

[11]Cette problématique est directement empruntée à la pensée chinoise telle que François Jullien la théorise dans *La Propension des choses*, Seuil, 1992.

de causalité et leurs liaisons avec le Sujet sacro-saint (artiste, auteur, etc.), mais aussi les questions de responsabilité, et donc d'éthique.

Dans la période actuelle, une masse de discours (particulièrement ceux que tiennent les artistes) vise à positionner le travail chorégraphique sur un registre critique : par rapport aux œuvres ou périodes précédentes, par rapport à un certain nombre de conventions esthétiques, ou de positions politiques et économiques. Ces discours, formés sur le mode du miroir, servent à réfléchir d'autres œuvres, d'autres discours, d'autres gestes mais, ce faisant, ils détournent le regard des œuvres elles-mêmes ou en dirigent puissamment la focale. Le changement de point de vue proposé ici vise à activer d'autres registres, d'autres « potentiels » du travail de l'art chorégraphique, non pour remplacer le registre critique, mais pour lui offrir une alternative.

Si la pensée et les pratiques de la danse sont une forme de doxa, c'est donc à l'étude de ses mouvements que l'on pourra s'intéresser plutôt qu'à l'étude de ses objets. Notamment à ce que je nommerai ici les flux : flux du geste, flux économiques, et flux sémiotiques (à propos de ces derniers, le phénomène de la langue de bois pourrait être utilement décrit, il me semble, à partir de « l'épidémiologie de la doxa » que propose aussi Cauquelin : comment des mots, des concepts, se répandent de proche en proche, d'article en conversation, et deviennent les lieux à la fois communs et obligés de la pensée de la danse). Par exemple, la question de la vitesse semble être particulièrement d'actualité (Jérôme Bel parle de « ses années immobiles[12] ») et nombre de pièces peuvent être vues du point de vue du ralentissement qu'elles produisent. Ralentissement du geste lui-même, mais aussi peut-être ralentissement, voire immobilisation, de l'activité sémiotique, économique, etc., dont « les œuvres » sont traditionnellement les moteurs (je pense ici à l'activité déclenchée par tout projet de production, puis par la pièce elle-même : présentation, rassemblement de spectateurs, économie du spectacle, diffusion, commentaires sur l'œuvre…).

Ainsi du solo de la chorégraphe portugaise Vera Mantero : *Une mystérieuse Chose, a dit e.e. cummings* (1996). Par bien des aspects il s'inscrit dans l'économie traditionnelle du spectacle. La pièce tourne, elle est présentée régulièrement, et à ce titre génère une activité économique parfaitement classique. A posteriori, on peut aussi voir ce solo comme un moment de glissement et de recomposition d'enjeux esthétiques et politiques qui deviendront centraux dans la plupart des pièces de la période à venir (refus de la danse, mise en cause des canons du corps de la danseuse…) ; il est ainsi devenu une pièce « de référence ». Pourtant, quoique lourdement chargée de couches explicitement signifiantes (costume, maquillage, texte, références données dans le programme de salle…), cette pièce me semble produire un effet de ralentissement, voire de stase, dans ce que j'appellerai les flux sémiotiques – la production de discours et de pensée autour d'elle – parce que simplement elle résiste à l'interprétation. À regarder ce solo, la pensée s'arrête, quitte à repartir pour le recouvrir d'un flot discursif toujours possible. Comme Vera Mantero, paralysée par les sabots de chèvre qui mettent en péril l'ensemble de sa statique, égrenant une longue liste d'impossibilités (« un chagrin, une impossibilité atroce, une tristesse, une mauvaise volonté, une chute, une absence »…), tout potentiel interprétatif se trouve comme barré à peine amorcé. Ce serait donc une immobilité non comme absence de mouvement, mais comme interruption du mouvement ; geste amorcé et barré ; sens ébauché et disqualifié. Ainsi, je vois ce solo comme une stase, une interruption dans l'économie de la signification : *Une mystérieuse Chose*… n'embarque pas dans les réseaux du commentaire, de l'interprétation, de la marchandisation du sens. Certes, on peut y voir (et

[12]« Les délices de Jérôme Bel », *Mouvement* n°5, juin/septembre 1999, p. 27.

on y a vu) une critique de l'économie du spectaculaire et du chorégraphique ; ou encore, le symptôme d'une crise de l'artiste elle-même, sous l'emprise d'une « impossibilité » de danser. Mais peut-on penser cette non-danse à partir de ce qu'elle rend possible, soit, par exemple, une déviation (comme un caillou fait dévier le flux de l'eau) dans l'économie du sens ? Un moment d'arrêt et de résistance (au sens physique) au mouvement, vu non plus comme « idéal » de liberté, mais plutôt comme « sens de circulation obligatoire » : la stase, ici, comme moment d'immobilité en résistance à l'économie du flux[13]. Toute tentative de reconstruire la cohérence d'un récit interprétatif, à propos de ce solo, me semble être un effort pour en réduire la force[14], pour faire obstacle à son potentiel ou, selon le mot de François Jullien, à sa « propension », ou « l'effet de tension qui [résulte de l'œuvre][15]. »

On pourra trouver paradoxal de choisir un exemple ayant trait à l'immobilité et la stase pour illustrer cette notion du « mouvement des choses ». Les danseurs connaissent bien la première raison de ce choix : l'immobilité est un état du mouvement (une « petite danse », a pu dire Steve Paxton, ou une tension plus ou moins forte, mais équilibrée, entre deux directions de mouvement). Une deuxième raison, plus directement illustrative, est la multiplication, dans les pièces récentes, d'exemples de travail sur l'immobilité ou sur une extrême lenteur (on pense au travail de Jérôme Bel, de Myriam Gourfink, entre autres). Enfin, il me semble aussi que ces gestes de ralentissement ou ces « actes immobiles » répondent à un « mouvement des choses » que l'ordre dominant voudrait hégémoniquement « libre » : libre-échange, gestion des flux, mondialisation, etc., ne cessent d'activer le fantasme de flux sans entraves (sans résistances), rapides, sans tension, etc. (voir par exemple les analyses économiques d'ATAC…). La stase, donc, comme acte imperceptible, peut-être, mais venant perturber la loi de la circulation…

Et puisque cette longue rêverie répondait à l'invitation de la Biennale du Val-de-Marne, pourrait-on rêver « le lieu[16] » (et l'ensemble des réseaux qui le traversent : financements, projets politiques, espaces architecturaux, fonctionnalités, fréquentation du public…) à partir de cette même question : à quelle « inclination » ou de quel dynamisme est-il à la fois l'effet et la propension ? Quel serait l'effet, en matière de politique culturelle, d'une réflexion sur un lieu « pour la danse » qui ne serait pas pensé à partir de son potentiel de production (accueil et production de pièces ; présentation au public ; actions pédagogiques, etc.) mais en termes de travail et de processus ? Pourrait-on penser un lieu à partir d'une réflexion sur la vitesse ? Puisque le lieu comme « réceptacle » prêt à accueillir « n'importe quelle œuvre » (résurgence des fameux lieux polyvalents des années soixante-dix) est une illusion, peut-on, plutôt que de continuer à l'ignorer, penser le « lieu de la danse » comme un processus qui, au même titre que les œuvres, cristallise ou indique certaines inclinations, certains dynamismes ? Faut-il à partir de là repen-

[12]André Lepecki a inspiré cette perception du travail de Vera Mantero comme stase, à partir de ses commentaires sur un autre de ses solos, Dança do existir. Il emprunte à l'anthropologue Nadia Seremetakis la notion « d'acte immobile » : « pour Seremetakis, les « still acts » représentent ces moments de pause et d'arrêt dans lesquels le sujet – en produisant physiquement une rupture dans la temporalité – interpelle ce qu'elle appelle 'historical dust'. », « Le Miroir éclaté », *Protée, Danse et Altérité*, vol. 29 n°2, automne 2001, p. 68.

[14]Ce point de vue est développé dans une étude à paraître : « Dis-identifying », *Discourses in Dance*, London, Spring 2003.

[15]*La Propension des choses*, op. cité.

[16]La Biennale doit dans les prochaines années intégrer une ancienne usine et en faire un nouveau lieu pour la danse. Voir l'article « 2003 » de Philippe Verrièle [*Repères* n°11, mars 2003].

ser le lieu non plus comme une localisation (cette enveloppe étanche du théâtre à la porte de laquelle « la danse » est censée commencer ou/et finir) mais comme des moments, un lieu qui serait « activable » et non permanent… Un lieu comme travail et comme geste plutôt que comme bâtiment ?

Isabelle GINOT

Pour citer cet article :
Isabelle Ginot, « Un lieu commun », Repères *n°11, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, mars 2003.*
Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr